

género dramático al parecer poco querido por nuestro repertorio teatral; y segundo por tratarse de una obra de excelente concepción e intensidad desconocida aún en México. Si no la primera, ésta es una de las primeras representaciones en español de *Lástima que sea puta*. Los problemas que presenta la puesta en escena no son pocos: la complejidad de la trama (o las tramas) que desarrolla la obra; la duración (casi tres horas y media); el reducido espacio del teatro de Santa Catalina; la inclusión en el reparto de actores jóvenes al lado de actores profesionales. El Gurrola de esta tragedia es el mismo director inventivo y ágil al que estábamos acostumbrados. Sin embargo, las dificultades que ha enfrentado no han sido todas resueltas felizmente. En primer lugar, hay que reconocer que ha sido buen lector (y traductor) de la obra. El juego de claroscuros y contrapuntos que sugiere Ford está bien entendido en la atmósfera que logra crear Gurrola. Una iluminación tenue —a veces dada por unas cuantas velas—, un vestuario magenta diseñado por Fiona Alexander, la escenografía sobria de Alejandro Luna, el desarrollo de la acción en dos planos, uno al nivel del suelo y otro en un tapanco sostenido por dos pilares, un local redondo como casi todos los teatros del periodo isabelino. La disposición y movimiento de los personajes responde a la misma plástica de la ambientación, aunque la objeción principal con que topa la obra está precisamente en los actores. Desde la elección del reparto hasta el clima general de sobreactuación, el juego de Gurrola se debilita. Junto a lo explosivo de algunas voces, la fragilidad de otras; junto al grito catártico, la apatía mortuoria; junto al teatro-espectáculo que por algunos momentos sirve de contrapunto a la obra, un melodrama pálido en algunas voces. Teatro y espectáculo, la puesta de Gurrola incluye un acto de lanzamiento de cuchillos y latigazos sobre Tina French (“Ese gato no está en Sholem, pero a través del tiempo lo adivino”), un verdadero acto de resistencia (y sumisión a la voluntad del director) de Vera Larrosa y José Angel García al estar colgados del techo un buen rato en la escena final, una buena interpretación en la espineta a cargo de Mariana Elizondo y una excelente y tempestuosa sobreactuación de Salvador Garcini.

Hace algunos meses, en una entrevista publicada en esta misma revista, Gurrola hablaba del trabajo que se estaba realizando en miras a la puesta en escena de *Lástima*

que sea puta: “Nos está sirviendo para que los actores se integren a un trabajo, una disciplina de teatro, clásico, de la que yo también estoy aprendiendo. Se trata de un aprendizaje simultáneo, creando juntos.” La Compañía de Repertorio de la Universidad, con este deseo de hacer teatro no comercial, independiente, “teatro en sí” (al decir del propio Gurrola), tendrá pronto que representar un acto tras bambalinas: un acto de autovalorización conjunta, ya que el aprendizaje y la creación pertenecen a la Compañía entera, en el que el éxito y el fracaso corresponden por igual a los actores y al director.

Lástima que sea puta de John Ford (traducción de Juan José Gurrola y Fiona Alexander). Escenografía de Alejandro Luna. Vestuario de Fiona Alexander. Asesor literario, Juan García Ponce. Con la actuación de Vera Larrosa, José Angel García, Eduardo Alcaraz, Salvador Garcini, Ernesto Yáñez, Gabriela Araujo, Tina French, Martín Lasalle, Juan Ramón Castillo, Roberto Ballesteros, Justo Martínez, Josafat Luna, Raúl Sierra, Oscar Yoldi, Justo Martínez, Mariana Elizondo, Jebert Darién y Ricardo Morgan. Dirección de Juan José Gurrola.

Francisco Hinojosa

Música

Variaciones sobre un ritmo*

Si a un músico se le ocurriera analizar a fondo la teoría del ritmo tal como se describe en libros y tratados de música, se encontraría con algunos problemas desconcertantes.

Estamos acostumbrados a pensar que el ritmo de un pasaje es independiente del timbre, de la melodía, de la armonía y otras dimensiones musicales. Cuando hablamos del *ritmo* de algún pasaje musical,

* El presente artículo está basado en unos seminarios sobre el ritmo que se dieron en la Universidad de Princeton. Sería imposible mencionar a todos los compositores y teóricos que contribuyeron a la formación de estas ideas, así que me conformo con mencionar al principal de ellos que fue Benjamín Boretz.

generalmente señalamos el *patrón de duraciones* de ese pasaje; no nos interesa, por ejemplo, si el ritmo está tocado por un instrumento en particular, o si las notas están armonizadas de cierto modo; cuántas veces no le habremos recordado a algún olvidadizo el ritmo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven tocando en un escritorio. Esto quiere decir que el timbre, la armonía, la melodía y otras dimensiones musicales son consideradas de poca importancia cuando el enfoque principal está dirigido al fenómeno rítmico. En cambio, la dimensión que sí adquiere gran importancia es la dimensión temporal (“patrón de duraciones”); por esa razón es posible reproducir el ritmo de la *Quinta Sinfonía* en un pedazo de madera.

Cuando se habla de la música contemporánea muchas veces habremos oído que el ritmo ha adquirido gran importancia al ser utilizado eficazmente como una dimensión independiente de las demás. Algunos compositores han hecho obras donde aplican al ritmo operaciones que tradicionalmente sólo se aplican a las otras dimensiones. Igor Stravinsky, por mencionar sólo uno de ellos, es frecuentemente citado como un gran innovador en este campo, y si tal elogio es algo más que una simple expresión de agrado, es de esperarse, entonces, que puede ser demostrado con algún pasaje musical. Tomemos como ejemplo de gran invención rítmica la serie de acordes que inicia la “Danza de los adolescentes” (número 13 en la partitura orquestal) de *Le sacre du printemps*.

Para enfocar sus aspectos rítmicos ¿qué mejor para este pasaje de latidos primitivos que una transcripción para timbal solo? Lo único que tenemos que hacer es representar cada golpe de cuerdas de la partitura original por golpes de timbal en la transcripción, respetando, claro está, las duraciones entre golpe y golpe.

Pero, ¿qué ocurre al ejecutar esta transcripción rítmica? Oímos algo que es difícil de reconocer como la “Danza de los adolescentes” y que casi se confunde con el ritmo que marca cualquier reloj ruidoso. ¿En dónde está el pulso fascinante y primitivo que hizo famoso al compositor? ¿En dónde está la gran innovación?

En efecto, al revisar la partitura original nos damos cuenta que el famoso pasaje está constituido por 32 golpes de cuerda, todos y cada uno de ellos ejecutados de la misma manera (la indicación después del primer compás es “sempre simile”), y que, además,

ejemplo, es la *sucesión* de acordes, el *ritmo* en que los acordes cambian. Es por esto que muchas veces el ritmo esencial de una composición es sólo deducible escuchando las notas, la armonía y las demás dimensiones musicales, y este ritmo es frecuentemente diferente del patrón de duraciones que escuchamos al nivel más superficial. El caso opuesto también sucede con igual frecuencia: muchas veces no asociamos dos composiciones como ejemplos del mismo "ritmo" a pesar de que los patrones de duraciones son idénticos.¹

Así, al negar la noción de independencia del ritmo, damos al concepto de éste una mayor trascendencia.

1. Un ejemplo podría ser el comienzo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven el cual manifiesta duraciones idénticas al comienzo de *Las hojas muertas*. Pocos oyentes, creo yo, dirían que estas dos composiciones comienzan con "ritmos iguales".

Daniel Catán

Libros

Poesía joven de Chile

Poesía joven de Chile reúne a diez poetas —Omar Lara, Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, Hernán Miranda Casanova, Florido Pérez, Jaime Quezada, Waldo Rojas, Federico Schopf, Manuel Silva Acevedo y Oliver Welden—, todos ellos provenientes del ámbito universitario chileno, con obra publicada y colaboradores de distintas revistas literarias de su país.

Para Jaime Quezada, autor de esta antología, hay dos líneas esenciales en torno a las cuales podría reunirse no sólo a los autores antologados en este libro, sino en general a la joven poesía chilena: por una parte, aquella que tendería a convertirse en la crónica de una realidad inmediata, cotidiana y básicamente urbana, y que estaría signada, sobre todo, por la presencia rectora de Enrique Lihn. Y, por otra parte, la segunda vertiente, caracterizada por una poesía intimista "que se acerca a la tierra, a la familia, a la infancia, a la casa natal", y cuyo representante más definitorio sería

Jorge Teillier. Sin embargo, si bien es cierto que estas dos directrices están presentes en el libro, hay una cierta unidad, tanto a nivel formal como a nivel temático, que hace posible que esta colección de poemas no resulte nunca irregular o disonante. La posibilidad de orquestación armónica de los poemas aquí reunidos, está dada, en el plano formal, primordialmente por ser una poesía breve y directa, de corte epigramático y cuyo lenguaje aparece desbrozado de toda falsa rimbombancia y ostentación léxica; y, por lo que se refiere a la preocupación temática, todos ellos, en unos casos con mayor acentuación que en otros, organizan su experiencia de la realidad principalmente a partir del ámbito de la infancia o de la adolescencia. Siempre, o casi siempre, es un niño el que mira y dice el mundo:

"Tenía un rostro de crucificado

Dice papá

Sacando una cocacola del refrigerador

Pero papá nunca me habló del Che

Papá me hablaba de los caballos del

Hipódromo

Y que había un caballo que se llamaba

quijote

En la primera página de *el mercurio*

Aparece una fotografía del Che

Que yo recorto para pegarla en mi

cuaderno

Yo estoy sentado a la mesa del comedor

Leyendo cómo mataron al Che en un

vallecito de *bolivia*

Y mamá me trae un vaso de leche

Y cree que estoy haciendo mis tareas de

geografía

Una vez yo maté un gorrión

Con una honda de elásticos

Y la mano se me llenó de sangre

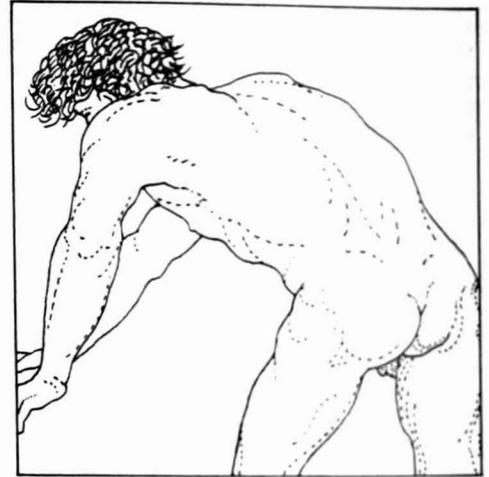
Cuando yo tenga la edad de mi papá

No perderé el tiempo

Viendo programas hípicos en la televisión."

(Jaime Quezada, "Chile limita al noreste con Bolivia (*tema de composición*)").

Quezada encuentra una influencia directa de Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, entre otros, en las nuevas generaciones de poetas chilenos. Pero habría que destacar también la presencia indiscutible de Vallejo y Ernesto Cardenal. Vallejo ha deja-



do su huella precisamente en esa manera particular de recrear el ámbito familiar e infantil que caracteriza a muchos de los poetas antologados y también en las reminiscencias metafísicas que podemos encontrar en algunos de ellos, concretamente en Federico Schopf. Cardenal, en cambio, habita en todos ellos como una referencia obligada. El último Cardenal, el de los *Salmos*, por ejemplo, está presente, en cierta forma, en "Ya no eres el hombre" de Lavín Cerda:

"Ya no vas a seguir ahorrando en el *Banco del Estado* que ayuda a vivir mejor a todos los chilenos.

Ya no vas a seguir invirtiendo en los *Bonos reajustables CAR*.

Dejarás de ser el hombre de acción que viste con *Contilén*, la fibra que viste bien.

Y en tu casa ya no se lavará más la ropa

con *Bioluvil*, el detergente biológico que lava sin restregar.

Nunca más volverás a ser el hombre del primer plano, el hombre de *Bellavista-Tomé*..."

Pero la huella de Ernesto Cardenal se hace sentir, formalmente sobre todo, en el carácter epigramático de muchos de los poemas que conforman esta antología.

En *Poesía joven de Chile* resaltan básicamente tres o cuatro nombres, el de Jaime Quezada y Hernán Lavín Cerda, sobre todo, pero también, el de Federico Schopf, el de Florido Pérez y el de Oliver Welden. Sin embargo, la antología fue publicada a mediados de 1973, todavía estando Allende en el poder. Nuevos nombres, así como tam-