

campo de la amistad (Diego Jesús Jiménez, Claudio Rodríguez, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Hernández), participan, con un lirismo más enfático y subjetivo, en el mismo mundo de la buena poesía arriscada en sus cuarteles de invierno.

También en la pintura la vuelta todavía tímida hacia un nuevo figuratismo o hacia un hiperrealismo meticuloso, trasparenta la tendencia hacia el rigor profesional y la "pintura a secas". Porque el desencanto en las artes plásticas viene también de regreso de no pocas ilusiones puestas en superficialidades modernas y en ingenuas relaciones entre la tecnología y el arte.

De la música tal vez no hubiera que hablar porque, como dice Luis de Pablo, "no forma parte del patrimonio cultural del español medio". Cristóbal Halfter trabaja con gran éxito en Alemania hace más de un año, y el propio Luis de Pablo es también más conocido en Estados Unidos, en Francia o en la Alemania Federal, que en su propia tierra. A la altura de sus cincuenta años recién cumplidos, confiesa que descubre en sí mismo "un aumento de la contemplación sobre la acción".

Es el *spleen* pregonado por Francisco Umbral, que acaba de pedir al linotipista que compone su diaria colaboración en *El País* que quite las comillas a esa intraducible palabra inglesa que él ha puesto en el rótulo permanente de su sección. El "spleen de Madrid" no es ya un préstamo de culturas foráneas. Ni siquiera castellaniza Umbral la palabra —*esplín*— como creo que acepta hace ya tiempo la Real Academia. Hay un aburrimiento y un tedio y una desgana y un hastío que culturalmente son un *spleen* autóctono, madrileño. Un desencanto de anís, rollo y flirteo marginalista y pasota.

Porque ésa es la otra cara de la moneda, el pasotismo, que Juan Cueto, en un artículo muy inteligente pero muy pesimista publicado también en *El País*, ha caracterizado como el regreso del gesto existencial, anónimo, ágrafo y silencioso, con su mística del fracaso, su moral de la ambigüedad y el primado de la existencia. Un neoesencialismo que Cueto emparenta con los medios bohemios franceses de los años cuarenta-cincuenta, "surgidos por el desencanto de la euforia avara de la liberación", pero que ahora en España se debe "a la inexistente euforia de la restauración democrática". "En esta ocasión his-

tórica —concluye Cueto— la angustia y la desolación no derivan de la muerte de Dios, sino de la muerte de la revolución."

Y sin embargo... Aquí y allá se empieza a detectar vagamente una recepción de la indiferencia pasota. La agudización de la crisis económica, por un lado, y de la agresividad de las bandas fascistas, por el otro, hacen cada vez más difícil pasar de todo. Hay jóvenes que ya pasan de pasar. El movimiento estudiantil universitario parece salir del marasmo a cuenta de un Estatuto de la Universidad redactado por el ministro del ramo y que ha levantado tumultuosas protestas. A la vieja y patética pregunta del pasotismo, "¿para qué estudiar?", está respondiendo, todavía muy nebulosamente, una incipiente conciencia universitaria. Más de uno ha empezado a hablar de "el principio del fin del desencanto". Veremos...

MÚSICA

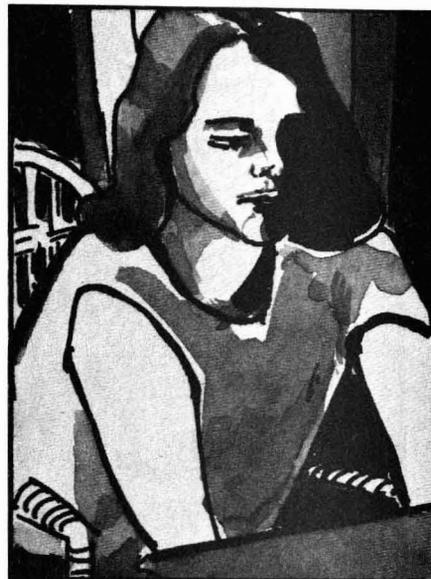
POR
JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

INTENTO DE DEFINICION DE LA OPERA

La Temporada de Opera bate el vuelo en pleno actualmente, sobre el Teatro de Bellas Artes. Excelente oportunidad para formular lo que sigue:

Dos de las definiciones más ciertas y por lo tanto más estúpidas (o viceversa, si se prefiere) de la ópera, son inglesas. Para aceptarlas o rechazarlas (esto último sin dejar de reconocer cuánto de verdad tienen en el fondo) debe considerarse brevemente la situación en que se encontraba Inglaterra cuando fueron elaboradas.

La mentalidad inglesa "trascendente" y solemne de la época, rechazó el absurdo que representaba para su mentalidad *square* la ópera italiana, pero el público no instruido perteneciente a la burguesía media, lo



consumía con fervor inusitado. Por su parte las capas populares satirizaban ambas actitudes con gran ingenio y sentido del humor (The Beggar's Opera, "La ópera del mendigo", 1728).

Para satisfacer la demanda del público y obtener los consecuentes beneficios económicos, Handel cayó en la trampa y abundaron las óperas "italianas".

Lógico entonces, que el Doctor Samuel Johnson escribiera: "Opera italiana, un espectáculo exótico e irracional, que siempre ha sido combatido y siempre ha prevalecido".

Por su parte John Dannis, crítico musical de la época, escribía en 1706: "(La) ópera italiana... es una diversión de consecuencias más perniciosas, que la más licenciosa de las obras de teatro que haya aparecido nunca sobre un foro".

Ni quienes la rechazaban con pedantería, ni quienes la aplaudían a rabiar, lo hacían, pues, por las buenas razones.

Afortunadamente también en Inglaterra hubo alguien (un poeta, por sorpresivo que esto pueda parecer) capaz de elaborar una *fair play definition*, John Dryden escribió: "Una ficción o cuento poético representado con música instrumental y vocal, adornado con escenografía, tramoya y danza".

Se llegaría a un intento de definición de la ópera al inventariar sus elementos (como no corresponden a un compuesto químico o una fórmula medicinal, estarán —en consecuencia— siempre en desorden): hay en ella 33.33 por ciento de música, una tercera parte de teatro y otro tanto de locura.

En el caso de la música, y más aún en el de la ópera, MacLuhan (y/o Susan Sontag) sería el llamado a finiquitar el debate: "El medio es el mensaje" (o viceversa).

Así, la ópera es una manifestación artística, a la que cierta arrogante benevolencia adjetiva como bastarda, y a la que no puede considerarse ni música ni teatro. Es una conjunción de equívocos y absurdos que desafía las leyes de cualquier lógica, por primaria que ésta sea. No caben en ella una escritura musical convencional o una realización teatral razonable.

Ni música ni teatro, sino otra cosa a la que miran con desconfianza e incomodidad hace ya bastante tiempo (aproximadamente cuatrocientos años) todo criterio racional, el análisis ponderado o la investigación "seria", que traten de situarla o reseñar su existencia.

Declaración de fe: precisamente por eso, por absurda e irracional y bastarda, por ser una entidad en que el equívoco rige como soberano absoluto, es espléndida; en ello reside su fascinación, así justifica su existencia... En una forma y otra la Opera ha sobrevivido y regocija el corroborar hoy, que es en realidad un reto al orden establecido de las cosas, a la tranquilidad y al respeto, que no toma en cuenta la sanidad mental ni lo trascendente.

Aun cuando aquellos que la hicieron hayan pensado lo contrario, y obrado en consecuencia, la ópera es antisolemne por excelencia: resulta que, sin saberlo, compositores y libretistas de ópera han estado realizando una forma —rudimentaria e imperfecta si se quiere, pero no por ello menos importante— del *Teatro del Absurdo*. Inútil hacer la exégesis o tratar de justificar esta denominación que se explica por sí misma.

Sin embargo, vale la pena señalar que más allá del sentido evidente (un tanto epidérmico) de esta afirmación, no es difícil encontrar en otros planos —lo mismo medulares que en el trasfondo— puntos concomitantes susceptibles de reforzarla. Baste citar a manera de ejemplo el texto en que Ionesco declara: "He llamado a mis comedias 'anti-piezas', 'dramas cómicos' y mis dramas 'seudo-dramas' o 'farsas trágicas' porque, me parece, lo cómico es trágico, y la tragedia del hombre, irrisoria. Para el espíritu crítico moderno nada puede ser tomado enteramente en serio ni ligeramente por completo. He tratado en *Víctimas del deber* de verter lo cómico en lo trágico, en *Las sillas*, lo trágico en lo cómico; o, si se quiere, oponer lo cómico a lo trágico a fin de unirlos en una nueva síntesis teatral. Pero no es una verdadera síntesis,



porque estos dos elementos no se mezclan completamente uno con el otro, coexisten, se repelen mutuamente en forma constante, cada uno poniendo al otro de relieve; se critican uno al otro, mutuamente se niegan, constituyendo a través de esta oposición un balance dinámico, una tensión". (*Descubriendo el Teatro*).

En 1775 Mozart y Da Ponte escriben *Don Giovanni*, *Dramma giacoso*. Quoderat...

CINE

POR
GUSTAVO GARCÍA

LA MARCA DE CAIN (II)

Cuando, en 1941, el detective Sam Spade (Humphrey Bogart) reclamaba a Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor): "Nunca fuiste derecha conmigo, ni siquiera media hora, desde que te conocí" y ella, acorralada, se defendía: "Sabes que, muy hondo en mi corazón, a pesar de todo lo que he hecho, te amo", se instalaba, con *El halcón maltés*, no sólo un nuevo tipo de cine "negro", claustrofóbico y de violencia reconcentrada, sino un nuevo personaje femenino, la "bitch", la hembra calculadora, am-

biciosa, sin escrúpulos y con una belleza oscilante entre la sensualidad y lo virginal. Era un personaje de tal vigor, atracción y complejidad que podía compensar el ser encarnado por actrices inadecuadas (como la propia Astor), aunque llegó a exigir, de inmediato, el tipo de presencia indispensable (Barbara Stanwyck, Gloria Grahame, Joan Crawford); será la sucesiva aunque tardía (diez años después de publicadas) adaptación de las novelas de James M. Cain al cine, que, en tres años, empezando en 1944, la bitch se vuelva el personaje del cine negro, una nueva cara del mal.

Double Indemnity (1936) es la historia del vendedor de seguros Walter Huff, que planea y realiza el crimen perfecto alentado por la bella señora Nirdlinger, deseosa de cobrar el seguro de vida de su marido; pero no cuentan con la minuciosa labor de Keyes, viejo investigador de la aseguradora y maestro de Huff, y que les sigue la pista compartiendo la investigación con el propio asesino. Una semana después de aparecida la novela, llegó al agente de Cain un informe de la Oficina Hays de censura cinematográfica, que, sólo para empezar, advertía en la primera frase: "Bajo ninguna circunstancia..." En 1944, con Raymond Chandler debutando como guionista y con Billy Wilder dirigiendo su tercera obra, se filma *Double Indemnity* (o *Pacto de sangre*, como se llamó en México), venciendo los obstáculos de la censura al hacer una hábil transposición del violento lenguaje de Cain a imágenes de enorme sugerencia, evitando cualquier simulación o atenuación y, al contrario, complicando las motivaciones de los personajes (se acentuó la relación padre-hijo entre el Keyes interpretado por Edward G. Robinson y el Huff de Fred MacMurray) y agregando nuevas situaciones tensas