

cimientos de una música entrañablemente española que culminará con Manuel de Falla. Así también aquí en México, cuyo nacionalismo musical es un fenómeno de nuestro siglo, pues se hace plenamente consciente con Ponce y se eleva y depura con Chávez hasta convertirse en la espina dorsal de todo un movimiento que en lo externo puede parecer a veces no nacionalista. Y en los Estados Unidos, y en el Brasil y en la Argentina: el nacionalismo opera como motor de sus respectivos renacimientos musicales, fenómenos, todos ellos, de nuestro tiempo.

Y en cuanto a algunos nacionalismos nacidos muy dentro del siglo XIX —el ruso y el húngaro, por ejemplo—, se han prolongado hasta nuestros días con tal intensidad, que no podemos dejar de considerarlos como elementos característicos del siglo XX. Stravinsky, compositor que tan profunda huella imprimió en la música de nuestra época, no será hoy nacionalista, pero lo fue con aquellas primeras obras suyas que tanto asombraron al mundo entero: *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la Primavera*, *Las bodas*. Y Bartok, otro compositor bien moderno, corrigiendo penosamente el húngarismo inventado por Liszt, se muestra en este siglo, y gracias a su profundo nacionalismo, como una de las más grandes e influyentes figuras de la música.

El Nacionalismo puede tener una raíz esencialmente musical: el compositor sensible y curioso y deseoso de algo nuevo, harto del lenguaje internacional que en torno suyo se está usando, descubre un día en la música tradicional de su pueblo elementos melódicos, rítmicos y armónicos realmente originales y capaces de revigorizar la música. Tal fue, por ejemplo, el caso de un Glinka en Rusia y de cuantos inmediatamente lo siguieron. Pero al nacionalismo musical se puede llegar también por un sentimiento esencialmente político, como es el caso del mexicano, consecuencia natural de la Independencia y la Revolución. E indudablemente de raíz política es también su cultivo en la URSS y los países satélites suyos.

Y eso nos lleva a examinar finalmente un hecho que, a mi juicio, no dejará de teñir la historia musical del siglo XX que escriban los musicólogos de siglos venideros. Ese hecho es la intervención de la política de partido en la creación musical. Fíjense ustedes bien que no digo "ideología política", sino "política de partido". Porque en esta época de grandes conmociones sociales y políticas sería muy natural que los compositores que sintiesen simpatía por este o el otro régimen, por este o el otro ideal político, la trasladaran al papel pautado. No, lo malo, lo anti-natural es que los dictadores traten de que el compositor ajuste su obra a sus dictados, no sólo en cuanto se refiere a las fuentes de inspiración sino también en lo que respecta a los procedimientos formales. A Hitler, con su antisemitismo y su adoración por Wagner, se debe la iniciación de semejante estado de cosas. Pero casi al mismo tiempo Stalin se erigió en dictador de la música en su país. Y ello continúa hoy en los países comunistas; los teóricos del partido lanzan bendiciones o excomuniones sobre los músicos, basados en un concepto completamente falso de la música. Creen ellos todavía en el *ethos* musical y así llegan a opinar que, por ejemplo, en la obra de Stravinsky o de Schoenberg pululan los *gérmenes másanos* del espíritu capita-

lista o de la fe cristiana; lo cual, por otra parte, no les impide aceptar la música de Bach, de Beethoven o de Borodin, unos compositores que, de vivir hoy, les parecerían unos redomados *reaccionarios*. No son capaces de ver que esos músicos que ellos aceptan como inocuos fueron en su época tan *formalistas* —calificativo que en su jerga equivale a los de *burgués*, *fascista* o *traidor al proletariado*— como Schoenberg o Stravinsky en la nuestra.

Tal es, señoras y señores, el panorama de la música en lo que va del siglo, tal como yo alcanzo a verlo. Abundan en él las obras maestras y el afán de progreso, así como un saludable instinto de conservación que lleva a corregir errores y evitar peligros doquiera que surgen. Que así sea también en los cuarenta años que le quedan de vida a esta inquieta centuria. Y ustedes que lo vean.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOS PRIMOS (*Les cousins*). Película francesa de Claude Chabrol. Argumento: Claude Chabrol. Diálogos: Paul Gegaulf. Foto: Henri Decae. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Gerard Blain, Jean Claude Brialy, Juliette Maynel. Producida en 1958.

CHABROL, AL IGUAL QUE MALLE, Resnais y me imagino que otros miembros, como Astruc, Truffaut y Marcel Camus, de la *Nouvelle Vague* del cine francés, lleva a cabo, en principio, una labor de destrucción; se trata de derrumbar, a golpes de realidad, el viejo edificio del cine convencional con su hipócrita celo en la salvaguardia de las buenas costumbres. Merece nuestra simpatía el empeño de la *nouvelle vague* (que es, en definitiva, el de todo el verdadero buen cine actual), aunque ello signifique la destrucción en nosotros mismos, como espectadores, del placer de sentirnos al cabo de la calle de todo cuanto pueda decirsenos en cine. Así, *Los primos*, seguida atentamente en su desarrollo por el público, es silbada al final por bastantes espectadores. Y eso es, en cierto modo normal. Esos silbidos demuestran que Chabrol se ha situado a la vanguardia, por delante del espectador medio. Toda la historia del arte está llena de ejemplos de obras repudiadas e incomprensidas en su tiempo y que hoy aplauden hasta los agregados culturales de las embajadas. ¿Por qué en el cine no pueden producirse tales casos? Lo esencial es que *Los primos* impresione, inquiete e interese a todos. Lo consigue. Y eso es lo que importa.



Los primos.—"no pretende engañarnos"

El público suele desconcertarse porque *Los primos* refleja algo así como un mundo al revés con referencia al que se acostumbra a ver en cine: Chabrol castiga a los buenos y premia a los malos, rechazando, de una vez por todas, ese pretendido valor de persuasión inmediata, mecánica que, según todos los guardianes de la moral, tiene el cine. Claro está que si cualquier moral ha de fincarse, para ser efectiva, en la necesidad de guardar las apariencias, *Los primos* es un film "negativo" y hasta profundamente inmoral. Pero la verdad es que, en aras de dar un paso más en la larga, inacabable y necesaria lucha contra la mistificación de la realidad, en la búsqueda, tan propia del arte, de una verdad relativa en lo contradictorio, en lo complejo y desconcertante, Chabrol no pretende engañarnos: a simple vista, es evidente que un buen muchacho, lector de Balzac, estudioso y esforzado, representante de la vieja y culta Francia, puede ser derrotado por su propio primo, imagen viva del irracionalismo. En la oposición entre ambos personajes, es evidente que la moral no tiene que estar al lado, como un trofeo deportivo, del que gane la partida. La moral de Chabrol está mucho más allá de las simples contingencias.

El primo "bueno" de la película es un personaje intemporal, en tanto que el otro es, a la vez que encarnación universal del mal, un claro producto de su tiempo. El mal se viste con los más espléndidos ropajes de cada época: desenvuelto y cínico, brillante, simpático, poéticamente cruel, ese personaje encuentra placer en pasearse, candelabro en mano y gorra nazi en la cabeza, entre los asistentes a su orgía entonando en alemán una extraña melopea lírico-fúnebre con fondo musical de Wagner. A consecuencia de esa orgía, en la que las luces son apagadas para dar más realce al "acto", un italiano se derrumba víctima de su delirio y un judío es aterrorizado. ¿Se necesitan más datos para penetrar en el sentido de esa escena y en el carácter de su protagonista principal? Todavía después a ese joven "neonazi" habremos de verlo valerse de algo así como de un Mefistófeles particular para arrebatarse a su primo la mujer de sus sueños en una escena de seducción audaz e impresionante, realmente magistral. Y para rematar su cadena de triunfos, después de haber pasado sin esfuerzo un examen, recibe de ese mismo Mefistófeles el obsequio de una curiosa mezcla de Tarzán y tenor lírico en el que el primo "malo" encontrará la encarnación de sus oscuros ideales.

Mientras tanto, el bueno, agobiado por sus fracasos y pensando siempre en "su

mamá", sufre tanto que llega a rechazar los obsequios que le hace la indignada cultura nacional, representada por un librero. Pero estudia y estudia, tratando de escapar de la barahunda de los irracionales. Al final será destruido y, quizá, de su destrucción emergerá una conclusión feliz *a posteriori* de mediar, como no puede descartarse, una metamorfosis en el personaje negativo determinada por el sacrificio de su primo, por el brusco enfrentamiento con la realidad que ello significa. Por eso, esa escena final, audaz y difícil como casi todas las del film, no tiene nada de arbitraria, pues no es sino el desenlace *necesario* de toda una trama. Un desenlace en el que Chabrol resume su actitud moral.

Pese a su empleo abundante de los símbolos (que no destruye el carácter realista del film), pese a su evidente misoginia (las mujeres juegan en su película un feo papel), pese a que quizá pretenda esbozar una última justificación metafísica de cuanto nos retrata (y la misoginia constituye un dato en ese sentido), Chabrol ha tocado muchos de los problemas fundamentales del hombre, ha retratado una situación social bien determinada y ha construido un film de tan rico contenido que el número de sus sugerencias es infinito. Ha dado una gran zancada, un enorme salto hacia un cine más libre y más verídico. Chabrol, con sus 29 años, con su admiración por Hitchcock, con su sinceridad (ha confesado que hace dos años, cuando realizó su primera película *Le beau Serge*, no sabía por donde hay que "mirar" en la cámara), es dueño de un estilo muy personal, de un estilo que no se parece al de nadie.

Y eso es así porque Chabrol hace un cine que podríamos llamar "integral" (perdón por la palabreja), por cuanto integra en una unidad artística superior aquellos elementos pretendidamente autónomos que intervienen en un film (actores, decorados, música), destruyendo su falsa independencia. Chabrol se atreve, inclusive, en aras de tal concepción del cine, a dejar troncada una frase musical en el paso de una escena a otra porque maneja los materiales de su film con entera libertad, como si fueran uno solo. Actores y escenarios se determinan y completan mutuamente. Sólo en tales condiciones puede darse el caso del nacimiento de un estilo determinado por la simple aptitud de expresarse con la libertad de un pintor o de un novelista con medios a simple vista de más engorrosa utilización que los de la novela o los de la pintura. Así, el cine deja de ser *representación* para transformarse en verdadera *creación*.

Y finalmente, ¿de dónde demonios habrá sacado Chabrol a sus espléndidos actores? Ante el trío de novatos Brialy-Blain-Maynel pienso que, en cine, el actor ni *nace* ni se *hace*. Al actor *lo hace* el creador de un arte que no es como vulgarmente se cree, producto de una labor colectiva en la que todos colaboran *por igual* y en la que todos son *por igual* merecedores de elogio. No. Al hablar de *Los primos* se habla, sobre todo y casi exclusivamente, de su realizador Claude Chabrol.

RÍO BRAVO (*Río Bravo*). Película norteamericana de Howard Hawks. Argumento: Jules Furthman y Leigh Brackett. Foto (Technicolor): Russell Harlan. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: John Wayne, Dean Martín,



El "malo" y su aliada, la mujer, acosan al "bueno"

Ricky Nelson, Angie Dickinson, Walter Brennan. Producida en 1958 por H. Hawks (WB).

Recuérdense *Caracortada* (1930), *Sólo los ángeles tienen alas* (1940), *Río Rojo* (1948). Estas películas, entre otras muchas, dan fe de la maestría del viejo Howard Hawks, dueño de un lenguaje específicamente cinematográfico, si aceptamos que tal lenguaje existe. *Río Bravo* es un buen film en la medida en que nos hace penetrar en una atmósfera y en las angustias y alegrías de sus personajes. Se trata de una película que no puede defenderse por lo que *dice*, ya que como buen *western*, ajeno por fortuna a cierto tipo de preocupaciones que han desnaturalizado muchas de las más ambiciosas realizaciones del género, no pretende *decirnos* nada. *Río Bravo* vale por lo que nos *muestra*, por la simple evidencia de sus situaciones. Se mete uno en ellas y las comparte, o no. Estamos ante un cine cuyo contenido (*que lo tiene*, naturalmente) ya no depende de las cualidades literarias del guión, de lo que comúnmente entendemos por *historia*. De ahí esta especificidad cinematográfica, muy relativa desde luego, de que hablaba.

Por ello, ante films como este, la discusión resulta inútil. Yo no puedo negar que la pasé muy bien con sus detalles tan característicos, tan de buen *western*, con sus peleas, con los prodigios de habilidad de sus protagonistas; que me sentí envuelto a ratos por una vaga poesía y que me pareció "estar" sentado en el despacho del *sheriff* oyendo las nostálgicas canciones del oeste y sobresaltándome ante el sonido de la trompeta que anuncia *El degüello*. Si a alguien no le ha pasado lo mismo, pues ni modo. Prefiero discutir sobre *Nazarín* o sobre *Los primos*.

LAS AVENTURAS DE ARSENIO LUPIN (*Les aventures de Arsène Lupin*). Película francesa de Jacques Becker y Albert Simonin, sobre Maurice Leblanc. Foto (Technicolor): Edmond Shennan. Música: Jean Jacques Grunenwald. Intérpretes: Robert Lamoureux, Lieselotte Pulver, O. E. Hasse. Producida en 1956.

Becker es un excelente revividor de épocas. De ello ya fue posible percatarse en su extraordinario *Casque d'or* (*La reina del hampa*, se llamó en México) y ante su más reciente *Montparnasse 19*, film indebidamente menospreciado en México, a mi juicio. En *Arsenio Lupin* se realiza una magnífica evocación de la "belle époque" acumulando detalles de principios de siglo con un claro propósito irónico. Las ingeniosas y admirables hazañas de Lupin adquieren, por transcurrir en un medio tal, una nueva dimensión. He aquí a un Arsenio sujeto a su tiempo y a la vez "superior" a todo cuanto le rodea: en última instancia no representa sino al eterno ingenio humano frente a los transitorios modos y modas de un tiempo determinado.

Película muy agradable es, sin embargo, algo más que un buen film de entretenimiento. Es, a la vez, la discreta pero eficaz disección de una época que los rentistas franceses citan como ideal... y que desemboca en la primera Gran Guerra. Por lo demás, Becker da fe de su maestría. Pocos como él habrían sabido sugerir una noche de amor con el simple movimiento de una mano femenina. Y los actores están muy bien: Lamoureux, el actor de *Papá, mamá, la criada y yo*, es uno de los mejores comediantes del actual cine francés. Yo lo prefiero mil veces a un Fernandel.

LA QUE NO QUERÍA MORIR (*I want to live*). Película norteamericana de Robert Wise. Argumento: Nelson Giding y Don Mankiewicz. Intérprete: Susan Hayward. Producida en 1958 (Walter Wanger. U. A.)

Wise ha manejado la historia de su film consciente de sus posibilidades y limitaciones. Es decir, con simple pero estimable habilidad, ha buscado un tono documental que evita, ciertamente, el melodrama, pero que a la vez nos revela la ausencia de una total identificación del director con su tema. Así, la película tiene un excelente ritmo, justificado y determinado por las necesidades de la historia. Al corte casi vertiginoso de las primeras escenas, en las que se pasa de una situación a otra por medio de audaces y logradas elipses, sucede una suerte de recreamiento, de morosidad deliberada, para que, en espera de la muerte de la protagonista, sintamos el terrible peso de cada segundo. Pero no llega uno nunca a "meterse" en el drama.

La película, con su sincera protesta contra la pena de muerte y su denuncia de las fallas de un sistema judicial, cumple honradamente con su misión. Pero quizá su cualidad máxima no esté determinada por la voluntad de quienes han hecho el film, sino por el choque inevitable de unos elementos dados. Me refiero al impresionante contraste que se establece entre la presencia constante de la muerte y esa atmósfera tan norteamericana de eficiencia, amabilidad y pulcritud que la rodea... *The american way of death*, pudiera decirse.

A la Hayward le pasa lo mismo que al director: mucha habilidad, pero ninguna identificación *real, interior*, con el personaje.

EL ÚLTIMO VIVA (*The last hurra*). Película norteamericana de John Ford. Argumento: Frank Nugent. Intérpretes: Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Pat O'Brien, Basil Rathbone. Producida en 1958 (Columbia).

Si no fuera por el último rollo, sentimentalón y falso, estaríamos ante un auténtico *John Ford*. El mismo culto, tan característico de este director, por los sentimientos nobles y fuertes, por la camaradería franca y abierta, la misma simpatía por los hombres humildes pero decididos y su repudio a la aristocracia, identificada siempre con lo mezquino, lo enclenque y lo viciado. Todo eso tiene *The last hurra*. El film termina realmente, con la derrota de los simpáticos, de los buenos. Ford, más que a la amargura, se entrega a una dulce melancolía muy suya, muy del hombre que hizo *The long voyage home*, en 1940. En el momento en que el magnífico Spencer Tracy se acerca, con la derrota electoral a cuestas, a su casa, es mejor abandonar la sala. Todo lo demás puede quitar el buen sabor de boca.

ACORRALADO (*Le dos au mur*). Película francesa de Edouard Molinaro. Intérpretes: Jean Moreau, Gerard Oury, Philippe Nicau. Producida en 1958.

Molinaro pertenece también a la nueva generación francesa. Pero no hay que dejarse engañar: su film no es sino un excelente ejercicio de estilo, una prueba de la sorprendente capacidad técnica del director.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

LOS CIEGOS Y LA CANTANTE CALVA

EN EL TEATRO RÓDANO, a pesar de que fiel a sus propósitos y haciendo honor a la indudable calidad de las obras elegidas hasta ahora para formar su repertorio, el Teatro Universitario agrega a él estas obras en un acto de dos de los más importantes autores del momento, Michel de Ghelderode y Eugène Ionesco, la representación no alcanza la calidad artística que era de esperarse debido, en la primera parte del programa, a la equivocada selección del texto, y en la segunda, a la lamentable interpretación escénica de la obra de Ionesco. La reconocida calidad de los autores y la innegable pureza de intenciones de la representación, tan poco común en la actualidad en nuestro teatro, hacen sin embargo inevitable el comentario.

Ghelderode, descubierto repentinamente hace unos cuantos años, después de más de veinte de trabajo continuo y solitario, es ahora uno de los más prestigiados entre los autores franceses (título que puede adjudicársele porque aunque es belga y sitúa la acción de sus obras en Flandes, escribe en francés). Dueño de una personalidad clara y definida, aporta a la escena moderna un decidido amor por el gran gesto; aborda siempre situaciones extremas tratadas en una forma directa e inmediata en la que la ironía se sacrifica al sarcasmo y la burla, la sugere y el matiz delicado al grito, y la expresión estricta al torrente lírico y grandilocuente al que se une una confianza ilimitada en el poder de la palabra para recrear la realidad. Puede definirse como un dramaturgo al que fundamentalmente, por encima de cualquier intención subjetiva, le interesa narrar, contar una historia, crear *vida*, sin hacer a un lado ninguna de sus características por sucias o desagradables que puedan parecer a primera vista, siempre y cuando contribuyan a afirmar el trazo de los personajes o a aumentar el interés de la trama.

Por otra parte, Ghelderode mismo ha declarado que casi todo su teatro está realizado bajo el influjo de la obra de Breughel, el gran pintor flamenco, con el que tiene innumerables puntos de contacto. Y *Los ciegos*, la obra elegida por el Teatro Universitario, es una clara ilustración de este influjo. En ella su autor no ha querido más que dar vida para el teatro, convertir en figuras dramáticas, a los personajes retratados por Breughel en el cuadro del mismo nombre. Por esto mismo, teatralmente no trasciende la importancia de un simple homenaje, por medio del cual el dramaturgo ha querido reconocer su deuda con el pintor y no alcanza ni remotamente la calidad de muchas de las demás obras de su autor. Es, en resumen, una obra menor, un intento —logrado— de dar vida dramática a los personajes de un cuadro, sin mayores pretensiones, con el innegable poder escénico de Ghelderode, pero sin ninguna trascendencia. Y por esto nos parece un error del Teatro Universitario la elección de esta obra.

La dirección escénica de Antonio Passy, aunque menos evidentemente que en la obra de Ionesco, tampoco es correcta. Passy insiste demasiado en señalar los tintes sombríos del texto, descuidando los líricos y los grotescos, con lo que reduce su vitalidad interior en aras de un simbolismo que, aunque señalado en el programa, no existe en realidad.

La escenografía de David Antón se limita a sugerir el lugar de la acción, atrayendo toda la atención sobre el vestuario, por lo que resulta incompleta.

El autor de la segunda obra, Eugène Ionesco, es en la actualidad el autor más discutido de Francia. Como Ghelderode, tampoco es francés, sino rumano; pero sus obras están escritas en francés y han sido estrenadas siempre en París. *Poesía en Voz Alta* lo dio a conocer en México incluyendo en su segundo programa una de sus piezas breves: *El salón del automóvil*.

Ionesco, que es un auténtico innovador no pretende decir cosas nuevas, ni sentar tesis originales o no, su material, como el de todo gran artista, es simplemente la realidad inmediata, la vida. Pero, como gran artista, aspira a revolucionar, a abrir nuevos cauces para el género artístico que aborda. Su principal propósito, hasta ahora al menos, parece ser el de cambiar por completo el sentido del lenguaje teatral haciendo que el diálogo adquiera valor no como medio de expresión de las ideas o sentimientos de los personajes, sino como una transposición en términos teatrales puros de lo que estos representan. No quiere copiar situaciones, sino recrearlas con un lenguaje que revele la esencia teatral de éstas. Sus innovaciones son, entonces, puramente técnicas y sin lugar a dudas, muy sugestivas y auténticamente revolucionarias.

En *La cantante calva* Ionesco quiere crear la imagen escénica pura, esto es como expresión teatral de una situación vital, de una sociedad perfecta dentro de las aspiraciones actuales, esto es, una sociedad en la que se ha eliminado toda problemática, en la que no existe la angustia ni los conflictos económicos o psicológicos; pero en la que también se ha eliminado toda posibilidad de comunicación, de relación real y humana entre sus miembros y se vive en un estado de completa enajenación, dentro de la soledad personal más absoluta; se ha llegado al absurdo. Para lograr crear esta imagen, lo que hace Ionesco es simplemente expresar este absurdo por medio del lenguaje, haciendo que carezca de su cualidad esencial de medio de comunicación y se transforme en una interminable serie de palabras desprovistas de sentido para que expresen a unos personajes que también carecen de sentido. Los sucesos, así, no significan nada; pero Ionesco logra que teatralmente esta nada exprese una determinada situación vital, sea una obra de arte dotada de un estricto orden interno y una lógica absoluta, que da lugar al goce estético gracias a la comicidad incluida en el tratamiento.

Sin embargo, de la efectividad escénica de la obra nunca podremos tener concien-