

lista consiste en que, al condicionar la mirada, fundamenta la idea de que quien consiente el código "ve más que los otros". Hollywood difunde un muy insidioso sentido de "excepcionalidad" standard: se trata de implementar en éste una callada supremacía por medio de subliminales como "sólo a ti me dirijo, a ti únicamente doy la clave"; el *tête à tête* singulariza y permite las ventajas: se repite en el espectador la mecánica de cada película hollywoodense frente a las demás: cada filme es "el" filme; cada individuo que asume la definición instituida, deviene excepción a "la" regla. (Único caso en que el aparato acepta la noción de un mundo de excepciones sin reglas.) Tomás Segovia —*Poética y profética*, 1985— denuncia ese gambito:

«Todas las épocas se ignoran, por supuesto, pero cada una a su manera: la nuestra no parece notar que nos hemos vuelto todos ovejas negras, y cada cual sigue juzgándose diferente por ser oveja negra como todo el mundo. Hablo, por supuesto, de la civilización occidental; en ella casi puede definirse hoy el

ámbito intelectual como aquel donde la marginalidad puede ser difícilísima de alcanzar».

En su ladera más oscura, el realismo hollywoodense convierte en oveja negra al espectador, o al menos lo intenta por todos los medios posibles haciendo una *conmovedora* y detallada exégesis de la marginalidad (aún más: puede afirmarse que sólo se justifica contar una historia cuando ella es centrada por una oveja negra en contraposición con un cúmulo de blancas, creadoras del *conflicto*; de ahí el gusto con que Hollywood incorporó la saga del rebelde, oveja negra por excelencia). ¿Se logra con ello al menos una individuación en potencia? ¿O más bien se velan los ojos para no ver en todas partes la misma "singularidad", al tiempo que se marcan los límites del individuo con tal fiereza que no pueda existir sino un abismo entre cada uno de ellos? En el fondo se trata de proscribir lo verdaderamente marginal, la suprema rareza de lo unitario —la más difícil de alcanzar—: la del individuo consciente de su irreplicable personalidad, conciencia que no le impide sino le posibilita percatarse de la de sus *semejantes*. La apariencia de "diversidad" en el realismo no intenta sino uniformar.

La película de Coppola tiene, pues, otra repercusión mayor: abrir el registro del realismo hacia una perspectiva de la rareza, esa área desconocida en cada uno de los seres. El cineasta especifica su estilo: no se trata de calcar manías e imponerlas como "distintivo". El rebelde no es un hombre vestido con cuero negro y montado en una motocicleta; haciéndose eco de *Easy Rider*, *Dos almas en pugna* muestra que la rebeldía comienza en la mirada. La gente de lluvia puede ser un espléndido primer sujeto a buscar, descubrir y ser asumido al reconocerlo *intrínseco*: ellos pueden deshacerse literalmente en llanto, pero también son capaces de humedecer, lavar y hasta inundar las escenografías obsoletas que el sistema estratégico requiere como "única realidad". Lo "excéntrico" es lo céntrico. Coppola no "rompe" el realismo sino las cadenas que atan a ese estilo dramático; aún más: demuestra que sólo cuando lo cotidiano se define a partir de asomos como el de la gente de lluvia (imágenes conjurantes, corrientes sin nombre, centros que se revelan) puede comenzar a hablarse de fidelidad a lo real.

Únicamente los marcos de referencia insospechados son capaces de entrenar los ojos del rebelde sobre un más íntimo registro del mundo. ♦

Música

MAESTRO DE LA EUROPA CENTRAL

Por Juan Arturo Brennan

Pocas regiones del mundo han sufrido tantas y tan violentas transformaciones geopolíticas como lo que llamamos Europa central. Primero, la lejana frontera; después, un apéndice de la metrópoli; más tarde, zona alineada con este o aquel bloque ideológico, el centro de Europa ha visto reflejadas las convulsiones de su historia en manifestaciones culturales multiformes que, quizá, se han visto enriquecidas precisamente por todos esos cambios.

En el ámbito de la música, las culturas centroeuropeas han enriquecido, como en pocos casos, diversas corrientes nacionalistas que en su momento ayudaron a la solidificación de identidades definidas, y más tarde dieron pasos certeros hacia la integración de músicas plenamente contemporáneas. Si fuera necesario elegir a un músico entre todos los que han surgido de la Europa central, la elección más evidente recaería en la persona de Béla Bartók (1881-1945), el más importante compositor de Hungría, y uno de los personajes fundamentales de la música del siglo XX.

La historia familiar temprana de Bartók es, entre otras cosas, una prueba más de la complicada geografía política de Europa central. El pueblo húngaro en que nació el compositor pertenece hoy a Yugoslavia, y los tres pueblos a los que la familia se mudó sucesivamente (Nagy-Szollas, Besztercze y Presburgo) hoy son parte, respectivamente, de Checoslovaquia, Rumania y de nuevo Checoslovaquia.

A pesar de todas estas contradicciones geográficas, Bartók supo, y quiso, definirse como un músico plenamente identificado con la nacionalidad húngara. Esto, a pesar de que los primeros años de su educación estuvieron marcados por la tradición alemana. Así, en su camino a la identidad musical de Hungría, Bartók hubo de quitarse de encima varias influen-



Valentino en *El Rajah de Dharmagar*

cias: el estilo de Brahms, las óperas de Wagner, incluso los poemas sinfónicos de su compatriota Liszt y, más tarde, la lujosa música de Richard Strauss.

En el año de 1903, Bartók dejó el Conservatorio de Budapest, habiendo recibido un entrenamiento musical de corte netamente occidental. Desde ese momento, Bartók comenzó a interesarse en la tradición musical popular de su patria, pero sus primeros intentos por aproximarse a ella fueron poco fructíferos. Ello se debió a que por entonces se tenía una visión distorsionada de la música popular húngara, visión basada en las adornadas adulteraciones hechas por las bandas de gitanos y sus imitadores. Cuando Bartók se dio cuenta de esto, inició su compromiso auténtico y duradero con la verdadera música popular de Hungría.

En este trayecto, Bartók contó con el apoyo y la colaboración de Zoltán Kodály (1882-1967), otro de los personajes fundamentales de la música centroeuropea de este siglo. Hacia 1905, Bartók y Kodály comenzaron una serie de exhaustivas y metódicas investigaciones de campo, en el curso de las cuales rescataron una enorme cantidad de música folklórica. Como una prueba más de las complejidades geográficas de la región, cabe aquí mencionar que en el curso de sus investigaciones, Bartók se topó con melodías eslovacas que él había confundido con melodías de origen magiar. Del mismo modo, los trabajos de Bartók lo llevaron a involucrar-



Kodály

se también de cerca con la música rumana de Transilvania, región que por entonces pertenecía a Hungría. De aquí nacieron, entre otras cosas, sus interesantes *Danzas rumanas*, piezas características de la mentalidad investigadora de Bartók. Como resultado de sus investigaciones, Bartók produjo un interesante volumen, titulado *Música folklórica húngara*, que hasta la fecha es una obra de referencia indispensable en la materia, gracias al cuidado y al método científico aplicado por Bartók en su elaboración. La base de esta obra puede hallarse en las más de seis mil tonadas populares que Bartók recopiló a lo largo de su vida, y que incluyeron música eslovaca, magiar, transilvana, rumana e, incluso, árabe.

Con estos antecedentes pudiera ser fácil pensar que Bartók fue un compositor de tendencias folklorizantes; nada más lejano de la realidad. Lo cierto es que, sin olvidar las músicas tradicionales de su patria, Bartók desarrolló un estilo compositivo plenamente acorde con los tiempos que vivía, siendo incluso pionero en muchos campos en el ámbito sonoro de este siglo. Después de sacudirse las influencias mencionadas arriba, Bartók comenzó a prestar oídos a la música de Stravinsky y Schoenberg, y a solidificar su peculiar estilo percusivo, angular, fogoso, que se hizo evidente no sólo en sus composiciones, sino también en su carrera como pianista. Durante los primeros años de este siglo, Bartók tuvo que enfrentar la abierta hostilidad del público húngaro, y europeo en general; no fue sino hasta después de la Primera Guerra Mundial que su música comenzó a ser conocida y apreciada en Europa y en los Estados Unidos.

El catálogo de Bartók no es muy extenso, pero en sus obras más importantes están condensados todos los elementos que han hecho del compositor húngaro uno de los pilares fundamentales de la música de nuestro tiempo. Para la escena, Bartók compuso una ópera, *El castillo de Barbazul*, y dos ballets-pantomima sobre temas fantásticos: *El príncipe de madera*, y *El mandarín milagroso*. De su música orquestal destacan dos suites, una suite de danzas, sus *Dos retratos* y, sobre todo, el magnífico *Concierto para orquesta* de 1944. En el ámbito de lo concertante, lo más notable de la producción de Bartók está en sus tres conciertos para piano, dos para violín y otro para viola. El tercero de los conciertos para piano fue escrito en 1945, último año de vida del compositor, y el concierto para viola fue editado póstumamente por Tibor Serly y estrenado



Bartók con Szigeti y Goodman

por William Primrose, quien había encargado la obra. Entre sus obras de menores dimensiones, dos son especialmente atractivas: la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, y la *Sonata para dos pianos y percusiones*.

En su producción pianística, tres obras merecen mención: *Para niños* y *Microcosmos*, series de piezas didácticas de gran valor educativo, y el famoso *Allegro bárbaro*, pieza que de alguna manera ha sido el punto de referencia para definir y comentar el estilo de la música de Bartók, cuyas cualidades parecieran desmentir el espíritu gentil y contemplativo que parece mirarnos en todas las fotografías que conocemos del compositor.

La actitud de Bartók ante la música en general, y ante su propio quehacer musical, puede ser comprendida claramente a partir de un concepto enunciado por el compositor:

"Las melodías folklóricas son un modelo real de la más alta perfección artística. Para mí, en pequeña escala, son obras maestras del mismo modo que, en las grandes formas, puede serlo una fuga de Bach o una sonata de Mozart."

Y para una apreciación cabal del papel de Bartók en el ámbito musical húngaro, nada mejor que recurrir a su compatriota y colega, Zoltán Kodály, quien en 1952 publicó en *La Revue Musicale* un artículo del que extraigo las siguientes líneas:

"La mayor parte del trabajo de Bartók va a ser perdurable. Cada periodo en la historia de la ciencia se caracteriza por traer nuevas invenciones, modificaciones en relación con los resultados obtenidos en periodos anteriores. Gracias a su sentido común, Bartók tuvo éxito en apartarse de toda teoría romántica. Su meta principal fue la más exacta interpretación y reproducción de su material. Aquí tenemos, pues, no la teoría, sino la vida, y la garantía de la permanencia aun si las teorías basadas en este trabajo hubieran de derrumbarse como un castillo de naipes con el paso del tiempo."

Parece claro que el trabajo de Bartók no ha de derrumbarse, como tampoco ha de desaparecer su música. Actitudes como la mencionada por Kodály en su artículo dejan bien claro por qué ciertas músicas *húngaroides* creadas por músicos como Brahms y Liszt nunca llegarán a tener la autenticidad de la música húngara compuesta por Béla Bartók, maestro indiscutible de la Europa central. ◊

Teatro

JACQUES Y SU AMO

PARÁBOLA DE LOS OPUESTOS

Por María Muro

Bajo la dirección de Ludwik Margules, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario, se presenta la obra de Milan Kundera *Jacques y su amo*, versión dramática ampliada para la reflexión moderna respecto a nuestro presente a partir del texto de Diderot *Jacques el fatalista*, suma de parábolas con humor filosófico destinadas a tratar el asunto de la libertad y el de la condición humana.

El autor francés idea la relación de un hombre y su criado, quienes, en viaje por los caminos de Francia, pasan el tiempo contándose las historias de sus experiencias amorosas, de las que se desprende la duda acerca del destino y la ironía sar-

cástica respecto al conformismo, por el cual sin más se acepta que "todo lo que sucede ocurre porque allá arriba así está escrito".

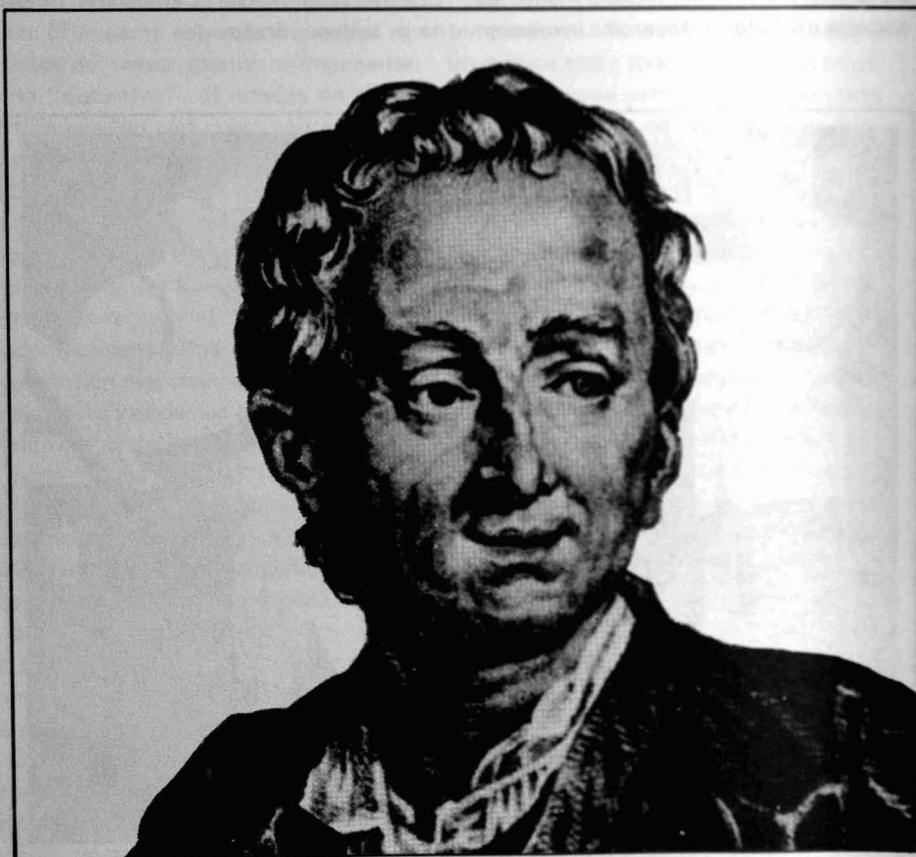
Diderot está en desacuerdo con tal idea, y la contradice con las historias que cuentan sus personajes y con los personajes mismos, a quienes impone grados de intolerancia desde cada posición conceptualmente extrema, la que desaparece tanto en el amo como en el criado debido a la aceptación práctica de la vida.

De Diderot a Kundera

Milan Kundera toma la reflexión del texto original y ofrece, sobre la inteligencia actualizada de Diderot, un juego caleidoscópico de reflexiones múltiples: puede afirmarse que la obra reproduce por varios medios el viaje de los caminantes que dialogan desde sus respectivas posiciones.

Cada instante dramático incluye diversos viajes, los que se favorecen entre los conceptos, entre los personajes que cuentan historias acerca de ellos mismos y de otros personajes, entre el curso de los dichos y el trayecto de los hablantes y los personajes narrados proyectado por Margules para la admirable eficacia de la escena, entre lo que sucede y el espectador, todo en plenitud de simultaneidad armónica.

La historia del amo y el criado dedica-



Diderot