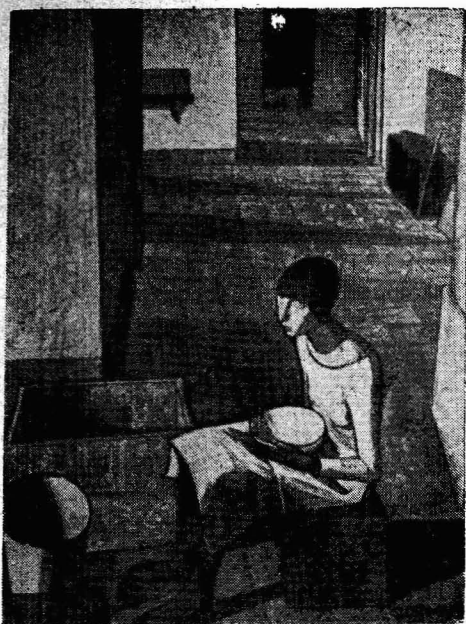
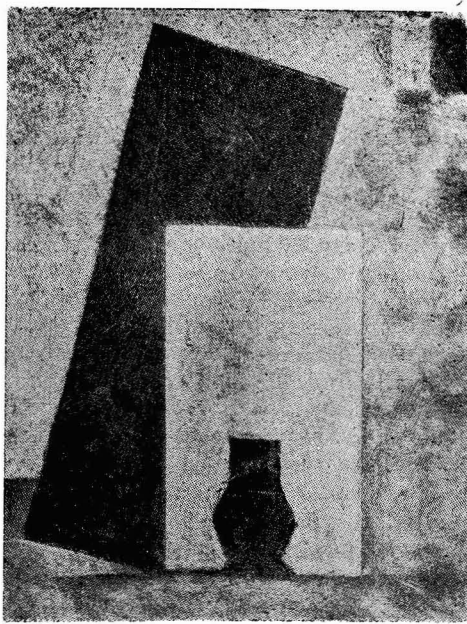


Felice Casorati: *Mujer con escudilla*, 1919Carlo Carrà: *Ritmos y espacialidad*, 1913

mente las obras a partir de objetos que se presentan casi sin más título que su pura objetividad.

"Neogestálticas" (recordando la teoría perceptiva de la *Gestaltpsychologie*) se les ha llamado a otras experiencias relativamente similares, que ponen el acento, precisamente, en la percepción y ya no en la expresión, y que son menos "cinegéticas" y menos "geométricas" que el puro arte óptico; lo que tal vez las singulariza más es una definida intención y una gran confianza en el poder de acción social que pueda tener el arte (si es que el término "arte" todavía les conviene). Frascà, Pace, Santoro, y en general los integrantes del "Grupo Uno" ejemplifican esta última corriente.

Parece claro, en todo caso, que todas

las más recientes actitudes del arte italiano, que se presenta sin duda como uno de los que mayores posibilidades abre y más nuevos caminos tiene a la vista, se dan como un resultado —así sea oponiéndose— de las búsquedas del informalismo italiano, por más que no sean sordas a un clima artístico mundial. De hecho, y cualesquiera que fueren los resultados de las experiencias últimas, es indudable que Italia ha logrado hacerse de una tradición artística moderna, precisamente a partir del futurismo, y que el fantasma de la antigua tradición no se presenta ya como un imperativo inevitable sino justamente como un pasado cancelado... hasta donde un pasado (y un pasado artístico) pueda cancelarse.

M U S I C A

Las opiniones de Leinsdorf

Por Raúl COSÍO

Durante muchos años, Erich Leinsdorf fue conocido y solicitado como director de óperas, con varias temporadas en el *Metropolitan* y actuaciones numerosas en los festivales. Pero desde hace unos tres o cuatro años, abandonó el campo operático para ocupar uno de los puestos más codiciados por músico alguno: la dirección titular de la Sinfónica de Boston, en la cual ha estado gente eminentísima, como Serge Koussevitzky y Charles Munch; y la propia orquesta, como es sabido, se cuenta entre las cinco mejores de los Estados Unidos y, por supuesto, entre las mejores del mundo. Leinsdorf acaba de publicar un artículo —*What makes opera run*— en el *Atlantic Monthly* de marzo, en el cual se propone determinar las causas del éxito o del fracaso y la supervivencia de las óperas.

Elaborado tal artículo por tan reconocida autoridad, esperábase un tratamiento profundamente analítico y sagaz de un tema que ha preocupado, por lustros, al público, a los literatos, los cantantes, los músicos y hasta a los empre-

sarios, algunos de los cuales han tratado, valientemente, de oponerse a la cómoda y obtusa rutina del repertorio. ¿Quién mejor para dilucidar esas incógnitas, o cuando menos para opinar sobre ellas, que un director de orquesta que ha manejado durante gran parte de su vida un respetable acervo de óperas? Pocos pueden ufanarse de semejante oportunidad: trabajar esas obras *in vivo*, en varios países y de modo tan completo. Sin embargo, y a pesar de la evidente intención de Leinsdorf de comprometerse lo menos posible, van apareciendo ante los atónitos ojos de los lectores algunas frases extrañas y sorprendentes, que parecen mostrar, por momentos, que al director afamado la ópera le fastidiaba y que ya no le interesa.

Desde luego, empieza comunicándonos que todo el mundo le pregunta: "¿Qué tanto echa usted de menos a la ópera?", contando con la seguridad de su añoranza, en vez de preguntarle: "¿Echa usted de menos a la ópera?" Y medio en serio, medio en broma, responde: "Todavía

puedo controlar mi nostalgia". Pero claro, todos le preguntan lo mismo; a nadie se le ocurriría decirle, por lo bajo y en todo de complicidad: "Al fin se libró usted de esa monserga" —ni como chiste cruel.

Sin declarar abiertamente su antipatía por la ópera (o tal vez por el repertorio tradicional), dice, a continuación, que un europeo puede llegar a saturarse con el repertorio operático, pero que eso sucede raramente en el mundo de habla inglesa. ¿Y a qué obedece este fenómeno? Y sin detenerse a considerar la situación en las Islas Británicas, afirma que la *popularidad retrasada* de la ópera en los Estados Unidos se debe a que por mucho tiempo sólo se patrocinaban orquestas sinfónicas, o sea que la ópera tiene, en ese país, pocos años de existencia. Pero esta aseveración parece añadir, veladamente, que la ópera (o el repertorio), una vez conocida, pasa de moda.

Otra contundente revelación es la siguiente: "El gran esfuerzo que significa concebir, componer y orquestar una partitura operática no garantiza un éxito duradero". Mucho ojo, compositores: si queréis a la historia pasar, no os equivocéis: dejad de escribir óperas, pues el género es traicionero.

Después de estas interesantes opiniones, Leinsdorf se dedica a hacer un inventario del repertorio, como esas estadísticas a la americana o esas tabulaciones a la alemana, tan comunes. Descubre que sólo viven, según los países, de tres a seis decenas de óperas, y todo lo demás se conserva en museos y archivos. Y para introducir al lector en la importancia del tema amoroso, toma como ejemplo el *Palestrina*, de Pfitzner. Esta ópera nunca ha tenido el éxito que merece no porque sea demasiado larga y pesada, sino porque no hay un papel femenino importante. La difunta esposa del compositor se le aparece en un sueño (no tiene realidad), y las otras dos voces femeninas corresponden al hijo y a un discípulo de Palestrina. La primera parte de la ópera describe las preocupaciones de Palestrina, cuando le ha ordenado el cardenal que escriba una misa modelo (¿la del papa Marcello?), y en la segunda parte presenta algunos aspectos políticos de la Iglesia, con su Concilio de Trento. Pero la carencia de problema amoroso es lo que da al traste con las excelencias de la obra.

Y así hemos desembocado en el tema del amor. Por su preponderancia, prefiere el público *Las bodas de Figaro* y el *Don Juan* a otras óperas de Mozart. El *Falstaff* no ha tenido tanto éxito como otras óperas de Verdi porque el amor se encuentra relegado a un segundo término. Lo mismo sucede con las óperas de Wagner, Puccini y Richard Strauss. El *Falstaff*, además, termina con una boda, error funesto, pues el tipo de amor preferido es el trágico.

Y muy notablemente, las tragedias son más populares que las comedias. De éstas, nada más han sobrevivido cuatro: *Las bodas de Figaro*, *El barbero de Sevilla*, *Los maestros cantores* y *El Caballero de la Rosa*. ¿Y qué tienen de común estas cuatro óperas? El disfraz de uno de los protagonistas, para dejar con un palmo de narices al enamorado grotesco y antipático.

En seguida, Leinsdorf declara rotundamente que la ópera no se hizo para

la sátira social, y la demostración que ofrece es que el *Figaro* de Beaumarchais está desposeído de su violenta crítica social por Da Ponte, el libretista de Mozart (y en esto concuerda con muchos comentaristas).

Otra curiosísima afirmación de Leinsdorf es la referente al *bel canto* y los *castrati*: cree que la desaparición de estos seres no fue causada por razones humanitarias, sino que al aumentar el público de conciertos cuando asiste la clase media (perdiendo la aristocracia el monopolio), "ya no se anhelaba escuchar el canto virtuoso de los maestros desexuados, sino que se exigía una expresión artística de la atracción sexual". Más o menos.

Según el director de marras, las óperas, durante el siglo pasado, quitaron oportunidades de comicidad a la ópera, pues el público sofisticado pide complicaciones: ¡tragedia, pasión y muerte!

Después de comparar algunas óperas (para demostrar que el *Figaro*, *Don Juan* y *Fidelio* han sido modelos para otros compositores), aclara, con cierta timidez, que cada compositor escoge los conflictos amorosos más acordes con su psicología. Así, Verdi presenta parejas en rebelión contra la sociedad y que son castigadas; y Wagner prefiere los héroes que violan las normas sociales primordiales y que después encuentran su redención por el sacrificio de una mujer enamorada.

Y para terminar, Leinsdorf señala y clasifica las óperas que tienen una existencia real, agrupadas según la frecuencia de representaciones que logran.

Una de las cosas que más llaman la atención de todo el artículo, es que el director, con un torcido criterio producto de la inevitable deformación profesional, considere —o cuando menos no diga nada en contrario— a la ópera como un fenómeno absolutamente estático, inmutable y definido de una vez para siempre, fuera del tiempo, de la Historia y hasta de la Economía. Encuentra una serie de fórmulas, de recetas, y niega cualquier otra posibilidad: los ingredientes deben ser siempre los mismos y en una fuerte proporción, y cualquier intento para salir de esos cauces conduce al fracaso más estruendoso, así se llame uno Verdi o Wagner. Y es que no se complica ni se mete en honduras: descubre una serie de características comunes a las óperas en cuestión; pero desde luego, esas no son las causas de que prevalezca el repertorio convencional (cualidades que se refieren siempre al libreto o a los personajes, y no a la música). No analiza por qué han desaparecido del repertorio obras maestras de otras épocas —pongamos por caso *Dido* y *Eneas*, de Purcell—, y si esas obras tienen alguna posibilidad de volver a la circulación.

Según mi muy modesto y poco penetrante modo de ver, las causas de que la ópera se halle reducida a ese escasísimo repertorio, capaz de saturar a los aborígenes europeos son muy parecidas a las que han conducido al cine nacional a tan triste situación; es decir, que siendo ambas actividades tan caras, las gentes que aportan el dinero (y los participantes) tratan de ganar lo más posible o de perder lo mínimo, y entonces recurren a lo conocido, a ciertas fórmulas

sentimentales; y esto, en vez de ensancharse con el tiempo, se limita cada vez más, pues se torna más defectuosa la educación del público.

El análisis de Leinsdorf se me figura como el que haría García Riera investigando las cualidades de las telenovelas, y tal vez hasta los resultados se parecerían. Y como elementos imprescindibles para las amas de casa o para los funcionarios, tendríamos los mismos, exactamente: pasión, amor, tragedia y muerte —precisamente los que, según Leinsdorf, prefiere el público sofisticado y exigente. Y esto se explica, "porque todos los corazones de los pueblos del mundo laten al unísono", ¡claro! —aunque unos vayan a la ópera y otros no.

Eso también explicaría el raro fenómeno que se presenta en países como la Unión Soviética, en donde la ópera no está solamente al alcance de las clases privilegiadas; y es un espectáculo popularísimo, con todo y el repertorio tradicional.

Y razones para que se monten las óperas, hay muchas: en Checoslovaquia, por ejemplo, se sigue una política nacionalista dentro del arte: todo el año se presentan una gran cantidad de óperas

checas (en particular de Dvorák y Smetana), óperas desconocidas en otros países; y a los checos les gustan, pues tocan historias que conocen y alguna que otra melodía por ahí, también. Y hasta en México hemos visto óperas de Sandi y de Chávez —horrorosas—, y se han repetido con los subsiguientes fracasos, pero han tenido una cierta circulación, aunque el público las abomine.

Por otra parte, la ópera no puede permanecer ajena a la evolución de las artes que intervienen en ella; así, ahora tenemos una serie de óperas terroríficas, como para ser filmadas por Vincent Price: óperas con argumentos desagradables. Y tenemos óperas cortas y espectaculares, escritas especialmente para la televisión.

La ópera se encuentra, precisamente, en un estado de transformación extraordinaria y en todos los aspectos: musical, teatral, libretístico, de escenarios y de público, de preceptos nuevos y revolucionarios. Todas estas transformaciones han sido pasadas por alto por el señor Leinsdorf, un experimentado director de óperas, pero de pensar conservador, sin duda; pero aún le queda una parte por escribir (del artículo), y esperamos que se reivindique.

EL CINE

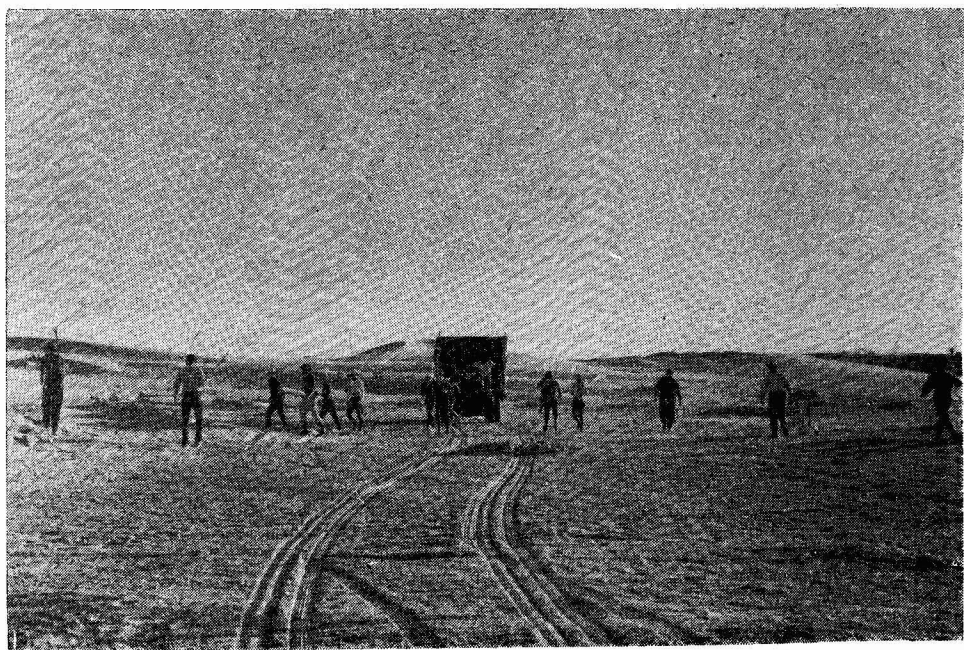
Viento negro

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"Maldito", dice el Capataz Iglesias, una vez que los Productores han expresado su agradecimiento a los trabajadores del riel y a la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, "volveré y te partiré en dos".

Después de esta frase, Iglesias da la espalda a la cámara y hecha a andar en el desierto, llega a un campamento abandonado, sube en una camioneta *pick-up*, la pone en marcha y sale de cuadro. Después vienen los créditos, que llevan entreveradas una serie de tomas que po-

dían figurar en una película sobre la vida en el desierto: un alacrán saliendo de la arena, un pinacate escalando una pendiente imposible, una serpiente deslizándose por las dunas, etc. Todo muy bien fotografiado y bastante horripilante. ¿Quién es el Maldito? se pregunta el espectador. Corte a Iglesias haciendo antesala en el antiguo Palacio de Comunicaciones. Un ujier lo conduce al despacho del Ministro, que en ese momento está diciendo a un grupo de personas una frase que en la vida real le hubiera valido un cese fulminante:



"Nadie ha caminado así por el desierto..."