

mira. Predominantemente gráfica, la exposición será inaugurada simultáneamente en Morelia, el Distrito Federal y Puebla. Libres de las censuras de los críticos por decreto oficial, ausentes de los rituales *socialités*, afines a literatos como Guillermo Samperio y a teóricos como García Canclini, los productores de los grupos de *El Frente*, han organizado antes de *América en la Mira* dos eventos indicadores: los actos de solidaridad con el pueblo de Nicaragua que culminaron en "La Esmeralda" (Escuela Nacional de Pintura) dispuestos por el grupo Germinales y con la participación de Amparo Ochoa y los sandinistas incluyendo a Mejía Godoy y "Los de Palacahuina", y Muros frente Muros donde estuvo a punto de confrontarse la experiencia de muralistas como O'Higgins, Zalce y O'Gorman con las prácticas de *El Frente*. La falta de coordinación, la impericia del *Taller de Investigación Plástica* encargado de la organización, determinaron una ingerencia de la Casa de la Cultura de Morelia que dio al traste con las conclusiones del evento. Experimentados aquí y en París, probadas sus precarias fuerzas, los grupos de *El Frente* organizan las obras recibidas de Estados Unidos, Brasil, Italia, Checoslovaquia, Francia, Chile, Alemania Federal, Argentina, Holanda, Bélgica, Hungría, Guatemala, España, enviadas no sólo por nativos de estos países, sino por exilados en ellos y por grupos solidarios como *Untel* de Francia, *Cuatro* de Marruecos y el *Taller de Gráfica* de Guatemala. *El Frente* prueba así las posibilidades de alternativas culturales a los jurados, las selecciones arbitrarias, las censuras ideológicas sutiles y convocatorias, las circulaciones manipuladas por el poder. *El Frente* ha conseguido movilizar la imaginación gráfica internacional, internacionalista, con resultados que posiblemente vayan más allá de la ocasión aprovechada. Por lo visto en tres ejemplos, desde el trabajo individual hasta el colectivo, exilio y solidaridad integran prácticas nuevas y definen tendencias que abren caminos distintos a los callejones sin salida de las culturas y las ideologías del ensimismamiento suicida frente al fascismo del que bien dice García Márquez (catálogo Grupos Mexicanos en la X Bienal de Jóvenes en París) "avanza con pasos de animal grande".

Alberto Híjar

Teatro

Incesto, incesto; todo me esperaba menos esto

Estrangulé
A mi hermano
Porque no quería dormir
Con la ventana abierta
Hermana mía
Dijo antes de morir
Pasé todas las noches
Mirándote dormir
Inclinado sobre tu reflejo en
el vidrio.

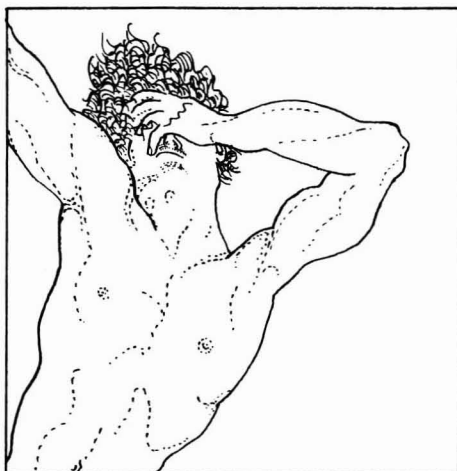
René Char

La primera puesta en escena de Juan José Gurrola al frente de la Compañía de Repertorio de la Universidad es una tragedia del autor isabelino John Ford: *Lástima que sea puta* (1633). Después de sus continuas incursiones —casi siempre exitosas— en el teatro moderno (Ionesco, Cummings, Musil, Klossowski, etc.), Gurrola se lanza ahora a experimentar nuevos espacios y nuevas técnicas con un texto dramático que subsistió bajo la sombra de Shakespeare como obra del último gran autor del teatro isabelino. Si Marlowe Johnson, Kyd, Middleton o Webster han encontrado estudiosos apasionados que los rescaten del inmenso arsenal shakespiriano, la suerte de otros, como John Ford, no ha sido muy afortunada. Con poca frecuencia se les representa, traduce o estudia. Sin embargo, las obras de

estos autores "menores" ofrecen no pocas razones para recordarlos. T. S. Eliot dice haber sido un lector apasionado y fiel de todos estos dramaturgos; "fueron ellos, y no Shakespeare, los que estimularon mi imaginación, formaron mi sentido del ritmo y nutrieron mis emociones". De Ford dice que su grandeza habría persistido aun si Shakespeare no hubiera existido.

Lástima que sea puta es la historia de un incesto. En una Italia severamente legislada por la ortodoxia cristiana del siglo XVII, y al mismo tiempo propicia al crimen y al pecado, dos hermanos, Annabella y Giovanni, se declaran mutuamente enamorados. Más amantes que hermanos, se prometen fidelidad y deciden acatar hasta sus últimas consecuencias la libertad de sus pasiones. Annabella —codiciada por todos y prometida en matrimonio por fin a un gentil hombre italiano, Soranzo— queda embarazada de su hermano. Al ser descubierto el incesto, se castiga a la única testigo y cómplice, el aya de Annabella, y Soranzo decide develar el secreto y acabar con Giovanni. Pero éste, momentos antes, previendo el fatal desenlace, ha extraído el corazón de su hermana para que la promesa de fidelidad no se rompa. La escena trágica culmina con una lista de crímenes, desmascaramientos y castigos. El cardenal, supremo juez de la moralidad, llega tarde para reestablecer el orden. Sólo le queda desterrar de Italia al vencedor de la historia, el español Vázquez, criado de Soranzo y portador del último valor rescatado: la fidelidad al amo. El desenfreno de las pasiones que ha tenido lugar en el escenario está claramente expresado en las palabras finales de Vázquez: "Me regocija, por ser español, haber sobrepasado a un italiano en su sed de venganza." Pues junto a esta historia central, la obra ha desarrollado otras igualmente sangrientas que han convergido en un mismo punto: la disolución de los conflictos y el retorno al orden. La obra de Ford está construida con elegancia y limpieza. El entretimiento de personajes y tramas, a veces un tanto apresurado, se resuelve sin dejar hilos sueltos. El desenfadado con que finaliza esta orgía de transgresiones del orden, equilibra el exceso de severidad: el cardenal se lamenta de que ante tanta belleza y abundancia, cualquiera podría decir de Annabella: "¡lástima que sea una puta!".

La elección que ha hecho Gurrola es, antes que nada, digna de todo reconocimiento. Primero por llevar a escena un



género dramático al parecer poco querido por nuestro repertorio teatral; y segundo por tratarse de una obra de excelente concepción e intensidad desconocida aún en México. Si no la primera, ésta es una de las primeras representaciones en español de *Lástima que sea puta*. Los problemas que presenta la puesta en escena no son pocos: la complejidad de la trama (o las tramas) que desarrolla la obra; la duración (casi tres horas y media); el reducido espacio del teatro de Santa Catalina; la inclusión en el reparto de actores jóvenes al lado de actores profesionales. El Gurrola de esta tragedia es el mismo director inventivo y ágil al que estábamos acostumbrados. Sin embargo, las dificultades que ha enfrentado no han sido todas resueltas felizmente. En primer lugar, hay que reconocer que ha sido buen lector (y traductor) de la obra. El juego de claroscuros y contrapuntos que sugiere Ford está bien entendido en la atmósfera que logra crear Gurrola. Una iluminación tenue —a veces dada por unas cuantas velas—, un vestuario magenta diseñado por Fiona Alexander, la escenografía sobria de Alejandro Luna, el desarrollo de la acción en dos planos, uno al nivel del suelo y otro en un tapanco sostenido por dos pilares, un local redondo como casi todos los teatros del periodo isabelino. La disposición y movimiento de los personajes responde a la misma plástica de la ambientación, aunque la objeción principal con que topa la obra está precisamente en los actores. Desde la elección del reparto hasta el clima general de sobreactuación, el juego de Gurrola se debilita. Junto a lo explosivo de algunas voces, la fragilidad de otras; junto al grito catártico, la apatía mortuoria; junto al teatro-espectáculo que por algunos momentos sirve de contrapunto a la obra, un melodrama pálido en algunas voces. Teatro y espectáculo, la puesta de Gurrola incluye un acto de lanzamiento de cuchillos y latigazos sobre Tina French (“Ese gato no está en Sholem, pero a través del tiempo lo adivino”), un verdadero acto de resistencia (y sumisión a la voluntad del director) de Vera Larrosa y José Angel García al estar colgados del techo un buen rato en la escena final, una buena interpretación en la espineta a cargo de Mariana Elizondo y una excelente y tempestuosa sobreactuación de Salvador Garcini.

Hace algunos meses, en una entrevista publicada en esta misma revista, Gurrola hablaba del trabajo que se estaba realizando en miras a la puesta en escena de *Lástima*

que sea puta: “Nos está sirviendo para que los actores se integren a un trabajo, una disciplina de teatro, clásico, de la que yo también estoy aprendiendo. Se trata de un aprendizaje simultáneo, creando juntos.” La Compañía de Repertorio de la Universidad, con este deseo de hacer teatro no comercial, independiente, “teatro en sí” (al decir del propio Gurrola), tendrá pronto que representar un acto tras bambalinas: un acto de autovalorización conjunta, ya que el aprendizaje y la creación pertenecen a la Compañía entera, en el que el éxito y el fracaso corresponden por igual a los actores y al director.

Lástima que sea puta de John Ford (traducción de Juan José Gurrola y Fiona Alexander). Escenografía de Alejandro Luna. Vestuario de Fiona Alexander. Asesor literario, Juan García Ponce. Con la actuación de Vera Larrosa, José Angel García, Eduardo Alcaraz, Salvador Garcini, Ernesto Yáñez, Gabriela Araujo, Tina French, Martín Lasalle, Juan Ramón Castillo, Roberto Ballesteros, Justo Martínez, Josafat Luna, Raúl Sierra, Oscar Yoldi, Justo Martínez, Mariana Elizondo, Jebert Darién y Ricardo Morgan. Dirección de Juan José Gurrola.

Francisco Hinojosa

Música

Variaciones sobre un ritmo*

Si a un músico se le ocurriera analizar a fondo la teoría del ritmo tal como se describe en libros y tratados de música, se encontraría con algunos problemas desconcertantes.

Estamos acostumbrados a pensar que el ritmo de un pasaje es independiente del timbre, de la melodía, de la armonía y otras dimensiones musicales. Cuando hablamos del *ritmo* de algún pasaje musical,

generalmente señalamos el *patrón de duraciones* de ese pasaje; no nos interesa, por ejemplo, si el ritmo está tocado por un instrumento en particular, o si las notas están armonizadas de cierto modo; cuántas veces no le habremos recordado a algún olvidadizo el ritmo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven tocando en un escritorio. Esto quiere decir que el timbre, la armonía, la melodía y otras dimensiones musicales son consideradas de poca importancia cuando el enfoque principal está dirigido al fenómeno rítmico. En cambio, la dimensión que sí adquiere gran importancia es la dimensión temporal (“patrón de duraciones”); por esa razón es posible reproducir el ritmo de la *Quinta Sinfonía* en un pedazo de madera.

Cuando se habla de la música contemporánea muchas veces habremos oído que el ritmo ha adquirido gran importancia al ser utilizado eficazmente como una dimensión independiente de las demás. Algunos compositores han hecho obras donde aplican al ritmo operaciones que tradicionalmente sólo se aplican a las otras dimensiones. Igor Stravinsky, por mencionar sólo uno de ellos, es frecuentemente citado como un gran innovador en este campo, y si tal elogio es algo más que una simple expresión de agrado, es de esperarse, entonces, que puede ser demostrado con algún pasaje musical. Tomemos como ejemplo de gran invención rítmica la serie de acordes que inicia la “Danza de los adolescentes” (número 13 en la partitura orquestal) de *Le sacre du printemps*.

Para enfocar sus aspectos rítmicos ¿qué mejor para este pasaje de latidos primitivos que una transcripción para timbal solo? Lo único que tenemos que hacer es representar cada golpe de cuerdas de la partitura original por golpes de timbal en la transcripción, respetando, claro está, las duraciones entre golpe y golpe.

Pero, ¿qué ocurre al ejecutar esta transcripción rítmica? Oímos algo que es difícil de reconocer como la “Danza de los adolescentes” y que casi se confunde con el ritmo que marca cualquier reloj ruidoso. ¿En dónde está el pulso fascinante y primitivo que hizo famoso al compositor? ¿En dónde está la gran innovación?

En efecto, al revisar la partitura original nos damos cuenta que el famoso pasaje está constituido por 32 golpes de cuerda, todos y cada uno de ellos ejecutados de la misma manera (la indicación después del primer compás es “sempre simile”), y que, además,

* El presente artículo está basado en unos seminarios sobre el ritmo que se dieron en la Universidad de Princeton. Sería imposible mencionar a todos los compositores y teóricos que contribuyeron a la formación de estas ideas, así que me conformo con mencionar al principal de ellos que fue Benjamín Boretz.