

lleno de interés, es una demostración plena de cómo y cuánto era necesario el contar en nuestra vida musical con un grupo de esta naturaleza y un enfoque tan radical de actividades.

Otro signo cuya lectura es netamente positiva lo constituye la movilidad de la *Compañía de Repertorio Nuevo*: sus actividades se han llevado a cabo lo mismo en el Auditorio de Medicina, el Teatro de la Danza, El Teatro del Fuego Nuevo en la UAM de Ixtapalapa o el Espacio Escultórico de la UNAM. Diversas posibilidades "...para indagar y profundizar en las estructuras novedosas...", que señala Julio Estrada en su nota introductoria.

Otro aspecto que se hace indispensable poner de relieve, es el encargo de obras escritas especialmente para la *Compañía* por varios compositores. Entre ellos están: Luis Herrera de la Fuente (1925), Bertram Turetzky (1933) y Mario Lavista (1943).

La partitura de Turetzky, ha sido la primera de estas obras en tener su estreno: *Para doble coro de metales* (1979). Se trata de una típica muestra del poder creativo, ingenio y fértil mentalidad musical —siempre dispuesta a la exploración y dotada de una gran inventiva— del virtuoso norteamericano; así, como compositor, Turetzky evidencia idénticas cualidades a las que distinguen sus mejores realizaciones como contrabajista. Esta nueva obra suya hace uso de situaciones teatrales con gran desparpajo, agudeza y un sentido del humor específicamente musical, punto donde convergen, de manera terminante, las situaciones auditivas y las de orden visual. La ingeniosa resultante es un mundo un tanto "pop", dotada de un aura auditiva por momentos renacentista, donde los atrilistas no se limitan a cumplir con las tareas que habitualmente suelen

asignarse a sus instrumentos de aliento, sino que además deben servirse de percusiones metálicas (cencerros, triángulos) y jugar a ser actores.

El propio compositor escribe: "La estructura de la pieza es semejante a la de una suite de danzas cuyo desarrollo se ve envuelto en un guión cuyos protagonistas son los instrumentistas y el director".

Sin embargo... ¿vale verdaderamente la pena todo esto? ¿Cuál es el sentido de tales estrenos, novedades, encargos? La información acerca de las obras recientes es imperiosa para los músicos, pero ¿lo es igualmente en realidad para el público? La respuesta fue dada por Carlos Chávez (1899-1978), hace ya un rato. (Como él mismo hubiera dicho se trata de una cuestión de principios, no de una mera anécdota circunstancial): "...la primera salida de una institución cualquiera es la muestra de su credo. Su primer acto de presencia es signo inequívoco de su criterio, de su gusto, y del sentido original, verdadero y subconsciente del esfuerzo..."

"Presentar programas absolutamente unilaterales, en los que la substancia está constituida por el estrecho repertorio 'favorito' es colocarse desde luego en una posición retardataria y dar base a la sospecha de que el intento... no tiene vistas a la difusión de la grandeza del arte musical, sino a los posibles rendimientos de la taquilla.

"Esto, por supuesto, no es ilegal. Pero si se ve anticultural, antieducativo... 'complacer al público'... En el mejor caso hay dos maneras de entender las cosas.

"La primera: dar al público únicamente obras buenas, y todas las obras buenas, gústenle o no.

"La segunda: darle al público solamente aquellas obras buenas de que guste.

"La primera posición es progresis-

ta, la segunda retardataria. La primera acusa una finalidad del cultivo del gusto, de extensión de la capacidad buscadora del público, lo cual cuesta tiempo y esfuerzo, y no constituye una atracción inmediata; la segunda posición acusa un deseo de atracción inmediata del público, lo que significa un rendimiento también inmediato de la taquilla.

"En el primer caso se sirve al público, aunque éste de pronto no lo reconozca; en el segundo caso se es servil con el público fomentándole su lentitud y su estatismo por obtener buenos rendimientos económicos."

Toda contribución al cambio es motivo de una —aquí explícita— bienvenida. Por lo tanto, resulta muy alentador que exista en México en la actualidad una *Compañía de Repertorio Nuevo* y que esté dirigida por alguien dotado de una actitud anti-conventional como Julio Estrada, pues constituye una preciosa excepción en medio de un panorama donde las orquestas suelen competir unas en colocar un espejo ante el repertorio de otras y los solistas tienen por costumbre estar en perenne competencia por repetir el programa, ya transformado en atuendo carnavalesco, del vecino colega.

## CINE

POR  
ANDRES DE LUNA

### UNA SEMANA DEL NUEVO CINE ALEMÁN

El nuevo cine alemán es un campo de batalla donde convergen los entrecruzamientos de técnicas y tendencias, las alteraciones y las modificaciones en un discurso fílmico que en su armar y desarmar encuentra un orden diferente.

La posguerra alemana es un vacío



lleno de significativos silencios; la algarada de Hitler y su cohorte wagneriana ha quedado atrás, pero aún resuenan sus gritos y sus especulaciones autoritarias. En esas circunstancias la industria cinematográfica desaparece casi por completo, y sus poquísimas manifestaciones rezuman un academicismo que alardea de sus propios defectos.

Fue hasta 1962, durante el Festival de Cortometraje, en Oberhausen (ese famoso pueblo enano en el que un famoso crítico giró y giró cuando descubrió que en el bar de un hotel, de apariencia puritana, una *stripteaser* copula con un grande y robusto pitón), donde los jóvenes realizadores tomaron por asalto su "palacio de invierno": el cine. En esa ocasión leyeron un manifiesto, ahora clásico, en el que decían:

"Nosotros manifestamos nuestra pretensión de crear un nuevo cine alemán. Este nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad con respecto a la tutela de ciertos intereses. Nosotros tenemos, con respecto a las producciones del nuevo cine alemán, ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico. Estamos dispuestos a soportar riesgos económicos en común. El viejo cine está muerto. Creemos en el nuevo."

Uno de los 26 firmantes de aquel documento renovador era Alexander Kluge, doctor en derecho, estu-

dante de música sacra, historiador, novelista, militante en los movimientos gays más radicales y combativos. En la *Semana del cine alemán*, que se exhibió en las primeras semanas de este año en la sala Fernando de Fuentes pudo verse su octavo largometraje: *Ferdinand el duro* (1976). En este filme de rigor analítico ejemplar salen a flote las contradicciones de un capitalismo tan altamente industrializado como represivo. Ferdinand (Heinz Schubert) es un tipo de presencia inocentona, es el clásico bonapartista que aspira al poder a través de sus "méritos" en la difícil tarea de servir al amo. El lee textos marxistas con el afán de conocer la literatura de sus "enemigos"; es reconcentrado y habilidoso, tiene un cerebro detallista y un talento natural para ejercer la violencia abierta y/o subterránea. Es un hombre que delimita perfectamente, establece sus *zonas reservadas*: su vida privada está en dialéctica continua con su "trabajo" en la organización paramilitar de la empresa. Protección y defensa de los intereses de los amos son sus himnos de combate. Todo su tiempo quiere encauzarlo en la eficacia de sus subalternos, a los cuales enseña las rudadas labores del represor profesional. A él le resulta inadmisibles que alguien se salga de la norma, sus subalternos jamás deben actuar por su propia cuenta (detesta las "audacias"

de un policía idiota que filma a unos obreros enfrascados en una discusión sindical). Su criterio está al servicio de sus patrones, pero su capacidad se topa con la corrupción mayúscula del sistema que está reproduciendo con sus labores de zapa; ahí Kluge podría opinar: "Quien ha sido subyugado por las grandes sociedades/ es pasto de los cuervos" (en su *Nocturno de Los proverbios de Leni Peickert*).

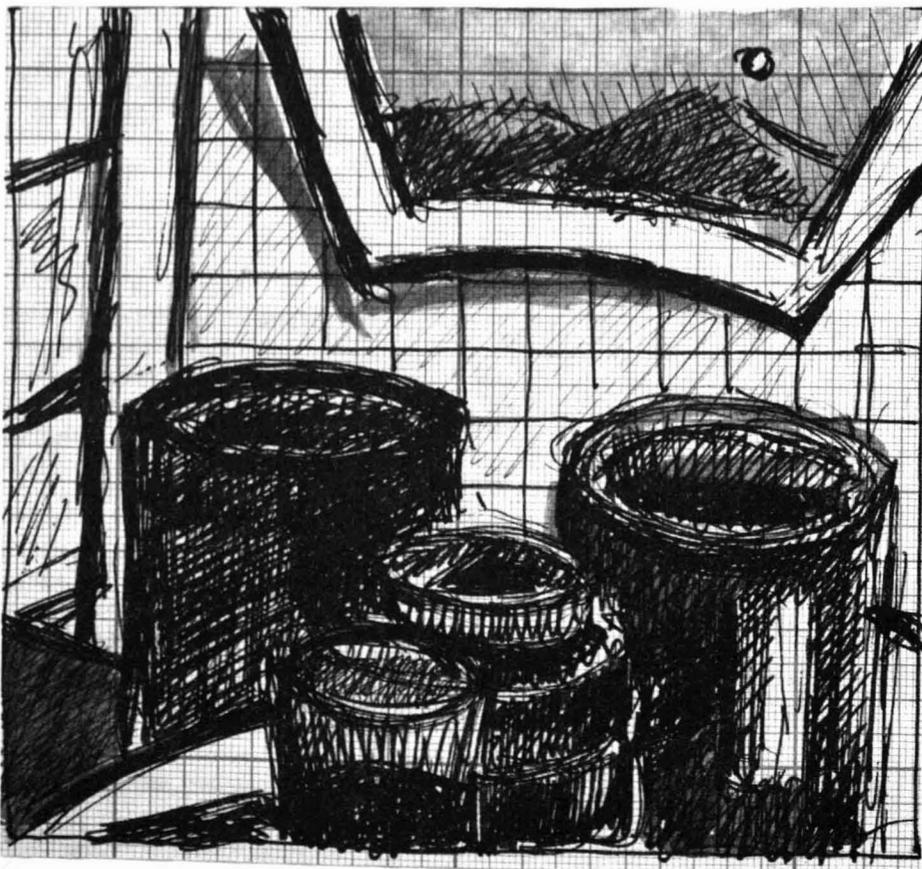
La historia de Ferdinand es la asunción de unos valores estragados por la decadencia misma del capitalismo. La seguridad de su sistema de vigilancia tiene por objetivo retardar al máximo la sublevación de los plebeyos (que ya ensayan la revuelta).

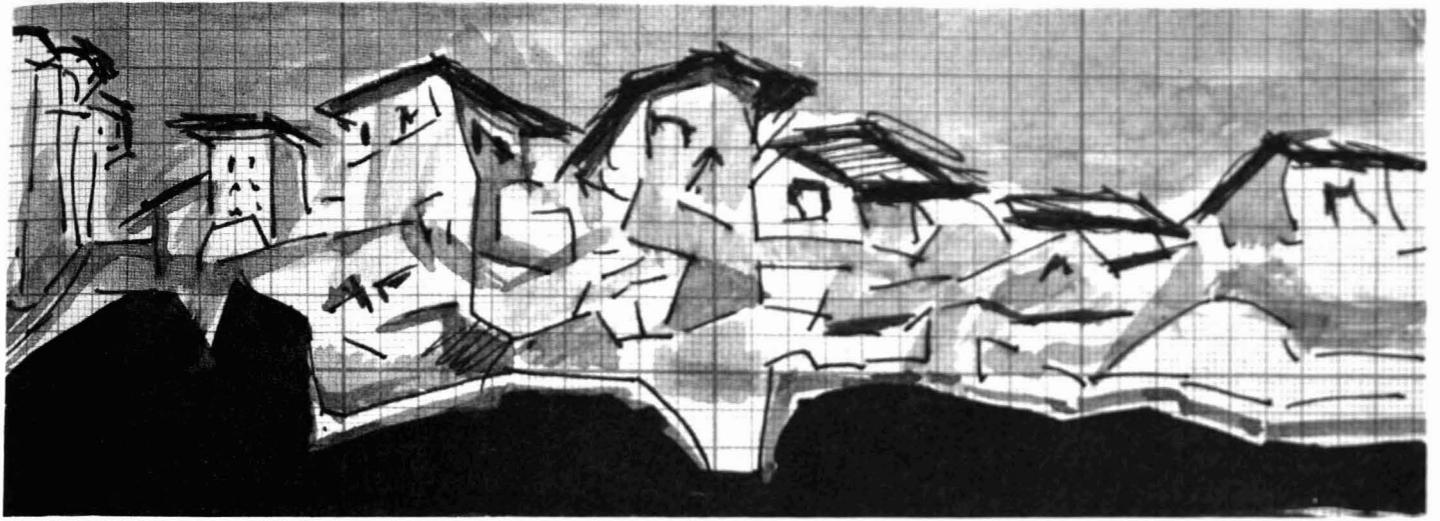
Kluge fragmenta para construir un filme implacable e irónico, su lógica impresiona por su lucidez: es el demonio que caza ángeles. Ferdinand es un personaje patético porque es incapaz de trascender sus propias paradojas: conoce los secretos de la violencia pero carece de poder; tiene las armas pero las utiliza contra sus aliados de clase; su eficacia encuentra el hilo de la madeja corruptora pero todo sigue igual (o peor por que es despedido de su "empleo"); Ferdinand, el mañoso y traidor, es víctima por su ceguera e inconciencia. La lección de Kluge está dada en uno de los letreros que aparecen en su película *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos*:

"Hasta aquí han avanzado con esfuerzo. Ahora no saben qué es lo que vendrá a continuación. *El simple esforzarse no sirve de nada.*" Ferdinand termina trepado en un vehículo policiaco, víctima de sus proyectos represivos: ataca a un funcionario público, al que hiere en un pómulo. Su futuro es el del tigre que se muerde la cola: terminará por autodevorarse; el capitalismo ha creado las condiciones para su destrucción.

Otro filme que resulta interesante es *Alberto ¿por qué?*, crónica de un hombre recién salido de un manicomio, que se enfrenta a la intolerancia de una normalidad sustentada en la agresión constante. Película realizada por Josef Rödl, mecánico y estudiante de cine en Munich, que concretó esta extraordinaria cinta en 16 mm y en blanco y negro. Su personaje, Albert (Fritz Binner) es una especie de Frankenstein que juega con los niños (unos pequeños por demás siniestros y diabólicos), que labora y es utilizado por sus "amigos" y parientes.

De *Albert ¿por qué?* se podría decir, junto con Michel Foucault que: "la conciencia del enfermo confuso está oscurecida, empequeñecida,





fragmentada. Pero este vacío funcional está al mismo tiempo lleno de un torbellino de reacciones elementales que parecen exageradas, como si la desaparición de las otras conductas las hicieran más violentas: todos los automatismos de repetición están acentuados (el enfermo responde en eco a las preguntas que se le hacen, si se desencadena un gesto, entra en el mecanismo y se reitera indefinidamente), el lenguaje interior invade todo el campo de la expresión del sujeto, que prosigue a media voz un monólogo deshilvanado sin dirigirse jamás a otra persona”.

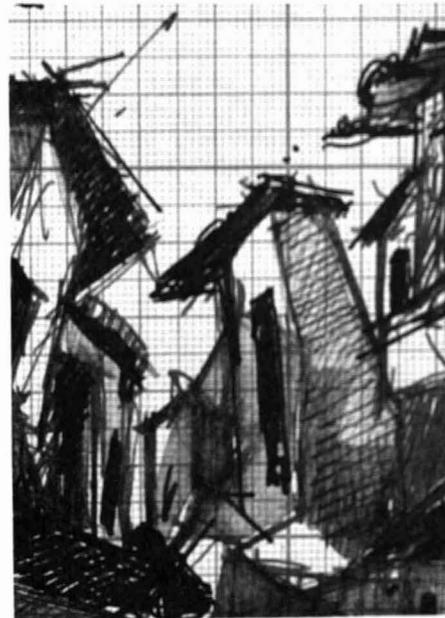
La indefensión de Albert es acentuada por unos aldeanos al encasillarlo como el idiota de la región; entonces sus reacciones cobran la aspereza del *excluido*, su caso se emparenta con el del campesino Pierre Rivière o del misterioso Kaspar Hauser. La *normalidad* como una simple cuestión de número y de reiteraciones, está contemplada por Rödl con sencillez y ternura. El aire bucólico de sus escenas largas y contenidas se acentúa a través de la música para flauta de Bach, Debussy y Shostakovich que se incluye en *Albert, ¿por qué?*.

La tragedia de Albert tiene el escorzo de quien está a merced de circunstancias ajenas a su voluntad; la realidad para él es inaprehensible, sus confusiones parten de las acechanzas exteriores; por ello, violenta a un cerdo que ha comprado su hermano, quema una cabaña, desea a una muchacha que le muestra los pechos. Su vida es una cadena de aletargamientos que lo punzan y lo obligan a actuar; su suicidio en un campionario es el resultado final de sus pesares.

La cinta está dedicada al actor Fritz Binner, el protagonista, quien al con-

cluir el rodaje también dió fin a su vida.

Las otras cintas exhibidas fueron: *El segundo despertar* de Christa Klages, de Margaret Von Trotta; *El pan del panadero*, de Erwin Keusch; *La mujer de enfrente*, de Hans Noever; *La expulsión del paraíso*, de Niklaus Schilling, y *El protagonista*, de Reinhard Hauff.



#### JESUSLUIS BENITEZ (1949-1980)

Horas antes de cerrar la edición de este número, nos enteramos de la muerte de nuestro amigo Jesús Luis Benítez, autor de la breve colección de cuentos *A control remoto y otros rollos*, y de una obra que todavía aguarda su publicación: *Las motivaciones del personal*. Su fallecimiento nos conmueve profundamente, pero no queremos rendir aquí homenaje ni erigir monumentos a quien siempre detestó ambas cosas. Para nosotros su elección guarda otro significado: un gesto de rabia, de asco, “una llamada en almacén/ lograda por avaricia y robo”.

La redacción

## LECTURAS

### LA REVISTA NUEVA CASI CONTEMPORÁNEA

POR GUILLERMO SHERIDAN

*Revista Nueva*, Órgano de la Juventud Universitaria de México. México, D. F., dos números, junio de 1919. Primera edición facsimilar del fondo de Cultura Económica (junto a SAN-EV-ANK), México, 1979.

Dentro de la importante reedición de las “Revistas literarias mexicanas modernas” que ha venido realizando el FCE y que se han ido comentando aquí, la *Revista Nueva* ocupa un lugar muy especial. Corría el verano de 1919 cuando, agotado el proyecto de SAN-EV-ANK, algunos de sus colaboradores literarios deciden iniciar su propia revista. La *Revista Nueva* será la primera de una serie de publicaciones que entre ese año y 1932 este grupo habría de fundar. Me refiero, obviamente, al grupo que 9 años después de la *Revista Nueva* fundaría otra que en su nombre también sugeriría cierta dependencia de la modernidad, cierta sujeción al tiempo: *Contemporáneos* (México, 1928-1931). Después de la *Revista Nueva* y realizada también por el “grupo-del-cuello-torcido”, como los llamaba Novo (a la sazón todavía en el grupo de la Universidad que gravitaba alrededor de Enriquez Ureña), aparecería *La Falange* (1922-1923), cuya contraparte universitaria sería *Vida*