

los cimientos que sostendrán la música para piano del siglo XX al transformar la fisonomía del piano y su escritura. Aún Chopin con su notable expansión en la concepción misma de la música y su distribución a lo largo del teclado, conserva sin embargo toda esa tradición clavecinística de igualdad digital, de juego muy justo y cercano a las teclas. Físicamente, la música de Liszt requiere no sólo del empleo de la mano y la muñeca sino del vigor del brazo, la flexibilidad del codo y la colaboración del torso, en general del cuerpo todo. ¿Qué repercusiones tiene esto desde el punto de vista sonoro? Que Liszt ha creado un pianismo no para la intimidad del salón sino para el espacio de la sala de conciertos moderna apta para albergar varios miles de oyentes. La conquista sería ínfima si no estuviera respaldada por las innovaciones en la música misma, es decir que la manera de tocar el piano obedece a la complejidad del material sonoro. Por ejemplo, para expresar el dramatismo de una obra o tan sólo su fútil acrobacia, Liszt ha echado mano de efectos, duplicaciones, trinos y acordes que presuponen una extensión y un uso mucho mayor de las posibilidades del teclado. En otras palabras, Liszt ha convertido las ocho octavas del piano en una verdadera orquesta sinfónica, y lo que es más, es uno de los primeros compositores en usar el efecto sonoro, instrumental, como un color en sí. Esto es tan cierto como que aun en su banalidad, las populares *Rapsodias* imitan con todo acierto el color del cimbálón y los giros de las pequeñas orquestas zín-garas. Lo mismo es válido para su escritura orquestal si recordamos por ejemplo el toque de oro que imprime el uso del triángulo en el tercer movimiento del *Primer Concierto para piano en Mi bemol*, o la formidable orquestación del *Vals Mefisto*, génesis indiscutible de *La Valse*.

Si Liszt abrió con su pianismo la brecha a la literatura pianística del siglo XX (habría que citar los préstamos que Albéniz, discípulo de Liszt, toma de éste, las fórmulas que hace suyas Debussy; *Scarbo* y *Jeux d'Eau* de Ravel serían impensables sin el *Vals Mefisto* o los *Juegos de agua en la Villa d'Este* y la expansión de la técnica llega a Stravinsky, Bartok, Prokofiev, y, por qué no, hasta Schoenberg), de la misma manera su música sinfónica, que libera de las formas clásicas para supeditarla a ese hilo de Ariadna que es el principio cíclico, es el sedimento del *leit motiv* wagneriano, tanto como su cromatismo que empuja hasta las *Bagatelas* y las piezas sin tonalidad que anuncian a Schoen-



berg. Su creación, el poema sinfónico — Liszt escribió trece—, se funda más en un proyecto psicologista que en un programa descriptivo, con lo que abre también el camino a la música de Richard Strauss.

Mucha de la producción de Liszt nos parece banal y simplista. Lo es sin duda, pero no hay que olvidar que una gran parte fue música de circunstancia escrita más para lucir al pianista virtuoso o impactar con acrobacias al público ignorante que el trabajo verdaderamente serio de compositor. También realizó un gran número de transcripciones de óperas y sinfonías (la *Fantástica* de Berlioz, las de Beethoven, Oberturas de Wagner, etc.) en razón de que en una época en que ni la radio, el disco ni las giras de orquesta existían, el pianista hizo las veces de vehículo difusor y su contribución en este terreno fue enorme. Algunas transcripciones son notables; otras, como *Reminiscencias de Norma* o de *Simón Bocanegra*, síntesis espléndidas.

Faltaría en esta vista a ojo de pájaro a la obra de Liszt, el repaso a la numerosa producción religiosa de su última época que nos es totalmente desconocida en México, lo que nos habla vergonzosamente de nuestro prejuicio incalificable. ♦

# Cine

CINE EXPERIMENTAL

## PROS Y CONTRAS DE NUESTRA CINEMATOGRAFÍA

Por Leonardo García Tsao

Hoy más que nunca hacer cine en México debe ser una profesión ingrata como pocas. Algo así como ser beisbolista en Groenlandia. ¿Qué oportunidades de trabajo puede tener un profesional en un medio particularmente afectado por el desastre económico, y en el que privan los intereses comerciales más espurios?

Intentar filmar para la producción privada y mantener un mínimo de decoro profesional, son dos instancias que resultan incompatibles precisamente por las exigencias de una industria interesada únicamente en obtener grandes ganancias con mercancía probada y de bajo costo. ¿Para qué se van a preocupar los productores privados por mejorar la calidad de sus películas, si con la basura que han engendrado por años les ha ido muy bien? Así, los pocos cineastas de talento que han trabajado para este ramo de la industria han salido perdiendo en proporción directa a sus escrúpulos.

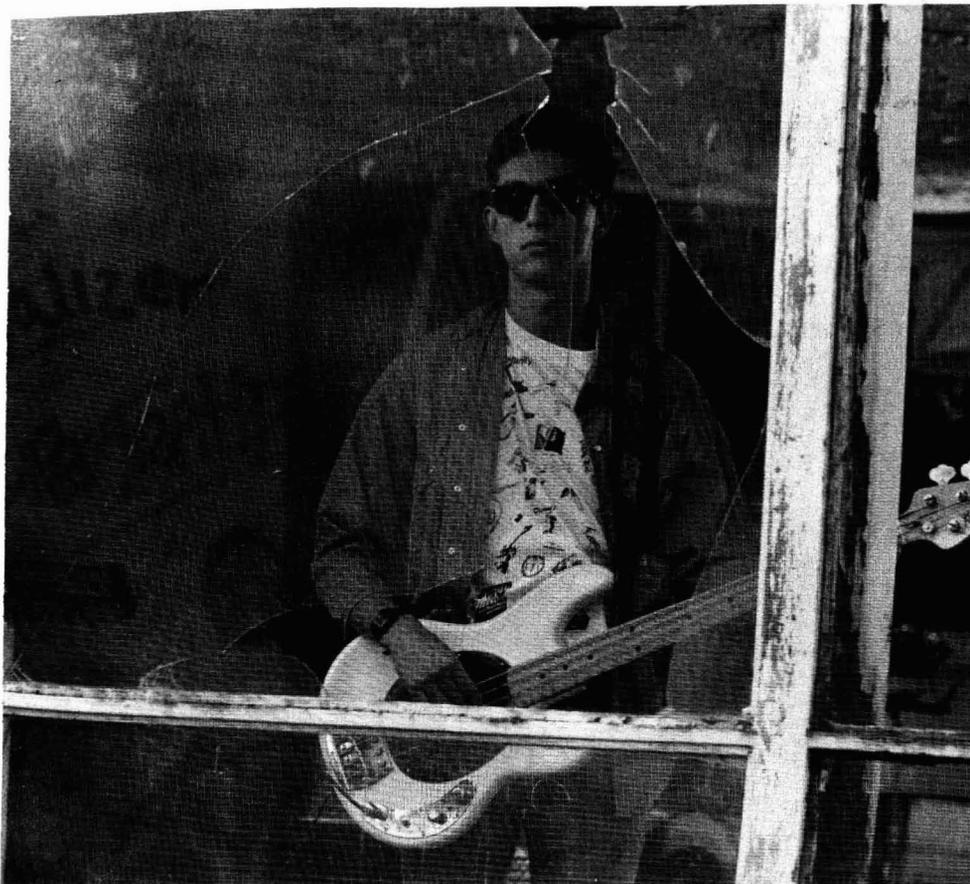
El caso más reciente es el de José Luis García Agraz, el joven realizador de *No-caut*, una de las mejores *óperas primas* que se han hecho en México en los últimos años; García Agraz fue contratado por la compañía Productora Fílmica Independiente que, no obstante su nombre, es una especie de filial de Gregorio Walerstein, para dirigir *Noches del Califá*, una adaptación de la novela de Armando Ramírez. La historia describe lo que ocurre en el cabaret epónimo cuando su dueño, un gángster apodado Macho Prieto, entra en declive al enamorarse de una joven mujer y al adoptar a un novato como subalterno, que pretenderá hacerse cargo de la organización. El problema con la película es que es un híbrido: por un lado, si la

habilidad técnica de García Agraz la sitúa en un estrato formal muy superior al acostumbrado en este género, no se puede decir que se trata de un cine de autor: se nota que ni a José Luis le convence mucho el asunto. Por otro, *Noches del Califa* tampoco es un churro de ficheras, aunque cae en algunas de sus convenciones: la profusión de albures, los desnudos femeninos gratuitos, la concesión a la comicidad de un Héctor Suárez totalmente fuera de papel. El cine de la iniciativa privada está tan viciado que poco puede hacer un realizador para evitar las imposiciones de rigor. Los albures y los desnudos contabilizados serían lo de menos, si el director pudiera decidir sobre otros aspectos. El reparto, por ejemplo. La sola aparición de Pedro Weber *el Chatanuga* o de Sergio Ramos *el Comanche*, contamina al mejor encuadre que se pueda conseguir y condena a cualquier película a connotaciones churrecas. A eso añádanse condiciones poquiteras de filmación y escasas posibilidades de hacer cambios sobre el material, y el resultado es previsible.

Es dudoso que García Agraz quiera repetir la experiencia. Cineastas capaces de una generación anterior —Cazals, Ripsstein, Estrada— ya lo han comprobado: por mucho profesionalismo que se tenga, no existe la alquimia necesaria para convertir el excremento en oro.

¿Qué alternativa le queda al cineasta? Mucho se ha esperado que el cine estatal brinde la respuesta, como se supone ocurrió durante la administración echeverrista en que, durante seis años, parecía que cada realizador podía filmar a su gusto. Esa Jauja es ahora tan lejana como irrepetible. En una realidad de recortes presupuestales, el estado no tiene entre sus prioridades el salvar al cine mexicano.

Por ello sorprende que una de las contadas producciones estatales recientes sea *Astucia*, una película que seguramente recuperará pocos pesos de los 250 millones que costó producirla. *Astucia* se filmó por haber ganado el primer premio en el concurso de guiones organizado por la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía. Un servidor fue miembro del jurado calificador y me consta que el guión de Xavier Robles era muy bueno: lograba sintetizar la complicada novela de Luis G. Inclán en una movida aventura de charros, bien planteada y dialogada. Sin embargo, se advertía que para ser llevado a la pantalla con fidelidad se requería de un director sensible. Jorge Fons fue una primera elección, pero inexplicablemente fue sustituido —decisión funcional de por me-



*Crónica de familia*



*Amor a la vuelta de la esquina*

dio— por Mario Hernández, mejor conocido como el *yes man* oficial de Tony Aguilar. Y con Hernández se compró todo el paquete: Toñito Aguilar —perdón, Antonio Aguilar hijo— interpretaría al personaje titular y su padre haría un breve papel y cantaría la canción tema. Ahí estuvo el fin de lo sensible.

Incapaz de dirigir el tránsito, Mario Hernández transformó el guión de Robles en una película inerte, cuya intriga no se entiende si alguien se interesa en averiguar cuál es. Charros van, charros vienen y lo único que queda claro es la ineptitud de Hernández para contar una historia. Y en el centro de la confusión, un gran vacío: Antonio Aguilar hijo, un zombie inexpressivo y esmirriado a quien no se le augura un futuro fuera de los jaripeos y las fiestas charras.

El dispendio de tantos millones de pesos estaría de alguna manera justificado si la película fuera cuando menos digna. Tal como está, *Astucia* sirve únicamente para ilustrar las consecuencias de una política cinematográfica indefinida. Es el mismo aparato estatal el que, por otro lado, convocó el año pasado al III Concurso de Cine Experimental con la intención de apoyar la producción de varios largometrajes en 35 mm., si su calidad lo amparaba. De una



Amor a la vuelta de la esquina

veintena de proyectos, se llegaron a filmar diez: tres horrores absolutos —*Cuando corrió el alazán*, *Que me maten de una vez* y *El padre Juan*—, cuatro fracasos bienintencionados —*Obdulía*, *Calacán*, *Thanatos* y *El ombligo de la luna*—, una cosa informe que resulta interesante a pesar de sí misma —*La banda de los Panchitos*— y sólo dos películas, *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés, y *Crónica*

*de familia*, de Diego López, ganadoras del primero y segundo lugar, respectivamente.

En *Amor a la vuelta de la esquina*, Alberto Cortés sigue la azarosa existencia de una joven que escapa de la cárcel y sobrevive por medio de la prostitución y el robo; su única lealtad es hacia el hombre que ama, el conductor de camiones que le ayuda a escapar en el inicio. No hay mu-

cho de argumento y el director camuflajea esa carencia con una resolución formal muy bella. Tal vez demasiado bella. Hasta lo que se supone debe verse sórdido, adquiere —gracias a la reluciente fotografía de Guillermo Navarro— un cariz propio de una revista europea de modas. Es un válido juego de estilización visual el que propone Cortés, pero que a ratos nulifica sus intenciones dramáticas. Se deduce que es la satisfacción de lo inmediato lo que mueve a su personaje al constante agandalle y a beber whisky J&B por litros; sin embargo, la forma de la película hace pensar en lo que ya es un lugar común de las comparaciones: parece un *video-clip* de largometraje, bajo en contenido y alto en esteticismo (el uso frecuente de música en la banda sonora hace aún más tentadora la comparación). No es el guión el que supera ese registro, sino la elección de la intérprete. En el papel protagónico, Gabriela Roel transmite una melancolía y un desamor que dan sentido al deambular de su personaje. Tan sólo por su trabajo en *Amor a la vuelta de la esquina*, la actriz aparece como la presencia femenina más llamativa que ha dado el cine mexicano en los últimos diez años, por lo menos. Aunque es de temer que ese mismo cine la desaproveche y, de aquí en adelante, sólo quiera ofrecerle papeles de mujer fatal, en su infalible tendencia a encasillar intérpretes.

A diferencia de la película de Cortés, *Crónica de familia* sí se preocupa por plantear una situación reconocible de la realidad de nuestro país. Basada levemente en un hecho verídico, el segundo largometraje de Diego López describe el dilema de un *junior*, hijo de un producto de las bondades de la revolución mexicana, que descubre las encubiertas actividades criminales de su poderoso padre, al mismo tiempo que su novia lo chantajea para que robe la caja fuerte donde el padre de ella guarda una buena cantidad de dólares. La película tiene uno de los mejores arranques que se recuerden en el cine nacional: tras una hermosa secuencia de créditos, unos cuantos planos muy acertados nos enfrentan al violento colapso de Esteban, el *junior* en cuestión, en la misma noche en que tratará de cometer el robo. A partir de ese momento, la narrativa se desarrolla a saltos cronológicos pero, desafortunadamente, nunca vuelve a alcanzar la misma intensidad, ni llega a justificar la crisis del joven en términos de personaje. En su interés por lanzar una mirada crítica sobre una clase social definida, el realizador tiende a caer en arquetipos; además, la



Crónica de familia

## Teatro

MARÍA SANTÍSIMA

### VISIÓN DE LA MEXICANIDAD

Por María Muro

interpretación que de Esteban hace el actor debutante Alfonso André es tan monótona que no consigue interesarnos, ni mucho menos conmovernos. Pero el problema fundamental es que hay algo que no funciona en la progresión dramática de *Crónica de familia*; la desigualdad de su ritmo lleva finalmente a una secuencia climática que se prolonga demasiado, porque quiere decirlo todo y no dejar un cabo suelto, en detrimento de la ambigüedad.

Sin embargo, esos problemas de guión y de dirección de actores no le restan mérito al oficio seguro y elegante del realizador que se evidencia en la película. Por ahí, un crítico que no se distingue por su ética quiso elogiar a *Crónica de familia* comparándola con el cine de Roberto Gavaldón. No lo defiendas, compadre. En los inicios de su carrera, Diego López ya filma mucho mejor que el citado cineasta.

De haberse exigido más rigor en la presentación de proyectos para este concurso de cine experimental, quizá hubiera aumentado el promedio cualitativo del resultado. De cualquier modo, el concurso puede ser un principio de una forma apropiada de apoyo estatal. Es un asunto de simples matemáticas: *Astucia* costó 250 millones de pesos; *Amor a la vuelta de la esquina*, 30 millones. Con el primer presupuesto, el estado podría haber producido ocho películas de la calidad obtenida por Cortés y similares posibilidades de recuperación. Entonces, si el estado sólo cuenta con un presupuesto reducido puede entrar a medias en los proyectos independientes promisorios, y solventar las etapas más problemáticas y onerosas: difusión, distribución y exhibición. Al cineasta también le convendría en la medida en que una producción independiente a estas alturas es casi una quimera. Ahí está el caso de Raúl Busteros; en lo que concibió el guión de *Redondo*, consiguió el financiamiento a base de rifas, filmó la película y la llegó a exhibir en el limitado formato de 16 mm., se le fueron cinco años. A ese paso, un cineasta puede llegar a viejo con una filmografía de cinco títulos y un hígado hecho mermeada.

Por lo pronto, como primera medida hacia una política cinematográfica coherente las autoridades tendrían que respetar las bases del III Concurso. Hasta el momento, ninguna de las películas ganadoras ha recibido la totalidad de los premios prometidos, y la recuperación de su inversión ha sido apenas parcial. No vaya a terminar el intento en una nueva forma de novatada. ♦

El Centro de Experimentación Teatral del INBA, al presentar en el Teatro El Gal León el espectáculo de Luis de Tavira sobre la obra *María Santísima*, de Armando García, confirma la importancia del tratamiento pictórico como tendencia del espectáculo teatral contemporáneo. Concretamente, de la obra que dirige De Tavira, y sin duda con una fuerte motivación a partir del texto mismo, el espectáculo de *María Santísima* remite a la pintura de los artistas que han sabido atrapar el espíritu mexicano de la vida rural.

Al mirar lo que sucede en el escenario se tiene una revelación parecida a la que se experimenta frente a esos cuadros de paisajes, poblaciones y personajes campesinos que destacan por mostrarse despojados, que al mismo tiempo son de la tierra y manifestaciones próximas a lo sobrenatural. Puede pensarse en *Los emboscados*, de José Chávez Morado; en las dos mujeres de *Tata Jesucristo*, de Francisco Goitia; en *Mujer y niña en el desierto*, de David Alfaro Siqueiros; o en la pintura de todos esos artistas que reproducen la esencia de la mexicanidad.

*María Santísima*, como ocurre en esa pintura de profundo contenido nacional, sobrepasa la reproducción realista de las escenas que capta, interpretando más bien una manera substancial de ser que mucho tiene de alucinación, de experiencia visionaria en las proximidades de la muerte. El espectáculo estrictamente es una revelación en el sentido religioso profético. Las imágenes pictóricas sobre el escenario son visiones, experiencias del espectador. Durante un tiempo en el que su espíritu ha sido arrebatado, a fin de que el núcleo de su conciencia vea, el espectador es sorprendido por su propia visión mexicana sobre el sentido de la existencia y de la historia intemporal de los hombres.

#### El éxodo

La narración de la obra *María Santísima* es simple. Lo que ve la mirada interior de quien presencia el espectáculo se abre hacia muy diversos sentidos. Armando García y Luis de Tavira crearon las imágenes con las que se reproduce el viaje de expiación de los pobladores de María Santísima. Estos, conforme a su concepción de la vida caracterizada por la culpa, deben abandonar el pueblo y penar por el desierto.

Hasta que pase el tiempo, perdida la noción de los días y las semanas, cuando hayan sufrido hambre y sed, y cuando hayan vencido las tentaciones, los pobladores de María Santísima pasarán una barranca con el nombre de La herida de



Foto: Rogelio Cuéllar