

piezas para violín y piano, opus 7 (1910), en el recital que ofreció, con la colaboración de Alicia Urreta y a fines del año pasado en la Casa del Lago. Al lado de la árida *Sonatina* de Chávez, de una agradable *Suite romántica* del propio Enriquez, de la presuntuosa *Sonata* de Copland y de las *Tres piezas* de Revueltas (que bien podían conocer los violinistas para renovar sus sarasateados *encores*), los cuatro mínimos trozos de Webern volvieron a sorprendernos por el indescribible misterio de que están cargados. Misterio en la concisión, en la heroica voluntad de concisión. Y también, en el origen de esa sensibilidad auditiva, de la extrema pureza que significa la *necesidad* de un nuevo orden. Auténtico clásico de nuestro siglo, uno de los más grandes autores del tiempo que nos ha tocado vivir, Webern es el descubridor de un mundo sonoro que nuestros contemporáneos exploran y enriquecen con una energía no exenta, en ciertos casos, de falso criterio matemático. Misterio, hemos dicho como resumen de la obra weberniana. Pero misterio luminoso, porque la luz se hace a cada momento, porque la luminosidad es el rasgo imprescindible, el "valor" primero y último de este admirable trabajo. Justo es que sea conocido entre nosotros.

Como intérprete de Webern, Manuel Enriquez subordina los afanes exhibicionistas, todo *slogan* de vanguardia, al respeto escrupuloso por el texto. Ya en una audición de la *Fantasia* de Schoenberg, pudimos constatar que se halla particularmente dotado para esta música. A la exacta observación de todos los valores sonoros, a la ejemplar traducción de esa atmósfera luminosa, debemos anotar la delicadeza y el refinamiento con que utiliza su herramienta técnica y la comprensión de una nueva manera de "pensar" la música. En todo el programa —y en especial en la obra weberniana— Enriquez contó con la colaboración, perfecta por eficaz, de Alicia Urreta.

FUGA. El año musical mexicano se caracterizó por la abundancia de conciertos. En ese sentido, 1961 fue excepcionalmente pródigo. Los críticos, cronistas y victorreyes de la música apenas si se dieron tiempo para cumplir sus obligaciones. Hubo, claro, de todo y, desde luego, más malo que bueno.

Temporadas sinfónicas con uno que otro estreno de interés, solistas y directores con prestigio, dos ciclos de ópera (uno "nacional" y otro "internacional"), a estas alturas la primera representación mexicana de *El caballero de la rosa* (si así estamos no veremos nunca *Wozzek*), recitales, exámenes y concursos. Señalemos, como lo más importante, la fundación de "Camerata de México", conjunto de instrumentistas mexicanos reunidos por el solo afán de hacer música y ofrecer nuevas audiciones; excepcional fenómeno digno de ser estimulado. El primer festival de música contemporánea, en el que pudimos escuchar obras de Schoenberg, Henze, Nono, Cristóbal Halffter (*Cinco microformas*, dirigidas por el autor), generoso evento patrocinado por el INBA y realizado gracias a los esfuerzos de Rodolfo Halffter. Las temporadas de la Asociación Ponce — una de ellas dedicada a jóvenes músicos que trabajan o estudian en diversos puntos del país; la otra estructurada en vías de servir como

expresión de lo que sucede actualmente en la música. Recordemos un programa de música electrónica y concreta. Los conciertos patrocinados por la Universidad: tres series organizadas por Miguel García Mora, jefe de la Sección de Música, en la Ciudad Universitaria, y una larga temporada en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, destinada a la creación

de un nuevo público. Los conciertos de difusión inaugurados por el Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, con comentarios de viva voz y programas interesantes y variados.

A estas horas comienzan ya a realizarse algunos de los proyectos madurados el día anterior. Esperemos ver —y escuchar— la mayor parte.

Conciliación a la vista

Por Jesús BAL Y GAY

Uno de los rasgos más característicos de nuestro siglo, en lo que a la música se refiere, es la profusión de tendencias nuevas, el afán de experimentación, el ansia de lo inaudito. Nunca como en nuestro tiempo se había visto no sólo esa abundancia de tendencias sino, lo que es aún más significativo, las radicales divergencias que las separan. Limpios, terminantes recodos se han dado en la historia de la música, pero siempre sin producir mayores desgarramientos de la tradición y, sobre todo, a razón de uno por época. Reacciones contra el pasado inmediato las hubo de vez en cuando, pero nunca tan radicales como las que llevamos vividas en lo que va de siglo. El nacimiento de la monodía acompañada, por



Stravinski, por Paul Klee (1923)

ejemplo, habrá parecido a muchos, en su momento, un empobrecimiento de la textura musical, pero jamás una negación de las esencias musicales, que es lo que parecieron significar obras como *La consagración de la primavera* y *Pierrot lunaire*.

Entre las muchas y muy divergentes figuras musicales de nuestro tiempo se destacan con singular relieve las de Stravinsky y Schoenberg. Con sólo una de ellas ya le habría bastado a todo un siglo para ufanarse de haber contribuido radicalmente a la renovación de la música. Pero ahí están las dos, a cual más singular y poderosa, aboliendo el sistema tradicional acatado durante siglos por todos los músicos occidentales. Y cada cual de un modo que se diría la más perfecta antítesis del empleado por la otra.

Esa divergencia tan completa entre Schoenberg y Stravinsky —dejando aparte las demás figuras contemporáneas— tuvo, en la primera mitad del siglo, un cariz de desintegración o desgarramiento definitivo del estilo musical. La disolución completa del sentido tonal llevada a cabo por Schoenberg representó aparentemente un plano sin el menor punto tangencial con aquel en que Stravinsky realizaba sus audaces experimentos polirrítmicos, poliarmónicos y politonales, en los cuales siempre era posible descubrir un sustrato tonal. Esos dos compositores parecían justificar con su actitud radicalmente innovadora toda posible acción iconoclasta de sus colegas. La mayoría de los observadores de la situación sintieron con angustia que nunca se lograría un estilo musical propio del siglo XX, un estilo con un mínimo de rasgos y procedimientos comunes a los diversos estilos individuales. No parecía posible que en los siglos venideros se hablase, en sentido estilístico, de "la época de Stravinsky" o de "la época de Schoenberg" o de "la época de Stravinsky y Schoenberg", como hablamos hoy de "la época de Haydn", de "la época de Mozart" o de "la época de Haydn y Mozart". Culturalmente, ello parecía una grave falla de nuestro tiempo.

Consecuentemente, unos éramos stravinskistas y otros schoenbergistas, porque sabíamos que no se podía ser las dos cosas a la vez. Pero en el fondo del alma lamentábamos esa imposibilidad. Por lo que a mí respecta, debo advertir que creía en ella no digo que *quia absurdum*, pero sí pareciéndome un tanto absurda. Esta idea se fue apoderando de mí cada vez más, hasta convertirse un día en una fe, que tenía mucho de esperanza, en que llegaría el momento de una cabal conciliación de aquellas dos tendencias. No sabía cómo esa conciliación podría realizarse, ni quién podría realizarla; pero creía y esperaba que su realización fuese un hecho algún día. Eso comencé a decirlo alrededor de 1950 y en 1953 publiqué en el número final de la revista *Nuestra Música* unas meditaciones tituladas *El pecado original* —recogidas luego en el libro *Tientos*—, de las que me permitirá reproducir aquí el siguiente fragmento:

"Medio siglo de experimentación pone a disposición nuestra una inmensa riqueza —además de la acumulada en siglos anteriores— en cuanto a medios musicales de expresión. Ya es tiempo de que pensemos en aprovecharla en la creación de obras bellas, lógicas, bien ordenadas. Es la hora de un nuevo clasicismo que sepa

fusionar tanto y tanto experimento. Dejémosnos ya de inventar lenguajes y de diquémosnos a decir en los que por ahí corren lo que tengamos que decir. No más confusión entre creador y experimentador.

"El compositor capaz de producir obras importantes utilizando como vehículo de su pensamiento una síntesis de los varios lenguajes inventados en lo que va de siglo, sería el más grande de nuestra época, el verdaderamente epónimo.

"Pero quizá sea ésa una tarea superior a la capacidad de un solo hombre y tenga que repartirse sobre los hombros de toda una escuela."

En los diez años transcurridos entre la publicación de ese ensayo y hoy, surgieron hechos que yo no podía prever, pero que vinieron a confirmarme en la idea de que aquellos deseos nada tenían de utópicos. Los más importantes fueron las obras de Stravinsky que siguieron a la ópera *The Rake's Progress*, en las que, sorprendentemente, el compositor que parecía encarnar la más radical antítesis de la estética dodecafónica comenzó a asumir ésta, más o menos paulatinamente, sin perder por ello ninguno de sus rasgos estilísticos esenciales. La *Cantata*, el *Septeto*, las *Tres canciones de William Shakespeare*, los *Cánones fúnebres* en memoria de Dylan Thomas, el *Canticum sacrum*, el *Agon* y los *Trenos* son obras dodecafónicas, más avanzadas en esa técnica que muchas de Schoenberg o de Webern, y al mismo tiempo innegablemente stravinskianas.

Por el otro lado, por el del dodecafonismo, varios de sus partidarios —y el propio Schoenberg en primer lugar ("on revient toujours")— no dejaron de mostrar tendencias que se dirían stravinskianas, ya en lo rítmico, ya en lo estructural de la frase melódica, ya en el manejo de series que pudiesen producir entidades armónicas fortuitamente tonales. Y desde la altura de estos años comenzamos a ver —a oír— mucha de la música dodecafónica como fenómenos que, en el plano de la sonoridad pura y de la disonancia, parecen no estar muy lejos de la música de Debussy.

Y así, escribiendo sobre Stravinsky, puede afirmar Roman Vlad: "Cada día resulta más claro que figuras como Debussy, Stravinsky, Berg y Webern, lejos de excluirse mutuamente, fueron necesarias, cada cual por su lado, para forjar lo que vemos hoy como el nuevo lenguaje universal de la música en sus varias dimensiones y diversos aspectos. Actualmente están desapareciendo la división y la segregación —que creíamos inevitables— en compartimientos estancos de los diferentes conceptos y movimientos que parecían conducir a la música del siglo xx por senderos diferentes; en verdad, al volver la vista atrás, el aparente antagonismo parece más una fantasía que un hecho concreto. Vemos ahora que hubo un constante intercambio, impalpable pero fructífero, entre los experimentos artísticos de escuelas aparentemente divergentes y a menudo ostensiblemente archienemigas. De todos los grandes compositores del siglo xx, Stravinsky ha sido y es el más accesible, el menos obstinado y dogmático. Y esto también ha contribuido a hacer de la relación mutua entre él y las demás corrientes de la música contemporánea, una de las influencias más estimulantes y fructíferas que haya ejercido jamás com-

positor alguno en la historia de la música occidental."

Tenemos, pues, a la vista la conciliación de tendencias que hace bastantes años se consideraban irreductiblemente antitéticas. Es de esperar, por tanto, que a esta segunda mitad del siglo corresponda la realización de aquella tarea que algunos creímos necesaria: la fijación del lenguaje musical que en el futuro haya de caracterizar a nuestra época, un len-

guaje común en su esencia, como lo fue el de todas las épocas que denominamos clásicas. Seguirán, por supuesto, los experimentos, la incansable búsqueda de nuevas formas de expresión; pero los compositores que tengan algo que decir y no sean idólatras de lo inaudito cuentan ya, por fortuna, con un lenguaje tan amplio como dúctil, tan rico como riguroso con que dar forma a su intuición creadora.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

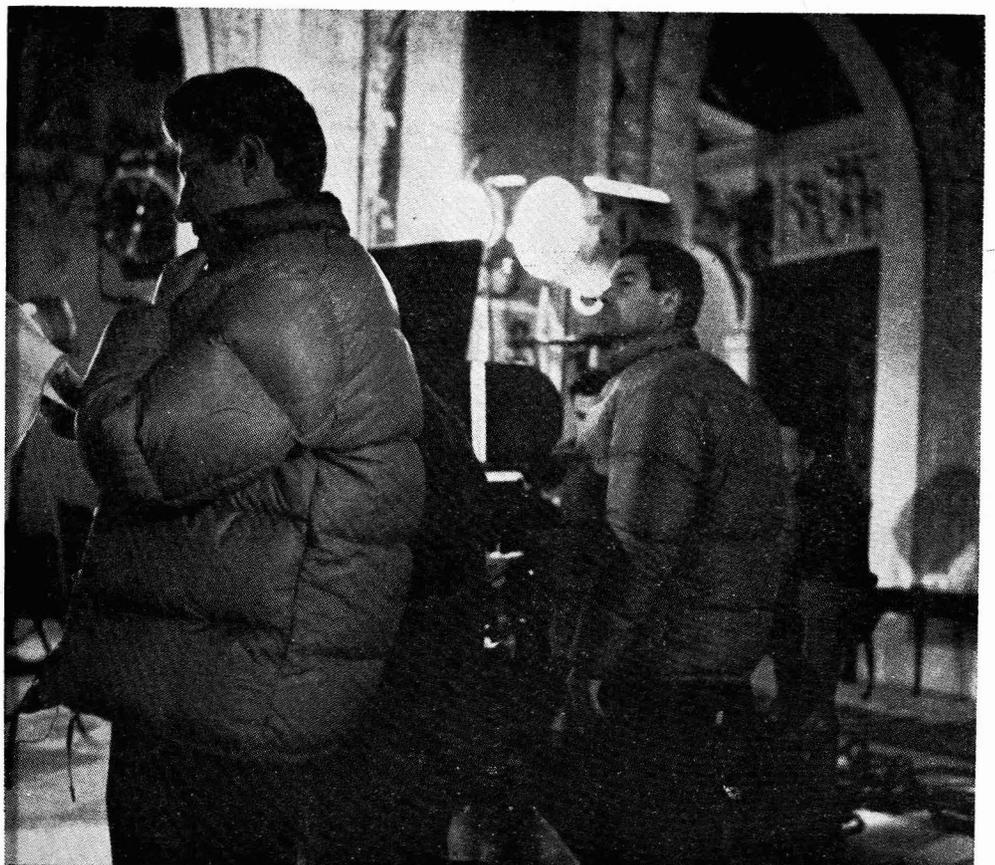
Cuando estas líneas sean publicadas, la Reseña habrá quedado ya bastante atrás y no creo que sea oportuno insistir en la increíble torpeza de sus organizadores, etcétera. Incluso, es ocioso referirse a la mayoría de las películas que se exhibieron en la Reseña, obras vulgares premiadas en muchos casos por el trabajo de sus actores. Apuntemos, en todo caso, que *Todo comienza en sábado* (*Saturday night and sunday morning*), de Karel Reisz, es un film interesante, quizá el mejor resultado de ese nuevo cine inglés de pretensiones antropológicas, que, a pesar de todo, no consigue darnos sino una dimensión muy superficial del hombre y del mundo que lo rodea, y que *Bandidos en Orgasolo*, que marca el debut en el largo metraje del italiano Vittorio de Seta, es un film honesto, bello y emocionante.

Como que en esta sección no se pretende dar cuenta de la actualidad cinematográfica, reservo para un número próximo de *Universidad*, un comentario más extenso sobre los films de Reisz y Seta, así como la crítica de una gran película estrenada comercialmente: *Los salvajes inocentes*, de Nicholas Ray.

También hablaré del extraordinario film polaco de Jerzy Kawalerowicz, *Madre Juana de los Angeles*, excluido arbitrariamente de la Reseña, que puede ver en exhibición privada.

Por ahora, me interesa referirme a los dos grandes films de Antonioni y Resnais que, pese a todo fueron exhibidos. Estas dos películas, junto a la de Kawalerowicz y a la de Buñuel, *Viridiana*, la gran ausente de la tantas veces mencionada Reseña, tienen para mí una propiedad común: todas ellas son muestras de un cine antidogmático y por ende dialéctico, del cine que aspira a un espectador nuevo. Ante el desconcerto de las personas "de sentido común" pertenecientes a todas las tendencias ideológicas, surge un cine que puede muy bien ayudar a transformarnos, a hacer de nosotros verdaderos individuos conscientes.

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*), película francesa de Alain Resnais. Argumento: Alain Robbe-Grillet. Foto: (Dyaliscope) Sacha Vierny. Música: Francis Seyrig. Decorados: Jacques Saulnier. Montaje: Henri Colpi. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Gilles



El año pasado en Marienbad.—Alain Resnais y su operador Sacha Vierny durante la filmación