

fusionar tanto y tanto experimento. Dejémoslos ya de inventar lenguajes y de diquémoslos a decir en los que por ahí corren lo que tengamos que decir. No más confusión entre creador y experimentador.

“El compositor capaz de producir obras importantes utilizando como vehículo de su pensamiento una síntesis de los varios lenguajes inventados en lo que va de siglo, sería el más grande de nuestra época, el verdaderamente epónimo.

“Pero quizá sea ésa una tarea superior a la capacidad de un solo hombre y tenga que repartirse sobre los hombros de toda una escuela.”

En los diez años transcurridos entre la publicación de ese ensayo y hoy, surgieron hechos que yo no podía prever, pero que vinieron a confirmarme en la idea de que aquellos deseos nada tenían de utópicos. Los más importantes fueron las obras de Stravinsky que siguieron a la ópera *The Rake's Progress*, en las que, sorprendentemente, el compositor que parecía encarnar la más radical antítesis de la estética dodecafónica comenzó a asumir ésta, más o menos paulatinamente, sin perder por ello ninguno de sus rasgos estilísticos esenciales. La *Cantata*, el *Septeto*, las *Tres canciones de William Shakespeare*, los *Cánones fúnebres* en memoria de Dylan Thomas, el *Canticum sacrum*, el *Agon* y los *Trenos* son obras dodecafónicas, más avanzadas en esa técnica que muchas de Schoenberg o de Webern, y al mismo tiempo innegablemente stravinskianas.

Por el otro lado, por el del dodecafonismo, varios de sus partidarios —y el propio Schoenberg en primer lugar (“on revient toujours”)— no dejaron de mostrar tendencias que se dirían stravinskianas, ya en lo rítmico, ya en lo estructural de la frase melódica, ya en el manejo de series que pudiesen producir entidades armónicas fortuitamente tonales. Y desde la altura de estos años comenzamos a ver —a oír— mucha de la música dodecafónica como fenómenos que, en el plano de la sonoridad pura y de la disonancia, parecen no estar muy lejos de la música de Debussy.

Y así, escribiendo sobre Stravinsky, puede afirmar Roman Vlad: “Cada día resulta más claro que figuras como Debussy, Stravinsky, Berg y Webern, lejos de excluirse mutuamente, fueron necesarias, cada cual por su lado, para forjar lo que vemos hoy como el nuevo lenguaje universal de la música en sus varias dimensiones y diversos aspectos. Actualmente están desapareciendo la división y la segregación —que creíamos inevitables— en compartimientos estancos de los diferentes conceptos y movimientos que parecían conducir a la música del siglo xx por senderos diferentes; en verdad, al volver la vista atrás, el aparente antagonismo parece más una fantasía que un hecho concreto. Vemos ahora que hubo un constante intercambio, impalpable pero fructífero, entre los experimentos artísticos de escuelas aparentemente divergentes y a menudo ostensiblemente archienemigas. De todos los grandes compositores del siglo xx, Stravinsky ha sido y es el más accesible, el menos obstinado y dogmático. Y esto también ha contribuido a hacer de la relación mutua entre él y las demás corrientes de la música contemporánea, una de las influencias más estimulantes y fructíferas que haya ejercido jamás com-

positor alguno en la historia de la música occidental.”

Tenemos, pues, a la vista la conciliación de tendencias que hace bastantes años se consideraban irreductiblemente antitéticas. Es de esperar, por tanto, que a esta segunda mitad del siglo corresponda la realización de aquella tarea que algunos creímos necesaria: la fijación del lenguaje musical que en el futuro haya de caracterizar a nuestra época, un len-

guaje común en su esencia, como lo fue el de todas las épocas que denominamos clásicas. Seguirán, por supuesto, los experimentos, la incansable búsqueda de nuevas formas de expresión; pero los compositores que tengan algo que decir y no sean idólatras de lo inaudito cuentan ya, por fortuna, con un lenguaje tan amplio como dúctil, tan rico como riguroso con que dar forma a su intuición creadora.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

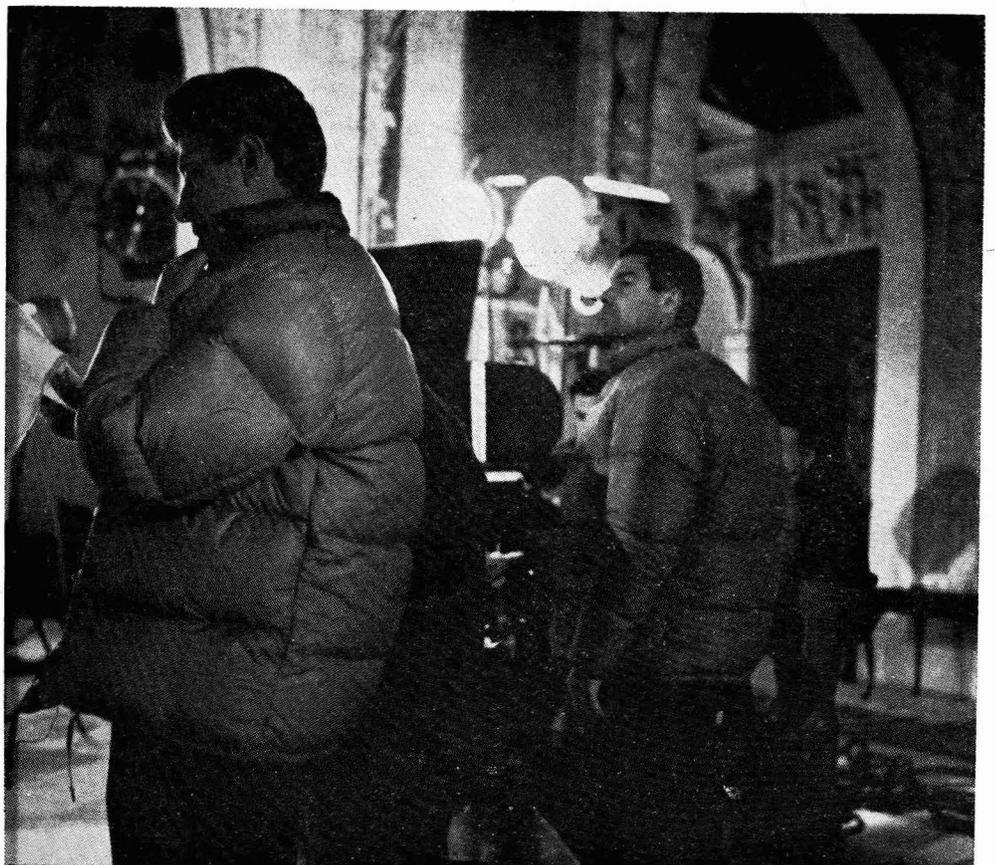
Cuando estas líneas sean publicadas, la Reseña habrá quedado ya bastante atrás y no creo que sea oportuno insistir en la increíble torpeza de sus organizadores, etcétera. Incluso, es ocioso referirse a la mayoría de las películas que se exhibieron en la Reseña, obras vulgares premiadas en muchos casos por el trabajo de sus actores. Apuntemos, en todo caso, que *Todo comienza en sábado* (*Saturday night and sunday morning*), de Karel Reisz, es un film interesante, quizá el mejor resultado de ese nuevo cine inglés de pretensiones antropológicas, que, a pesar de todo, no consigue darnos sino una dimensión muy superficial del hombre y del mundo que lo rodea, y que *Bandidos en Orgasolo*, que marca el debut en el largo metraje del italiano Vittorio de Seta, es un film honesto, bello y emocionante.

Como que en esta sección no se pretende dar cuenta de la actualidad cinematográfica, reservo para un número próximo de *Universidad*, un comentario más extenso sobre los films de Reisz y Seta, así como la crítica de una gran película estrenada comercialmente: *Los salvajes inocentes*, de Nicholas Ray.

También hablaré del extraordinario film polaco de Jerzy Kawalerowicz, *Madre Juana de los Angeles*, excluido arbitrariamente de la Reseña, que puede ver en exhibición privada.

Por ahora, me interesa referirme a los dos grandes films de Antonioni y Resnais que, pese a todo fueron exhibidos. Estas dos películas, junto a la de Kawalerowicz y a la de Buñuel, *Viridiana*, la gran ausente de la tantas veces mencionada Reseña, tienen para mí una propiedad común: todas ellas son muestras de un cine antidogmático y por ende dialéctico, del cine que aspira a un espectador nuevo. Ante el desconcerto de las personas “de sentido común” pertenecientes a todas las tendencias ideológicas, surge un cine que puede muy bien ayudar a transformarnos, a hacer de nosotros verdaderos individuos conscientes.

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*), película francesa de Alain Resnais. Argumento: Alain Robbe-Grillet. Foto: (Dyaliscope) Sacha Vierny. Música: Francis Seyrig. Decorados: Jacques Saulnier. Montaje: Henri Colpi. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Gilles



El año pasado en Marienbad.—Alain Resnais y su operador Sacha Vierny durante la filmación

Queant, Pierre Barbaud, Françoise Le Spira, Jean Lanier, Luce García-Ville. Producida en 1960 (Precitel-Terra films).

Y debo volver a hablar de *Marienbad*... Ya en el último número del verdadero *México en la Cultura* traté, con resultados irrisorios, de cumplir con mi deber de crítico. Pero un análisis crítico racional sólo es posible cuando la obra criticada se separa un poco de nosotros, cuando pasamos de sentirnos fascinados a comprender el por qué de la fascinación. Debo confesar, con toda honradez, que sigo recordando *Marienbad* como un hermoso sueño, tan vago y tan obsesivo como suelen ser los sueños. Con ninguna película me había pasado esto, francamente. De ahí la irritación que no puedo dejar de sentir ante la endemoniada obra de Resnais.

He leído también mucho sobre *Marienbad* y, curiosamente, casi todo lo dicho me parece extraño al film mismo. No injusto ni falso, sino, eso, extraño. Un enorme precipicio parece separar a la obra de la exégesis y, así, la primera permanece totalmente invulnerable, inviolada. Incluso, las declaraciones hechas por Resnais y Robbe-Grillet parecen no tener nada que ver con el film. El realizador, llevado por su instinto, ha construido un universo que quizá sea tan misterioso para él como para nosotros.

Lo evidente —y eso sí lo han dicho muchos— es que a todos se nos plantea un mismo problema, un problema que cada quien resolverá como pueda: el de darle un sentido al film. Un sentido personal, intransferible. El profundo carácter dialéctico de la obra reside, precisamente, en esa nueva forma de comunicación entre autor y espectador que propone. En esencia se trata de que todos seamos a nuestra vez autores. Y, en verdad, quienes alguna vez nos hemos puesto a pensar en lo que será el arte del futuro, en ese futuro que nos imaginamos casi perfecto, tendemos con toda naturalidad a suprimir la diferencia entre creadores y consumidores de arte, a imaginar un mundo en que no se desperdiciarán los dones creadores que se suponen en todo individuo. Al enjuiciar *Marienbad* nos enjuiciamos a nosotros mismos. Enjuiciamos un sueño propio.

Para mí, ese sueño gira alrededor de la mujer. Si *Marienbad* tiene un sentido, es la mujer quien se lo da. Todo el universo que Resnais crea en torno suyo no existe sino en función de la presencia femenina misma. Es esa presencia lo que hace del castillo de Marienbad un lugar encantado y terrible. O si no, tratemos de imaginarlo por un momento sin ella. Ella resulta necesaria, lo que no podría decirse de quienes la rodean. La mujer, a la vez, es la única no dotada de existencia propia. Los hombres —que se supone que son el amante, o el amante en potencia, y el marido— son quienes la construyen, quienes la matan y la poseen, quienes la ven constantemente en esa pose de estrella del cine mudo que la Seyrig mantiene a lo largo de todo el film. La mujer, remota y cercana, encarna en sí misma al destino, a los mil destinos a los que el hombre se avoca. El film no hace sino relatarnos esos mil destinos contradictorios. Más que el film de la memoria, *Marienbad* es, en realidad, el film de la transfiguración poética. Y como toda filosofía, aun la más profunda, está emparentada con un lugar común, podríamos asociar la de *Marienbad* al típico lugar



El año pasado en Marienbad.—Delphine Seyrig

común de los enamorados: "Contigo, parece que todo cambia a mi alrededor."

Bien. No creo que sea ilegítimo partir de esa idea, por simple que parezca. Porque la complejidad y la riqueza del film de Resnais no hay que buscarla, repetámoslo, en la intención con que ha sido hecho, sino en su propia evidencia cinematográfica. Y ahí es donde la crítica "objetiva" puede dar el gran tropezón. Desde el momento en que, ante el "travelling blanco" que termina una y otra vez en los brazos abiertos de la mujer, pensamos en el artificio técnico, en el modo de realización, estamos profanando de alguna manera la imagen poética. Yo me resisto a caer en esa suerte de desmistificación que supone el explicar cómo Resnais ha hecho su película. Por lo mismo que no me interesa tanto la mecánica del sueño como el sueño mismo. En suma, prefiero resumir todo lo dicho en la siguiente proposición que, evidentemente, no puede dar una idea clara del film, pero que tampoco pretende entrar en los terrenos de lo imponderable: *Marienbad* es un documental sobre la mujer vista por el hombre.

Naturalmente, también puede ser todo lo contrario.

LA NOTTE (La noche), película italiana de Michelangelo Antonioni. Argumento: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Foto: Giani Di Venanzo. Decorados: Piero Zuffi. Montaje: Eraldo de Roma. Intérpretes: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernard Wicki. Producida en 1960 (Nepi Film, Roma-Sofitedip, París).

Bueno, pues ya conocemos a Antonioni. Costó trabajo pero al fin se nos ha hecho el favor de dejarnos ver algo de uno de los autores de películas de mayor fama y prestigio en el mundo entero, y me apresuro a añadir que considero esa fama y ese prestigio totalmente merecidos.

El día en que se exhibió *La noche* comenzó la verdadera Reseña, la Reseña que debiera ser. Por primera vez, el público experimentaba esa irritación característica que provocan los grandes films, y se oía hablar al final de intelectualismo, cerebralismo, pedantería, etcétera. Los epítetos con los que se trata de disimular el desconcierto. Y es que, realmente, Antonioni, lo mismo que Bergman o Resnais, exige del público una superación de su simple condición de consumidor de películas. El público no suele perdonar tal exigencia. ¿No fue Lawrence quien habló del miedo humano a las nuevas experiencias?

Sin embargo, lo único auténticamente nuevo es el hombre mismo. Quiero decir que Antonioni no ha inventado una forma nueva de hacer cine. Sencillamente nos ha transmitido una visión del mundo que, por ser enteramente suya, no tiene ningún precedente. En nuestra resistencia de espectadores a los films del autor se expresa la eterna resistencia a la comunicación. Y quiero aclarar que, por ningún motivo, considero ilegítima una crítica en segundo grado, a partir de la comunicación. Se puede aceptar o no a Antonioni, pero primero hay que conocerlo. Y eso es lo que gran parte del público de cine no puede todavía hacer. La culpa, desde luego, no es de Antonioni.

Yo acepto a Antonioni porque juzgo que su posición frente al ser humano es honrada e inteligente. Él mismo ha hablado ya de una crisis de los sentimientos, característica de nuestra época. Pero esa crisis puede ser constatada desde puntos de vista diferentes: El punto de vista de Antonioni no es ni el de la compasión, ni el del desprecio, ni el de la indiferencia, sino el de la lucidez. Y la lucidez conduce casi irremediamente a una visión dialéctica del mundo. *La noche*

nos describe la lucha del ser humano contra su propia indiferencia, contra su inadecuación al medio y a sus semejantes. Cuando se le reprocha a Antonioni su pesimismo, que él mismo acepta, pienso que, pese a todo, la inadecuación humana tiene mucho de necesaria y que, precisamente, gracias a su empeño por superarla, el hombre se desarrolla. Otra cosa es que Antonioni, al interesarse por el tema de la inadecuación en el ámbito concreto de los sentimientos y al situarlo en un medio social concreto también, no encuentre la clásica "solución". Si el pesimismo depende de la no adopción de un tono moralista, me pronuncio a favor del pesimismo, desde luego. Aunque en el fondo me parezca absurdo hablar de pesimismo a propósito de un film como *La noche*.

Por otra parte, Antonioni confirma aquello de que el estilo expresa una visión del mundo. Cuando todavía algunos tratan de colocarse a la vanguardia partiendo de unos tópicos según los cuales el cine es imagen, etcétera, etcétera, conviene advertir que toda audacia se justifica únicamente por el estilo, por la accesión a un clasicismo. La verdadera audacia se desconoce a sí misma, y es por ello por lo que el originalísimo sentido del encuadre que tiene Antonioni sirve a un propósito fundamental de equilibrio. Si Antonioni, por ejemplo, emplea con frecuencia el *long-shot*, el plano muy alejado del personaje, no es para buscar una simple imagen bella, sino para buscar el equilibrio entre una idea —la soledad— y la forma misma del film. Sin embargo, la acción del tiempo puede actuar en contra de ese equilibrio al llegar el momento en que las correspondencias se hacen demasiado obvias. Diríase, entonces, que Antonioni corta sus escenas antes de llegar a lo explícito. (Eso es algo que no entendió Peter Brook al hacer *Moderato Cantabile*.) De ahí que el ritmo del film se establezca sobre la base de la no concesión, de la sugerencia. (Llegando, incluso, a emplear elipsis a simple vista demasiado audaces desde un punto de vista técnico, pero que quedan perfectamente justificadas.) ¿Por qué? Porque Antonioni, al tocar el tema de la indiferencia, está previendo también la posible indiferencia del espectador. Y la indiferencia nace ante lo que se considera demasiado común y "comprensible". Es decir: toda la estética de Antonioni se fundamenta en una oposición entre la realidad ambigua vista por él mismo y la patética imposibilidad de sus héroes de verla a su vez. En esencia, su film es una crítica de la *cotidianidad* (valga la palabra), de la ceguera que originan los días iguales. Una ceguera, bueno es decirlo, propia de la condición social de sus personajes.

En *La noche*, por otra parte, la atención fundamental del realizador se centra sobre sus dos principales personajes femeninos, interpretados por las espléndidas Moreau y Vittí. Antonioni descubre en ellas una rebeldía desesperada ante la precariedad de los sentimientos, y, al acompañar a la primera en una búsqueda desoladora de sí misma, nos descubre su intuición de una muerte próxima. Es decir: ella no podrá reconocerse, encontrarse, desde el momento en que desaparezca el hombre que ha sido capaz de recrearla, de hacerse de ella una imagen ideal. Habituada desde un principio

a no ser ella misma —las convenciones sociales, etcétera—, permanece aferrada a una imagen ajena, a una imagen inmóvil, y por ello el transcurso mismo del tiempo le hace daño. Los personajes de Antonioni están indefensos frente al tiempo. Y las mujeres son las principales víctimas de las imágenes fijas que de ellas nos hacemos. Siendo Antonioni un hombre, es natural que lo vea así. Los puntos de contacto que en este sentido —en su visión de la mujer— se establecen entre Antonioni y Resnais son, pues, evidentes.

Cine de profundidad literaria —y no cine literario, por lo tanto—, la obra de Antonioni se inscribe dentro de la corriente que tiene como principal objetivo el de contarnos aventuras espirituales. El problema está en dar a esas aven-

turas una evidencia cinematográfica, o sea, una concreción física que no admite supuestos ideológicos. Así, la dirección de actores se transforma, como diría García Ascot, en una dirección de personas. Antonioni dirige asombrosamente a sus personas. Nada de lo que hacen es casual o innecesario, puesto que la aventura espiritual se vive ininterrumpidamente. Para nosotros, como espectadores, el problema está en ver aquello que el cine tradicional nos ha habituado a considerar indigno de verse. Si de *La noche* se ha dejado escapar el más imperceptible gesto de la madre al entrar al cuarto de su hijo enfermo, o si se ha perdido una mirada furtiva, aterrada, que Jean Moreau lanza sobre su amiga de la infancia, entonces, si no se ha visto eso y *todo* lo demás, no se ha visto nada.

T E A T R O

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

ANNUS MIRABILIS

"And is this all you have to say, Don Medina?"

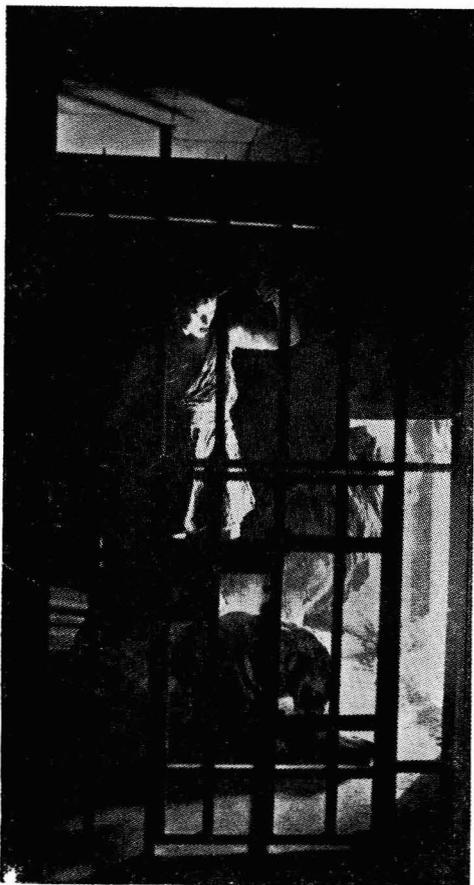
—John Kerr, en *La fosa y el péndulo*.

"Cada país tiene el teatro que se merece", dice Fausto Castillo, y no me parece justo, porque es tanto como decir: "Cada público tiene el teatro que se merece, y cada teatro tiene el público que se merece", y no es cierto, pues este año el público estuvo muy por debajo del teatro que se le dio. Es necesario que el espectador vaya aprendiendo su lugar. El teatro que se hace en México, bueno o malo, comercial o serio, está hecho a base de terrible esfuerzo, y el

espectador sigue siendo no sé cuántos kilos de carne impávida que pagaron doce pesos y tienen derecho a ocupar una butaca. El público fue lo peor que hubo en el teatro durante el año pasado. No se ha dado cuenta de que en el teatro mexicano, como en toda sociedad bien ordenada que progresa hacia lo mejor, empieza a haber distinciones que nada tienen que ver con el dinero que se paga por la entrada. Recuerdo el caso lamentable de cien gentes de lo más *snob* de la ciudad, que necesitaron una buena hora y cuarto para darse cuenta de que *Don Juan en los Infiernos* era una comedia y no una misa de tres padres; y el espectáculo, que no por lo popular dejaba de ser aterrador, de mil espectadores en el teatro de los Insurgentes, contemplando embelesado la cabeza del director de orquesta, que emergía de la fosa como la de San Juan de la bandeja, y que se parecía catastróficamente a la de Portes Gil. El público que asiste a *Las fascinadoras* no es necesariamente el mismo que el que asiste a *Fando y Lis*, pero sí es igual de imbécil; y es necesario entender que si el público adecuado para recibir cada una de estas obras puede ser el mismo, el espíritu con que asiste debe ser diferente. Necesitamos un público que sepa a lo que va y, sobre todo, que tenga una capacidad de adaptarse a lo que está viendo. "Señores y señoras del público —dijo Telefunken— nosotros, los que hacemos el teatro, sabemos lo que traemos entre manos; por favor, ustedes aprendan a verlo."

A diferencia del público, la gente de teatro tuvo buen cuidado de dividirse en siete grupos: los Serios, los Mexicanos, los Visitantes, los Comprometidos, los Experimentales, los Estudiantiles y los Comerciantes.

Los Serios se distinguen por tener dinero y el apoyo y la exigencia de una dependencia oficial. Como dos familias ricas que compiten a ver quién compra el mejor coche, el Seguro Social y el INBA se lanzaron a la lid. Ganó el Seguro Social. Tiene más dinero. Tiene hasta ejército propio. Yo lo vi el 16 de



Alegoría que representa a la crítica dominando las fuerzas brutas del teatro