

mántica y luego en la nuestra muestra saltos y remolinos súbitos. Pero ahí está la revolución que significa el abandono, de pronto, de la polifonía en favor de la monodía acompañada. Ahí está también el corte tremendo que se produce entre Bach y sus hijos. Pero aún hay más: hay, por ejemplo, la actitud de Juan Bermudo que en la España de 1555 abomina de la música que se escribía cincuenta años atrás; hay el criterio radicalísimo de Johannes Tinctoris, que en 1477 rechaza las ideas músico-filosóficas entonces vigentes —según la línea Platón-Pitágoras-Aristoxeno-Boecio—, pero, por si eso no fuera poco, añade en la introducción a su tratado *De Contrapuncto* cosas como éstas: “Y si ahora tengo que referirme a lo que he visto y aprendido, tengo que confesar que a mis manos vinieron algunas composiciones antiguas de compositores desconocidos, piezas que suenan como completamente insignificantes e insípidas, de tal modo, que más perturban que deleitan el oído. Pero lo que más me sorprende es que solamente en los últimos cuarenta años haya composiciones que, a juicio del entendido, valen la pena de que se oigan. Hoy contamos con el florecimiento de no sólo gran número de cantores famosos, sino

también con un número casi ilimitado de excelentes compositores —ya sea por influencia celestial, ya por el estudio particularmente tesonero—, como, por ejemplo, Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guilelmus Fangus, y todos ellos pueden jactarse de haber tenido por maestros a los músicos recientemente fallecidos Johannes Dunstable, Egidius Binchois y Guilelmus Dufay” . . .

He ahí una actitud radical, violenta, equivalente en su tiempo a la de cualquier compositor joven de hoy que renegase de la música escrita antes de 1920. Cuando en nuestro tiempo juzgamos como característico de la época esta prisa y dureza con que una generación reniega de la inmediatamente anterior, nos olvidamos de que lo mismo sucedía en el siglo xv, unos tiempos que se nos antojan característicamente apacibles, lentos y conformistas. Excuso decir, pues, que esa actitud de los compositores de ahora no es herencia, ni mucho menos, de la época romántica, y que el progresismo de los románticos, siendo como es innegable, no es, repito, rasgo característico suyo ni tampoco tiene más violencia que el de esos músicos antiguos que acabo de mencionar.



vio que el señor y suprimía de un solo golpe, todos sus paréntesis). Una ópera de Mozart dentro del repertorio de una compañía mexicana representa un paso adelante en el camino de la civilización; repetir los títulos que figuran en las grandes escenas del mundo debe tenerse como muestra de tradición; el estreno de obras mexicanas es ejemplo rotundo de desarrollo cultural. En fin, que Opera de Bellas Artes alfabetiza a los cantantes, al público, a los críticos.

—¡Bravo! —gritó el señor x—. Pero yo detesto la ópera, ahorcaría a todos los cantantes, asesinaría a Menotti, al público que aplaude y pide el rabo y las orejas de los señores y las señoras que corretean por la escena de Bellas Artes, asesinaría a los críticos que no se rieron con la *Carlota* y con *El último sueño*.

Pero el señor y no lo escucha. Trata de ocultar los gritos de su amigo con algún aria de Donizetti, de Puccini, de Massenet. Confía en el talento de los cantantes mexicanos, los aplaude en silencio, promete escribirles frases de aliento y estímulo, se convence de que —a pesar de las fallas, los errores, los defectos— van por la ruta del éxito. Sabe que hay algunos nombres que exigen su atención. Su silencio es una forma de reconocimiento. Suavemente, dulcemente se adormece; la última frase de una bella melodía se pierde en sus labios mientras espera, con secreta impaciencia, la inauguración de la gran temporada internacional de ópera. Y enumera los títulos: *La Traviata* (que es muy triste), *Carmen* (que es genial), *Andrea Chenier* (historia de un poeta guillotinado), *Gianni Schichi* (que es de Puccini), *Las bodas de Figaro* (que dicen es de Mozart. ¿O no?), *Don Carlo* (que es de Verdi, aunque no parezca), *Cavalleria rusticana* (esta vez sin la compañía de Payasos, lo cual no tiene importancia), *Boris Godunoff* (que como es rusa a lo mejor la prohíben) y *El caballero de la rosa* (en flamante estreno mexicano, lo que quiere decir que en verdad nos estamos civilizando, alfabetizando y poniéndonos al día).

Mientras se efectuaba esta temporada de ópera, ¿qué otras cosas sucedían en nuestro medio musical? Señalemos, por diversos motivos, los conciertos organizados por la Asociación Musical “Manuel M. Ponce” y por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad. Heroicamente, casi sin recursos económicos y desprovista de ayuda oficial,

ACORDE MENOR

LEVABA CASI una hora esperando —clavado, muy tieso, en la silla incómoda, divirtiéndose en fabricar ruidos molestos con la lengua y los dedos, los ojos fijos en la puerta— cuando apareció, sonriente e inevitablemente mojado por la lluvia, protegiendo el tesoro bajo su impermeable azul. No le tendió la mano, ni siquiera le dijo “buenas noches” o “disculpa la tardanza”; lo miró con aire triunfal y arrojó —lentamente, uno por uno— los programas. El señor x —antidilettante por vocación— no se inmutó ante el tesoro que ocupaba toda la superficie de la mesa; chasqueó la lengua, hizo una mueca (su mueca favorita) y se dispuso a escuchar pacientemente el relato.

—Tenía razón —dijo el señor y, melómano por temperamento—, nos estamos civilizando. Antes no había adónde ir. Acaso un concierto dominical, un programa de aficionados, los exámenes de fin de curso de cierta academia de piano. En cambio, ahora. . . (y agitaba el tesoro, lo acariciaba, seguro ya de haber ganado la apuesta), ahora tenemos de todo: ópera, ballet, sinfónica, conciertos de cámara, todas las noches y en todos lados. Tenía razón, repitió, nos estamos civilizando.

El señor x tomó uno de los programas, lo miró con terror y finalmente permitió que se le cayera de las manos. “Opera —dijo—, puf, qué asco.”

—Opera de Bellas Artes —replicó el señor y, como si ésta fuera una garantía, con el mismo sentido que nos advierten que tal cancionera es una estrellita del cine nacional o que tal aparato interplanetario lleva el letrero de “made in USA”.

—*La Traviata*, *Elixir de amor*, *Rigoletto*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Manon*, *Fedora* (el señor x decidió no escucharlo más), y también *Las bodas de Figaro*, *La cenicienta*, *Los pescadores de perlas*,

Amelia va al baile, que no se ven todos los días (“ni falta que hace”, pensó el señor x), y también algunas óperas mexicanas (“el colmo”, gritó, exasperado. Y de otras mesas llegaron miradas que combinaban el perdón y el crimen): *El último sueño* del maestro Vázquez, *La mulata de Córdoba* del maestro Moncayo, *Carlota* del maestro Sandi, *Severino* del maestro Moreno (el señor x tuvo deseos de decir: “Amén”, pero no dijo nada).

—No cabe duda. Nos estamos civilizando (el señor x se preguntó por qué el señor y repite siempre las mismas frases). Una compañía de ópera, cantantes mexicanos, repertorio. Todo eso es bueno, estimulante, un esfuerzo digno de atención, de respeto, de aplauso.

El señor x no asistió a ninguna de estas funciones, pero podía imaginar fácilmente que todo eso estaba muy bien. Lo malo reside —se dijo— en que muchos de los cantantes no son cantantes, en que los directores de escena estarían mejor como cantantes que como directores, en que la improvisación permanece como sinónimo de estas temporadas, en que la ambición no produce siempre frutos, que trabajen más, que se preparen mejor, que canten menos óperas pero que hagan más ensayos —eso hubiera querido decir, pero el señor y continuaba exaltadamente su relato.

—Por ejemplo: *La Traviata* (que es muy triste: una prostituta tuberculosa se vuelve, por voluntad propia, immaculada amante pequeño-burguesa. El argumento es de Alejandro el pequeño y la música de Verdi. Cuando me baño tarareo el *Brindis* o *Di Provenza il mar*, según mis estados de ánimo. El señor y lo interrumpió, vehemente:) Por ejemplo: *La Traviata*, que la cantaron muy bien. O *Las bodas de Figaro* (que dicen que es de Mozart. ¿O no?), que resultó muy decorosa. O la *Butterfly* (el señor x se quedó con la boca abierta cuando

la "Ponce" realiza una labor importante en favor de la música y los músicos mexicanos. Cada año distribuye su temporada de conciertos en dos series: la primera dedicada a jóvenes intérpretes residentes en la capital o en distintos puntos de la provincia; la segunda, a formular programas que incluyen obras y autores de excepcional presencia en México. Una y otra serie constituyen una postura anticonformista ejemplarmente sincera; verdadera batalla en pro de la música nueva, estímulo para los artistas, deseo de terminar con la habitual pereza del público mexicano. En el momento de entregar estas líneas, se inicia la segunda serie — casi totalmente dedicada a la expresión musical de nuestros días, tentativa insólita que merece comentarios más detenidos. Por ahora limitémonos a señalar, a subrayar la importancia de los conciertos dedicados a la juventud y, en especial, de aquéllos reservados a ejecutantes que trabajan en la oscura tranquilidad de la provincia. Gracias a la "Ponce", estos jóvenes intérpretes tienen la dorada oportunidad de conocer horizontes más amplios, de recibir indicaciones, aplausos y consejos y de aprender a cerrar las orejas ante la rotunda voz de nuestros críticos. María Teresa Naranjo (de Guadalajara), Rogelio Barba (de León), María Concepción Nájera (de Torreón) y Raúl Ladrón de Guevara (de Xalapa) fueron los cuatro pianistas presentados este año. De ellos, Ladrón de Guevara es, acaso, el más maduro. La serie terminó con un concierto del Coro de la Universidad Veracruzana, excelente conjunto de voces frescas, bien educadas, que interpretó a la perfección el mundo de la polifonía.

Por su parte, el Departamento de Música de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad de México lleva presentados, hasta ahora, dos de los siete conciertos que forman su décimatercera temporada. Programas bien elegidos, intérpretes de gran dignidad y asistencia numerosa y entusiasta de un público nuevo. El Noneto de Praga, uno de los conjuntos de cámara más sólidos y homogéneos que han pasado por México, dejó magnífica versión del manoseado *Septimino* de Beethoven y dos muestras de la reciente producción checoeslovaca: la *Fantasia opus 40* de Aloys Haba y un *Divertimiento* de Krejci, buenos ejemplos de música astuta. El segundo concierto estuvo formado por la *Sonata opus 120 N° 2* para clarinete y piano de Brahms, la *Sonata para violín y piano* de Moncayo y el *Sexteto* (para clarinete, piano, dos violines, viola y violonchelo, versión de cámara de la *Short Symphony*) de Aaron Copland. De este programa destaquemos el magnífico trabajo de la pianista Alicia Urreta —dueña de envidiables facultades técnicas, de gran temperamento— que ha encontrado en la música de cámara su mejor medio de expresión. Con Anastasio Flores, Alicia Urreta llegó a la esencia de la sonoridad brahmsiana, y con Manuel Enríquez (intérprete no menos inteligente) recreó con fidelidad, con gran pureza, la pequeña obra de Moncayo. No podemos, en cambio, decir lo mismo del *Sexteto* de Copland, que recibió un tratamiento torpe, desigual; partitura que exige mayor preparación de la mostrada por los intérpretes.

— J. V. M.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

SOBRE EL CINE NORTEAMERICANO

Las siguientes notas, todas ellas referentes a películas norteamericanas estrenadas recientemente, no pretenden ser tanto verdaderas críticas (es decir: dar cuenta de lo que son y de lo que valen los films comentados), como simples divagaciones que quizá me ayuden y ayuden a los lectores a comprender el por qué del callejón sin salida en el que parece estar hoy el cine de Hollywood. Odio las generalizaciones, y dar por muerto el buen cine norteamericano equivaldría a desconocer la presencia de hombres como Hawks, Preminger, Nicholas Ray, etcétera. Pero lo cierto es que las virtudes que hicieron pujante en un tiempo al cine de los Estados Unidos, las virtudes de la buena artesanía, tienden a desaparecer. Antes, se hacía en Hollywood un cine todo lo vulgar e ingenuo que se quiera. Pero esas vulgaridad e ingenuidad, a la vez, iban aparejadas a una idea clara de lo que era el lenguaje cinematográfico, el nuevo lenguaje apto para relatar historias elementales de hombres que enfrentan la aventura. Hoy, los realizadores de Hollywood reniegan de su vulgaridad y de su ingenuidad antigua y tratan de convertirse en intelectuales "conscientes", sin ser capaces de comprender que muchos de los grandes cineastas europeos *intelectuales*, ante los que se sienten tan acomplejados, deben en gran medida el ser todo lo que son a ese cine norteamericano que se desconoce y se desprecia a sí mismo.

LOS INADAPTADOS (*The misfits*), película norteamericana de John Huston. Argumento: Arthur Miller. Foto: Russell Metty. Música: Alex North. Intérpretes: Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach. Producida en 1961 (Frank E. Taylor. Dist.: U. A.).



Clark, Marilyn, Monty: diálogo de sombras

The misfits debía ser, teóricamente, una gran película. El que no lo haya sido resultará algo incomprensible para sus propios productores y para la crítica norteamericana, todavía fiel a la idea de que una película no es sino un *Photoplay*, una pieza fotografiada. ¿Cómo es posible que la historia de un dramaturgo tan prestigioso como Miller, llevada a la pantalla por un director tan prestigioso como Huston e interpretada por actores tan prestigiosos como Gable, Monroe y Clift, haya dado origen a un film poco menos que regular?

El caso de *The misfits* servirá, una vez más, para tratar de explicar algunas cosas que ya debieran ser obvias. El guión de Miller, en sí mismo, no es muy bueno. Los personajes nos son *dados* desde un principio: ella, la gran Marilyn, ama la vida y siente instintivamente ternura y respeto por todo ser que la aliente; ellos, los vaqueros (Gable y Clift) son, en el fondo, hombres sanos y limpios, que ya no tienen cabida en este cochino mundo actual, tan metalizado el pobre; el mecánico (Eli Wallach), representante del verdadero espíritu del hombre de hoy, esconde tras su bonhomía el peor de los egoísmos, etcétera. Como se ve, una verdadera colección de lugares comunes.

Pero con lugares comunes se puede hacer una buena película, a pesar de todo. (Eso lo saben muy bien todos los verdaderos *creadores* de cine.) Los personajes de Miller son demasiado *típicos* y lo son, precisamente, porque reflejan una visión elemental de la realidad. El problema, para un realizador, no es el de desechar esa visión, sino el de partir de ella para demostrar que es insuficiente, unilateral y relativa. No se trata de afirmar algo, sino de poner en entredicho el valor absoluto de toda afirmación. Miller, *hombre consciente de nuestro tiempo* (¡uf!), afirma que vivimos en una época caracterizada por una crisis de los valores morales, etc., etc. Muy bien: respetemos su afirmación. Pero, a la vez, enfrentémosla a la realidad misma, a esa realidad tan ambigua que nos da elementos más que suficientes para afirmar todo lo contrario de lo que afirma Miller. Entonces, es posible que lleguemos a hacer una película verdaderamente inquietante, que provoque la duda en el espectador. La capacidad de duda, el hábito de afrontar la incertidumbre, es lo que estimula el desarrollo intelectual del ser humano. (Y perdónese esta última, pedante, y "trascendental" observación.)

Por todo lo dicho queda claro que la culpa del fracaso de *The misfits* no la tiene tanto Miller como Huston. La verdad es que, después de *La burla del diablo* (*Beat the devil*), este director no ha hecho ningún film que no hubiera podido realizar cualquier artesano más o menos honorable. La imagen que de Huston nos dan sus últimas películas es la de un hombre apático y aburrido que ha decidido olvidarse de aquel otro Huston discolorado de los años cuarenta. Ahora, como tantos honorables caballeros, ha superado sus pecados de juventud y se