

vergen en la noción abstracta del intercambio sonoro, el libre concepto de la forma y la armonía y en su escritura horizontal, impulsada particularmente por generadores rítmicos.

El primitivismo de la Sonatina se ve magnificado esplendorosamente en los Diez Preludios compuestos en 1937, cuando el compositor ha decantado y madurado el vigor y originalidad de su estilo en partituras como *Antígona* (1933) y la *Sinfonía India* (1935). Es así como el primero, construido sobre el modo dorio griego, concentra en su desolación impasible toda la fuerza expresiva que en el clímax se convierte en insostenible tensión, para caer insensiblemente y apagarse precisamente ahí donde surgió.

El carácter luminoso del intitulado *vivace* proviene de su gimnasia canónica a dos voces, suerte de *Gradus ad Parnassum* ágil, grácil, matizado por el color neutro del modo frigio.

Chávez torna a la manipulación de la síncope en el tercero, *poco mosso*, construido sobre el modo lidio, un coral a cuatro partes introspectivo y clásico, mientras en el cuarto, *animato*, recobra la incisividad mediante el pulso reiterado y nervioso de la mano izquierda y agrava la tensión en progresiones que por su dibujo melódico recuerdan a las toccatas de Bach.

Muy bella la manera como la melodía indígena del quinto, *cantabile*, contrasta con los anteriores. Su pureza de línea encuentra en la frugalidad la exacta correspondencia, la expresión convertida en emoción viva. Y quizá para no quebrar bruscamente su clima sonoro, el sexto prelude prolonga en su acontecer, moroso como la ruda monotonía del canto llano, la lisura de tono.

El séptimo, *lento*, es el último Preludio construido sobre una escala modal griega, la hipolidia, después de la hipodoria y la hipofrigia del quinto y del sexto. Su carácter expectante proporciona el puente hacia el *vivo* del octavo Preludio, libre en su armonía y donde las resonancias mexicanistas son conducidas a una exultación jubilosa y verbal, amplia en su concepto y en su pianismo.

Chávez torna a la serenidad de las arias de Bach en el *moderato cantabile* del noveno Preludio en un marco de correspondencias sonoras particularmente propio y nuevo, y concluye en el *allegro* del décimo Preludio, cuya heterogeneidad temática y rítmica intensifican su fluidez brillante y discursiva. ◇

Continuará en el siguiente número

Teatro

UNA CANCIÓN APASIONADA

DEL ACTOR AL ESPECTADOR

Por Enrique Esquivel

En el Bar "Chichifo Internacional", Arnold y Ed se conocen y viven una corta aventura sexual. Arnold se enamora de Ed, y este lo abandona por una mujer. Al paso del tiempo Ed visita a su ex-amante y sin resentimientos aparentes establecen una buena amistad. Laurel, la mujer de Ed, invita a Arnold a pasar unos días en la granja y este acude en compañía de Alain, su joven amante. En la intimidad, los juegos de alcoba no se harán esperar removiendo las cenizas de viejas pasiones (Arnold y Ed) y nuevas aventuras (Alain y Ed). Cinco años deberán pasar para que Alain muera en circunstancias trágicas, Ed tenga problemas con su mujer y Arnold adopte a un adolescente ex-pandillero al que se propone educar como un hijo. La madre de Ar-

nold se opondrá momentáneamente a tan descabellada idea y Ed buscará la reconciliación con Arnold.

Originalmente escritas como una trilogía, estas acciones corresponden a la obra *Una Canción Apasionada* de Harvey Fierstein, traducida en México por Carlos Monsiváis, presentada en la Compañía de Shakespeare por un grupo de actores, a la cabeza Tito Vasconcelos, bajo la dirección de Carlos Tellez.

La obra se desarrolla en tres actos presentados bajo el título de "Chichifo Internacional", "Fuga en el cuarto de los niños" y "Primero las viudas y los niños", que bien podrían constituir una unidad en sí mismos aunque los personajes de Arnold y Ed protagonizan siempre el desarrollo de las ac-



Foto: Rogelio Cuéllar



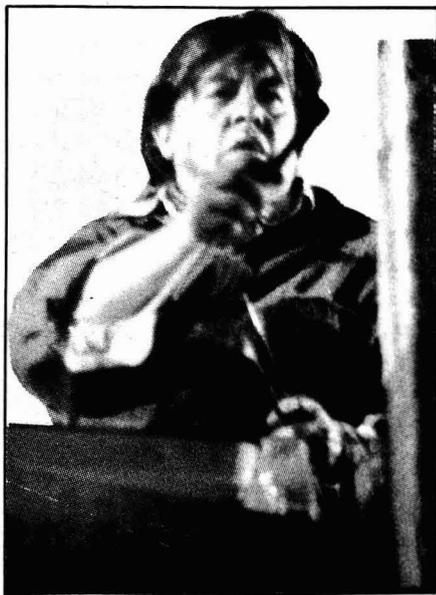
Foto: Rogelio Cuéllar

Cine

FRIDA

NATURALEZA VIVA

Por Susana López Aranda



ciones. La obra propone un juego de ironías constantes que intenta explotar la relatividad de los roles sociales, sobre todo cuando son juzgados desde una óptica sexual tradicional y moralista. Sin embargo, el juego puede resultar un arma de dos filos.

La simpatía que despierta de inmediato el personaje de Arnold al hablarle directamente al espectador como cómplice de sus acciones, desvirtúa en parte el papel que el resto de los personajes juegan en la acción de la obra en su conjunto. Arnold resulta siempre el personaje que guía a los espectadores hacia lo que él ve de la realidad y la obra deja de ser una comedia de situaciones para convertirse en un monólogo espectacular. El resto del reparto resulta así víctima o beneficiario del humor del protagonista siempre y el espectador capta de inmediato que debe tomar partido si quiere gozar la obra. Lo que el autor intenta decirnos a través del resto de los personajes queda como un discurso silencioso y la crítica que puede desprenderse del texto, invalidada.

Este señalamiento no intenta demeritar el esfuerzo del reparto, que lucha por sostener el ritmo y tono que se le ha impuesto a la obra, el cual deben sostener por más de tres horas, aunque el espectador no puede evitar la sensación de que la obra concluye en cada acto. En el tercer acto es donde esto se hace más evidente, ya que el personaje de la madre por el conflicto que le provocan los eventos, no puede someterse al ritmo impuesto a las acciones y es entonces cuando comenzamos a escuchar realmente a los personajes y no sólo a divertirnos con ellos.

Los lugares que se exigen para el desarrollo de las acciones son resueltos con economía de recursos y con eficiencia sobre todo tratándose de un foro tan pequeño. La recreación más minuciosa de los espacios se da también en el tercer acto, el cual por su estructura, da pistas al espectador del sentido que han tenido los actos anteriores y completa el desarrollo de los personajes. En suma, un intento encomiable, puesto en escena por un grupo de actores profesionales que luchan por dignificar el movimiento de teatro independiente en México. ◇

Una canción apasionada de Harvey Fierstein. Traducción: Carlos Monsivais. Escenografía: Eduardo y Cristina Martínez de Velasco. Dirección: Carlos Tellez. Con: Tito Vasconcelos, Alonso Echano, Rosa Ma. Bianchi, Raúl Buenfil, Sebastián Rosas y Chela Nájera. Foro: Compañía de Shakespeare

En su cama con dosel de espejo, Frida recuerda. De su memoria emergen imágenes: momentos, ambientes, personajes, sonidos. Surgidas siguiendo el secreto orden de los recuerdos, las imágenes —pulsaciones del pasado— paulatinamente se integran, como en un mosaico, para componer el vívido retrato de una mujer.

El quinto largometraje de Paul Leduc ha seguido un camino algo distinto al del resto de su obra, tan abundante como poco difundida. Sólo dos de sus anteriores trabajos se han exhibido en los circuitos comerciales, *Reed, México insurgente* (1970) y *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976); de los demás, inclusive hay uno que permanece inédito, *La cabeza de la hidra* (1981), filme televisivo en varios capítulos, sobre la novela homónima de Carlos Fuentes, que primero por indecisiones de la directiva del canal oficial y luego ya por líos con los derechos, es difícil que sea estrenado como película en versión comprimida o transmitido por el medio para el que fue hecho.

El otro largometraje de Leduc, *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980), un documental sobre la situación política en El Salvador, se ha exhibido únicamente en cineclubes y en la Cineteca Nacional, alternativas valiosas que han conseguido formar un público asiduo, pero que con todo, son aún limitadas. Sin embargo, es gracias a su existencia que las dos primeras cintas mencionadas, así como las de otros realizadores, siguen circulando luego de un paso fugaz y desafortunado, orillado como siempre por la poca publicidad y mala distribución, por las carteleras comerciales.

Aparte, Leduc es también autor de más de una docena de cortos, pero en nuestro país, estos tienen garantizada una suerte aún más lamentable. Ni siquiera la Cineteca los programa con regularidad y su proyección es prácticamente nula.

Frida es pues, hasta ahora, la única cinta de Leduc que ha accedido a una difusión más amplia y acorde con su calidad. Salas bien ubicadas y decorosas, un apoyo publicitario eficaz; empero, tal hecho no debe llamar a engaño, lo que debería ser una norma, es más bien la excepción. La falta de una política real de estímulos y facilidades, ocasiona que películas como *Reed, Canoa* (Felipe Cazals, 1975) o *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1984), por nombrar sólo unas cuantas, sirvan muy bien de "caballitos de batalla" para promover en el extranjero una imagen demasiado positiva de una industria sumida en endémica crisis.

Los premios y reconocimientos merecidos en diversos lugares y festivales, en México por desgracia se traducen, la mayoría de las veces, en dificultades y escollos.

A este respecto, Paul Leduc es también un ejemplo típico. Aunque algunos de sus filmes son producciones para dependencias gubernamentales (SEP, Bellas Artes, recientemente el CREA) o universitarias (la U. de Puebla), el estado, a través de sus canales establecidos de producción, nunca le ha financiado una película. Proyectos como una versión de *Bajo el volcán*, anterior a la de John Huston (1984) y por supuesto menos cara o *Tina Modotti*, han quedado sólo en eso.

A costa de toda clase de problemas, Leduc ha conseguido mantener su independencia. Toda su obra está filmada en 16 mm. y al margen de las anquilosadas formas de producción industrial.

En ese sentido, *Frida* no es sustancialmente distinta. Rodada también en 16 mm. y con una trayectoria tan accidentada como la del resto de las cintas de Leduc,