

escenográfica y, por otro, acentuar el carácter de uno de los protagonistas, que estaba perfectamente definido después de los cinco primeros parlamentos, para, hasta el último momento, presentar, al fin, el único suceso directamente relacionado con la anécdota, aunque en una forma tan oscura que su función dentro de ella sólo se advierte en el acto siguiente, por lo cual el primero resulta casi nulo y una de las primeras exigencias formales, la síntesis, se viola en una forma inadmisiblemente. En el segundo acto se repite este defecto. Más de la mitad del primer cuadro transcurre en la revelación de antecedentes que en nada o en casi nada se relacionan con lo ocurrido en el primero, y en el último instante se incluye otro pequeño suceso que permite el desarrollo del segundo cuadro, el cual se sostiene tan sólo debido a la ambigüedad de la situación creada, pero incluye una cantidad enorme de parlamentos inútiles y falsos, cuyo único valor se extrae del hecho de que el público conoce el "otro" aspecto de la situación. El primer cuadro del tercer acto repite casi por completo durante más de las tres cuartas partes de su desarrollo, las escenas de burdel del primero y, al fin en los últimos momentos, se produce el clímax; de este modo queda tan sólo el último cuadro para resolver toda la situación creada durante estos larguísima dos actos y medio. Pero no contento con esto, Usigli aumenta aún más acontecimientos, con el resultado de que en este cuadro la acción se transforma, se acelera, se revuelve y se soluciona en una forma tan precipitada que resulta inadmisiblemente, debido a la rapidez con que todos los personajes tienen que convertirse, inevitablemente, en lo contrario de lo que parecían. Además de esto, la caracterización es falsa. Insiste hasta el cansancio en detalles sin importancia, dejando en cambio sin aclarar otros muchos, tan sólo para mantener en secreto los datos que al autor le interesa ocultar. Los caracteres no se devienen naturalmente, sino que permanecen ocultos durante toda la obra con una personalidad que no es realmente la suya. Pero con esto lo único que se logra es que el espectador, acostumbrado ya a los hechos que han afirmado su carácter durante la acción, no acepte la personalidad que se le revela finalmente como verdadera, con lo cual resultan falsos de principio a fin. Así, "Jano", la niña-prostituta, no puede ser aceptada al final tranquilamente como niña exclusivamente, tan sólo porque ella lo dice y otro personaje lo confirma, sino que, a pesar de lo que el autor intente, se queda en su condición original. El padre-bueno se queda en eso y el que en el tercer acto aparece como padre-malo parece en realidad otro personaje. La madre, a la que sólo conocemos a través de relatos de los demás personajes, no interesa en ninguno de ellos porque en todos es diferente. La tía-honrada deja de existir cuando se transforma en tía-enamorada-asesina pero sin que se pueda creer en esta última personalidad porque el que haya esperado tanto tiempo para revelarla es inadmisiblemente y todas las pupilas y la patrona del burdel son nada más sombras, rellenas a base de detalles exteriores sin ninguna elaboración dramática. Por último, como es lógico, al fracasar la caracterización, las soluciones parecen absurdas y encaminadas única y forzosamente hacia un final feliz inaceptable dentro del marco de aparente "terribilidad" que se descu-

bre en el último cuadro, final que no es una solución sino un escape apresurado del embrollo en que el autor se metió.

A estos defectos formales, además hay que agregarle otro que deforma definitivamente la obra: el diálogo. Durante toda la pieza, cuando no se están diciendo alburas tontos y de pésimo gusto, se emplea un lenguaje retorcido e incongruente que traiciona por completo las intenciones de la caracterización. Jano, cuando es Mariana, la prostituta, no dice más que una larguísima serie de lugares comunes entre las prostitutas "interesantes" de toda la literatura de quinta clase, por lo que resulta imposible que le interese por eso al poeta, que, se supone, es muy inteligente y, cuando es Marina, la niña, habla como una adulta tonta. El poeta es de una cursilería sin límites, cita de continuo a López Velarde y se pone a recitar en los momentos más inoportunos, con lo cual es imposible creer ya no digamos que es inteligente, sino ni siquiera normal. El padre habla siempre como un ranchero simpático, nunca como el notario retorcido que se supone que es. La tía es tan cursi como el poeta. La encargada del burdel revela unas preocupaciones intelectuales y una pedantería tan poco común como improbable. Y todos los personajes exponen de continuo argumentos retóricos y falsos. Finalmente no puede pasarse por alto el hecho de que en el ambiente de provincia en el que el autor sitúa la acción, es materialmente imposible que ésta, dada su índole truculenta, no estuviera en boca de todos los demás habitantes del pueblo, con lo cual se traiciona la lógica más elemental y se hace a un lado uno de los elementos más importantes en este tipo de obras: la murmuración.

Resulta así que *Jano es una muchacha*, además de no tener ningún interés como obra de tesis, carece por completo de cualidades teatrales. Y con esto pasamos a una pregunta inevitable ¿por qué esta reposición? Usigli tiene en su haber obras no sólo notables, sino extraordinarias, que merecían mucho más claramente este honor. ¿Por qué escoger, pues, esta obra, que no sólo no aumenta su prestigio, sino que lo disminuye cuando han transcurrido más de cinco años de su último estreno en México? No es realmente significativa dentro de su producción total; no necesitaba reivindicarse pues obtuvo un gran éxito de público cuando fue estrenada y no tiene ningún valor especial, descontando sus indudables posibilidades de taquilla debido a la atracción morbosa del tema ¿es por esto, entonces, por lo que fue repuesta? Si es así, y algunos detalles de la puesta en escena permiten suponerlo, no puede decirse que los productores hayan procedido limpiamente con el mejor de los autores mexicanos, que se merecía sin lugar a dudas una reposición que implicara fines menos bastardos.

Fernando Wagner dirigió esta reposición con indudable acierto, limando las partes más ásperas del texto y vigilando con sumo cuidado la difícil continuidad del mismo. Aunque no puede dejar de reprochársele el exceso con que subrayó algunas de las escenas "atrevidas" con un vestuario "audaz".

El reparto en general cumple, sobrellevando en la mejor forma posible las contradicciones de los personajes.

La escenografía de David Antón muy bien resuelta, dando el tono y el ambiente indispensables.

L I B R O S

ARTEMIO DE VALLE-ARIZPE, *Anecdotario de Manuel José Othón*. Letras Mexicanas, 44. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, 172 pp.

El sabor inverosímil de las aventuras del poeta potosino está más cerca de la fábula que de la historia. Si las anécdotas divierten, el pasatiempo se paga a costa de la alta imagen que el lector tenía del poeta. (Siempre sucede lo mismo: los anecdotarios contribuyen más al rebajamiento que a la gloria de los artistas.) ¡Qué desagradable enterarse de que cierta noche el autor de "Idilio salvaje" se comió tres platos de frijoles, y otras trivialidades por el estilo!

C. V.

CARMEN ROSENZWIG, *Mi pueblo*, Cuadernos del Unicornio, 16. México, 1958, 8 pp.

Entre los escritores que han publicado en esta colección (algunos por primera vez, otros ya conocidos) la autora se distingue por sus virtudes literarias. *Mi pueblo* más que un relato es una serie de reflexiones llenas de bello sentimentalismo y de ternura poética. La escritora no olvida su condición femenina para imitar cierta *desgarrada* tendencia de la literatura actual. En ella todo es auténtico: la inteligencia, el oficio y los sentimientos.

C. V.

TITA VALENCIA, *El hombre negro*, Cuadernos del Unicornio, 22. México, 1958, 12 pp.

Sobre un fondo de miseria urbana se describe minuciosamente la agonía de un obrero que trabaja en la calle. (El sol aparece como elemento obsesivo.) No se nos ahorran, hasta llegar a la crueldad, las sensaciones físicas que torturan al personaje; pero estas mismas sirven para despertar una conmiseración hacia sus sufrimientos. Dos tendencias se entrecruzan, y equilibran la narración: por una parte una fría objetividad, y por la otra un gusto por los detalles impresionistas y pintorescos.

C. V.

FRITZ WAGNER, *La ciencia de la historia*, Problemas Científicos y Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, 544 pp.

No piense el lector que en este volumen encontrará una elaboración filosófica original acerca del problema científico de la historia. Quiero decir, no se trata de un nuevo punto de vista sobre la ciencia de la historia. Por el contrario: esta obra intenta presentar —a manera de guía, pedagógicamente— los "momentos" más importantes de la historia de la historiografía y ello desde Heródoto hasta Max Weber; es decir, en su totalidad, prácti-

camente, lo más notable de las reflexiones humanas sobre la ciencia de la historia.

El método de exposición es el siguiente: la historia de la historiografía está dividida en épocas —de acuerdo con las ideas características de cada tiempo— y cuando ello se hace necesario, de acuerdo con la problemática común a un cierto número de autores. V. gr.: encontramos la herencia antigua y la cristiana (Edad Media); el “autodesenvolvimiento de la razón” (que comienza con el Renacimiento y termina con los principales exponentes de la filosofía de la Ilustración): “el nuevo ideal de la personalidad” (que comprende a los animadores del *Sturm und Drang*). El siglo XIX —en el que se forma “la verdadera ciencia de la historia”— es analizado con más detalle: tenemos desde luego “la aportación clásica alemana” (la escuela histórica del derecho de Savigny y la filosofía de la historia de Hegel); la influencia de las ciencias naturales (positivismo y marxismo); el concepto “culturalista” de la historia (Stein, Treitschke, Burckhardt, Schopenhauer, Nietzsche, etc.); y por último, la “crítica de la razón histórica” como fundamento gnoseológico de la ciencia de la historia (Dilthey, Troeltsch, Weber). Cada una de estas épocas o categorías de problemas viene ilustrado con una selección de textos de los autores más representativos; y todavía, la elección de los textos obedece puntualmente al deseo de subrayar las ideas centrales sobre la ciencia de la historia, de los autores considerados.

Lo ambicioso del proyecto, sin embargo, necesariamente hubo de dar lugar a graves deficiencias e insuficiencias. Es notable, entre otras, el extremo esquematismo con que aparece expuesta la filosofía de la historia de los pensadores que se incluyen en la antología: a veces —en el caso de Marx, por ejemplo— es tan arbitraria la selección de textos que su pensamiento aparece totalmente desfigurado. Pero el aspecto más reprochable del libro, a mi manera de ver, radica en la unilateralidad con que ha sido enfocado el problema de la ciencia de la historia: ésta no existe sino como “ciencia del espíritu”, como ciencia de “conexiones de sentido”, es decir, no se considera sino desde el punto de vista espiritualista e idealista; y más aún, ello con un criterio nacionalista muy marcado. Leemos por ejemplo: “En la patria de Goethe se sentaron las bases para la moderna ciencia de la historia: Europa y América siempre lo han reconocido así, agradecidas” (p. 195).

Pese a todo se trata de un libro de gran utilidad: como “guía” muy general sobre el problema, como punto de referencia digno de ser consultado. Particularmente son útiles los cuidados apéndices que rematan la obra. En primer lugar, las referencias bibliográficas de los textos utilizados a lo largo del volumen, con indicación de las traducciones al español, cuando las hay. A continuación, una estupenda bibliografía (se señalan 1331 volúmenes) que responde a la problemática de la obra, es decir, en cierta forma a la problemática de toda la ciencia de la historia. Y para finalizar, un índice onomástico —con referencia biográfica y bibliográfica— que comprende la totalidad de los nombres mencionados en el libro.

V. F. O.

ELENA GARRO, *Un hogar sólido*. Universidad Veracruzana, serie ficción. Xalapa, 1958, 151 pp.

Desde 1928 —año en que el teatro mexicano inicia su renovación, su nacimiento acaso— no había surgido en México un grupo como el de *Poesía en voz alta*. Allí la palabra *experimental* no se usaba para mitigar la ineptitud o el exiguo conocimiento de la técnica; *Poesía en voz alta* frecuentaba la búsqueda; resucitando o descubriendo, a menudo encontraba.

El teatro de Elena Garro es la trasposición literaria del espíritu que animaba a ese grupo. En ambos, a flor de piel, hallamos la intención humorística y lo infrecuente estético. En la fiesta llameante, un mundo: la poesía.

Los temas de esta autora nacen de una verdad evidente y soterrada, de un dato familiar o de un suceso leve. Las constantes en toda gran poesía —la soledad, el amor— se yerguen de su diálogo. El llano lenguaje del pueblo, los giros cotidianos, se entreveran con profusas metáforas. De suerte que Elena Garro concede al idioma una expresiva novedad que lo subordina plenamente a sus propósitos. Las seis obras que agrupa el volumen no desdeñan la tradición: la redescubren, la actualizan. A una originalidad que corre parejas con la del más reciente teatro europeo, Elena Garro añade un orbe nacional, vigorosamente mexicano, pero lejos



del folklorismo que suele demorar a nuestro teatro. Sus obras, de algún modo, vienen a ser el equivalente escénico de López Velarde. La provincia, el orbe de la infancia, la maliciosa ingenuidad, el triste sueño, se aluden con frecuencia en este libro.

La realidad queda abolida, o mejor, encajada dentro de una frontera mágica que acepta la vida como peldaño para dar forma a otro universo, sólo regido por el talento de la autora. A la aridez de lo inmediato, Elena Garro opone el solar crecimiento de un bosque de artificios. Las palabras se elevan, nos queman y aprisionan; frente a los ojos están seis piezas cortas que crecen sobre las ruinas de lo extinto para inscribir su propio tiempo.

Sirviéndose de un diálogo dúctil, coherente con sus significados, las obras se estructuran por sí mismas, creando su propia técnica. Teatro personal, tierno y simbólico; de ahí la unidad que eslabona a este libro.

De las seis, *Un hogar sólido* es quizá la más perfecta, la más hermosa. Aquí la muerte mexicana como la vio Posada. Más allá de su final terrestre, los seres están vivos, despiertos en la noche de sus recuerdos y de su risa. Por muchos caminos, *Un hogar sólido* viene a ser el espejo de la familia mexicana. En *Los pilares de doña Blanca*, como en muchas de las obras restantes, todo se crea y se aniquila por los esguinces del deseo. Fábula de niñez, de alados corazones, de agua que convoca a la sonrisa, o vals de las palabras contra el cielo redondo, la

obra de Elena Garro da nueva vida a nuestro teatro; marca un hito que repudia lo usado y abre un vasto horizonte a la expresión escénica.

J. E. P.

WERNER HONSBURG VON DER NAHMER, *La esencia del control de costos en las industrias*. Imprenta Universitaria. México, 1958, 169 pp. + 19 anexos.

Los países latinoamericanos ingresan a su época de industrialización; históricamente, ponen los cimientos de su madurez social y se preparan para su independencia económica. Las industrias comienzan a sostenerse por sí mismas, permiten a los gobiernos disminuir y evitar las importaciones, y contribuyen a la economía nacional ayudando a la nivelación del balance de pagos exteriores.

Ahora bien, si atendemos a esa obligación socio-económica de las industrias, podemos decir que su principal cometido debe ser aportar cada vez mejores productos al menor costo posible. Si nuestros países han iniciado el camino que lleva a la cabal integración histórico-económica internacional, deben tomar en cuenta el formidable adelanto que los poderosos países industriales del mundo han alcanzado, para buscar la transformación sustancial de nuestra productividad por medio, no sólo del desarrollo técnico y mecánico, sino también de los conceptos sociales modernos que persiguen el orden justo. Esta transformación que debe comenzar por los dirigentes de nuestra economía y por los técnicos industriales, debe ensanchar su comprensión de la experiencia social y económica. El control de costos, p. ej., es uno de los renglones menos desarrollados y peor adaptados a las peculiaridades de cada una de nuestras fábricas. Está urgiendo la formación de expertos que impongan contabilidades orgánicas, sistemas de control y vigilancia de costos. Este tratado pedagógico “no quiere más que ilustrar los principios” que ha aportado la experiencia y el adelanto de esta nueva e indispensable ciencia de los costos, en la economía. El autor ha podido comprobar cómo la evolución en materia de control de costos ha pasado inadvertida en nuestros países; tratándose de una técnica de la lengua española no se ha ocupado mucho aún, ha establecido una terminología adecuada a la claridad y precisión de los conceptos. Este libro puede ayudar a la preparación de técnicos industriales, por él podrán guiarse en la planeación, organización, ejecución y control de la producción a ellos confiada, las cuales son tan importantes como la técnica de producción encomendada a los ingenieros. Las enseñanzas que podrán sacarse de este producto de la experiencia personal del autor, como dirigente de empresas y catedrático universitario en ciencias económicas, llenarán un hueco —en la actualidad punto menos que vacío— en el terreno de las relaciones humanas, “esenciales y determinantes (el subrayado es nuestro) para la buena marcha del organismo industrial y, consecuentemente, para el económico”. Viene al final una serie de anexos gráficos para el cálculo y supervisión del control de costos, obra personal del autor y cuya reproducción está prohibida.

H. B.