

ve impulsado a hacer de su propio cuerpo una materia estética. Entonces el cuerpo se expone y entra en el circuito de lo ficticio que confunde sus límites con lo no ficticio, y en el rectángulo que aún conserva apariencia de cuadro, junto a la mancha coloreada va la piedra, el pedazo de tierra, unos puntos de sangre coagulada.

El discreto rigor de un artista

Por su parte, y utilizando como base de sustentación a algunas de las propuestas referidas, Jean Hendrix aglutina en sus productos una variada gama de materiales. Esa conjunción de elementos deviene en una obra de mesurado rigor compositivo, cuyo origen fue la fotografía. Más tarde, rememorando los esfuerzos de autores como Warhol, trasladó las imágenes obtenidas mediante la cámara a la técnica serigráfica. De ese periodo datan sus paisajes casi desnudos encerrados en cajas, en los que los volcanes de México configuran una presencia constante. Uno de ellos responde al nombre de "Último apunte de Valle de Bravo, primero del Paricutín". No es casual que aquí aparezca la palabra "apunte", puesto que Hendrix suele introducir rasgos del proceso de producción en su obra. En ese sentido, abundan trozos de viejos cuadernos en los que asoma una forma recortada o el mutilado discurrir de un fragmento de escritura.

Similar objetivo se percibe en esas fotografías que juegan como componentes de la estructura formal y que, en el caso de los relieves al estilo del Valle de Bravo y el Paricutín, repiten el paisaje logrado con la fotografía. Lo reiteran y lo anteceden, porque no olvidemos que fue el celuloide el que permitió la concreción de las formas en el cuadro. Es así como, a través de una especie de vuelta de tuerca, se reinstauran las leyes de la representación valiéndose exclusivamente de una operación selectiva; es decir, sin que colabore la mano que dibuja para transformar los contornos de la imagen.

Claro que, estableciendo un vínculo, si se quiere irónico, con los procesos representativos anteriores, pero usándolo en sentido contrario, Hendrix pinta sobre la fotografía y cambia así sus valores al tiempo que connota que lo que ella ilustra puede no ser exacto. Pone al

descubierto, en otros términos, las contradicciones entre la captación estática del lente y la sutil movilidad de los fenómenos naturales. Demuestra, asimismo, que la luz reflejada por el papel es distinta, es otra.

Hay, a propósito, una serie de obras efectuadas por el artista con Polaroid, en las que esa sutil movilidad constituye el núcleo semántico. En éstas, un tronco de árbol o un grupo de hojas son aprehendidas desde diferentes posiciones colocando a la cámara en variados niveles de inclinación. Los pequeños rectángulos conseguidos se disponen en secuencia sucesiva sobre la superficie, mediante un mínimo y deliberado trabajo compositivo, conformando una franja vertical u horizontal o, por el contrario, un panel. De esa manera, Hendrix se sujeta a las escasas posibilidades técnicas que brinda la Polaroid y las exagera simplificando el esquema formal, así como escogiendo un tema único y reducido para explorar, a partir de ahí, las capacidades expresivas del mismo. Como dijimos algunos párrafos atrás, el resultado que nos devuelven estas composiciones transita por el refinado juego de la sutileza. Una de las estructuras más logradas, en este conjunto, es aquella cuyas fotos toman un mismo horizonte a lo largo de un día, desde la salida hasta la puesta del sol, y realizan un recorrido de caracol sobre el plano de apoyo, como si quisieran metaforizar el transcurso circular del tiempo de acuerdo a las concepciones míticas de la vida.

En la actualidad, Hendrix construye un cuaderno que posiblemente llevará el nombre de '*Bitácora*'. Cada segmento contiene fotos, collage, pintura y objetos dispuestos en un sistema formal más desplegado —los mismos materiales así lo permiten— respecto de las realizaciones efectuadas con la Polaroid. Pero lo notable en esta nueva empresa que se conecta con la obra anterior, es la delicada gama de relaciones que el autor anuda, siempre alrededor de mínimas pautas temáticas.

En una de las hojas del cuaderno, por ejemplo, la foto devuelve la visión de unos pelicanos que cruzan el cielo y que, a distancia, cobran apariencia de trazos. Por encima de la foto hay una espina de pescado disecada y pegada, cuyas puntas guardan vínculos formales con los pájaros y con las pequeñas marcas azules que atraviesan a la ma-

dera horizontal colocada en el plano inferior. Aquí la presencia de huesos y madera; en otra parte una concha marina y una hoja seca de formato circular, que se enlazan al movimiento ondulante de una palmera mostrada por la fotografía; más allá un pedazo de fierro informe y áspero junto a nubes de similar contorno y un huevo de codorniz con sorpresivos puntos azules; en otras superficies gotitas de sangre, un avioncito de plástico y una pluma de ave. Entre tanto, fragmentos de caligrafía y de dibujo irrumpen con frecuencia, en uno y otro espacio. Un sinnúmero de signos, en fin, crean un lenguaje en el que las pautas culturales conviven con lo insólito, con el juego, con los vestigios naturales de un mundo anterior a la forma, anterior al arte, que impone a la obra su propia, reveladora configuración.

Lelia Driben

DE MÚSICA

MÚSICA EN EL CERVANTINO

El Festival Internacional Cervantino ha dado siempre la impresión de ser una especie de curso intensivo de *Apresiasión de las Artes*, durante el cual se confirma inmisericordemente aquello de que el que mucho abarca poco aprieta. Y no me refiero aquí a los espectáculos del Festival, sino aquellos de nosotros que en mayor o menor medida tenemos la posibilidad de acercarnos a algunas de sus manifestaciones. Al cabo de dos o tres semanas de asistir a las salas de concierto, los teatros y los escenarios de danza, acabamos con la impresión de padecer una fuerte indigestión mental, junto con la imposibilidad de hacer un análisis más o menos coherente de todo lo visto y escuchado. Esto no es más que un reflejo fiel de las peculiares características de nuestro entorno cultural: grandes temporadas prácticamente carentes de atractivos en cuanto a las artes escénicas, y de improviso una avalancha de eventos en un corto lapso. No cabe duda de que muchos de los espectáculos a los que hemos tenido acceso a través del Festival han sido muy valiosos; y al mismo tiempo, el propio desarrollo del Festival

nos ha permitido confirmar que la organización podría ser más democrática. Con esto quiero decir que salta a la vista el hecho de que para muchos de los eventos más atractivos las localidades se reparten con anticipación apelando a criterios de relaciones públicas, de tal modo que no quedan localidades para las personas verdaderamente interesadas en los espectáculos en cuestión. Para muestra alcanza con que cualquiera de nosotros recuerde, por ejemplo, a las señoras enojadas y a los licenciados tiesos que durante un concierto, al escuchar una celesta, preguntan que en dónde está la pianola, y que se emocionan hasta las lágrimas con la *Marcha nupcial* de Mendelssohn, para después comentar con mucha sapiencia el hecho de que la música de Prokofieff es *como muy rara*. Y mientras tanto, afuera de la sala, compositores, instrumentistas, estudiantes de música y melómanos honestos se quedan sin poder entrar, o tienen que recurrir a la deshonesta reventa y sus exorbitantes precios. En fin, que al Festival Cervantino, con todos sus aciertos, no ha logrado todavía llegar al público idóneo. Ojalá que esta situación mejore en el futuro. Si es que el Festival sobrevive a su propio crecimiento acromegálico.

Sea como fuere, pues, el caso es que en la edición 1982 hubo oportunidad de escuchar mucha música, la mayor parte de ella con un nivel de calidad bastante bueno. En seguida comento brevemente algunos de los momentos musicales del Festival que pasaron por esta Ciudad de México.

Del recital ofrecido por el pianista Vladimir Ashkenazy, quizá lo más interesante fue la selección de obras del programa. La primera parte estuvo dedicada a obras de Alexander Scriabin y Maurice Ravel, y resultó sin duda mejor que la segunda.

Ashkenazy interpretó sólidamente seis estudios de Scriabin, tres del Opus 51 y tres del Opus 56; en los primeros, la escritura y la interpretación tienden a asociarse más con el lenguaje de Chopin, mientras que los segundos están más cerca de Ravel. Ashkenazy demostró un enorme control sobre los matices en su ejecución de estos estudios, control que más tarde combinó con una impresionante técnica para ejecutar la *Sonata No. 6* también de Scriabin. La misma eficacia técnica fue demostrada por el pianista en la suite *Gaspard de la*



Stravinsky

Nuit, de Ravel, obra en la que las exigencias virtuosísticas nunca llegan a opacar la claridad del pensamiento pianístico del autor. Finalmente, hizo una versión muy dúctil de la *Pavana para una infanta difunta*, en la que a cambio del desplante virtuoso Ravel nos ofrece un tejido casi mágico de sonoridades impresionistas. La segunda parte del programa trajo consigo el llamado *plato fuerte* de la sesión: la versión original para piano de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Si bien he objetado en repetidas ocasiones la serie interminable de repeticiones de la versión sinfónica de esta obra, que hemos soportado demasiado en los últimos años, me parece interesante, para variar, que se pueda escuchar de vez en cuando esta versión original, un poco para penetrar más de cerca en el pensamiento musical de Mussorgsky y otro poco para calibrar en toda su extensión la maestría de Ravel como orquestador. La versión de Vladimir Ashkenazy, si bien resultó técnicamente brillante, pareció un poco tensa y, en ocasiones, apresurada en los *tempi*, dejando la impresión de que el paseo por la galería de los cuadros no fue del todo apacible.

Un par de días después del recital de Ashkenazy, tuve la oportunidad de escuchar lo que, en mi opinión, fue la experiencia musical más satisfactoria del

Festival, y quizá de lo que va del año. Sin tener muchos antecedentes sobre el conjunto, asistí al concierto de la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea, habiendo escuchado recientemente a la Orquesta Mexicana de la Juventud (que no es muy juvenil, ni muy mexicana, ni muy buena), con la intención de hacer alguna clase de análisis comparativo. Resultó imposible, puesto que no hay comparación entre un conjunto y otro. El concierto en cuestión resultó estar lleno de sorpresas, la primera de las cuales fue el tamaño de la orquesta, que tiene un numerosísimo complemento de instrumentistas. Después, la sorpresa al confirmar que, efectivamente, se trata de una orquesta juvenil, con un promedio de edad que difícilmente rebasa los 24 años. Finalmente, no puedo dejar de mencionar un hecho que habla muy bien de una verdadera participación comunitaria en la formación de la orquesta: de los miembros del conjunto juvenil europeo, 45 son mujeres, es decir, más de la tercera parte de los instrumentistas.

Bajo la dirección del inglés James Judd, la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea ofreció solamente dos obras en su programa, cuya interpretación constituyó la sorpresa mayor de la jornada. Si uno tiende a esperar cierta displicencia y falta de madurez en un

conjunto tan joven, la sorpresa es mayor. La primera obra del programa fue la suite de *El mandarín milagroso*, de Bartok, partitura complicada, enorme, tumultuosa y llena de violentas explosiones sonoras y complejidades rítmicas. La orquesta fue guiada por James Judd en una interpretación muy disciplinada, llena de energía y vigor, además de una gran visión para explorar las truculencias musicales paralelas a las truculencias de la historia que dio origen a la suite.

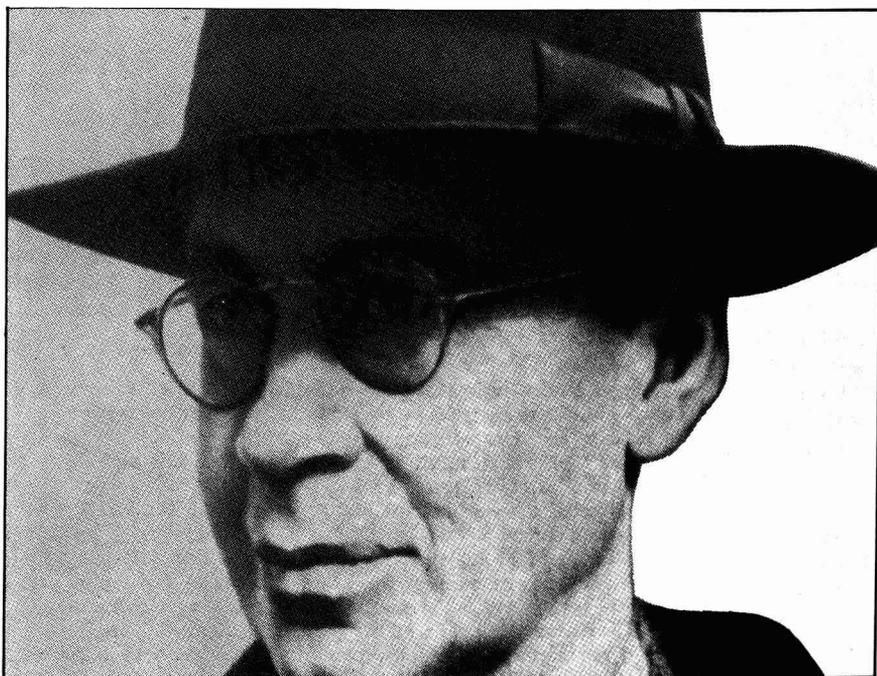
En la segunda parte del programa, Judd dirigió la primera sinfonía, *El Titán*, de Gustav Mahler, en una ejecución de la que lo más notable fue el atrevimiento; en efecto, director y orquesta se atrevieron a salirse del camino tantas veces andado para ofrecernos una versión que demostró nuevamente la disciplina y la solvencia técnica del conjunto, y su capacidad de ofrecer cosas nuevas en una obra aparentemente ya agotada. De entre las muchas riquezas oídas en este *Titán*, menciono con especial énfasis el trabajo del primer clarinete de la orquesta, que tuvo momentos verdaderamente magistrales. Para complacer al público, al finalizar el programa, James Judd ofreció la *Berceuse* y el *Finale* de la suite de *El pájaro de fuego*, de Stravinsky; en esta ejecución, lo más notable fue el manejo de los extremos dinámicos. La orquesta demostró su control en las partes más

suaves de la *Berceuse*, para luego llegar, con pasos muy bien dados, a una excitante explosión sonora en los últimos compases del *Finale*.

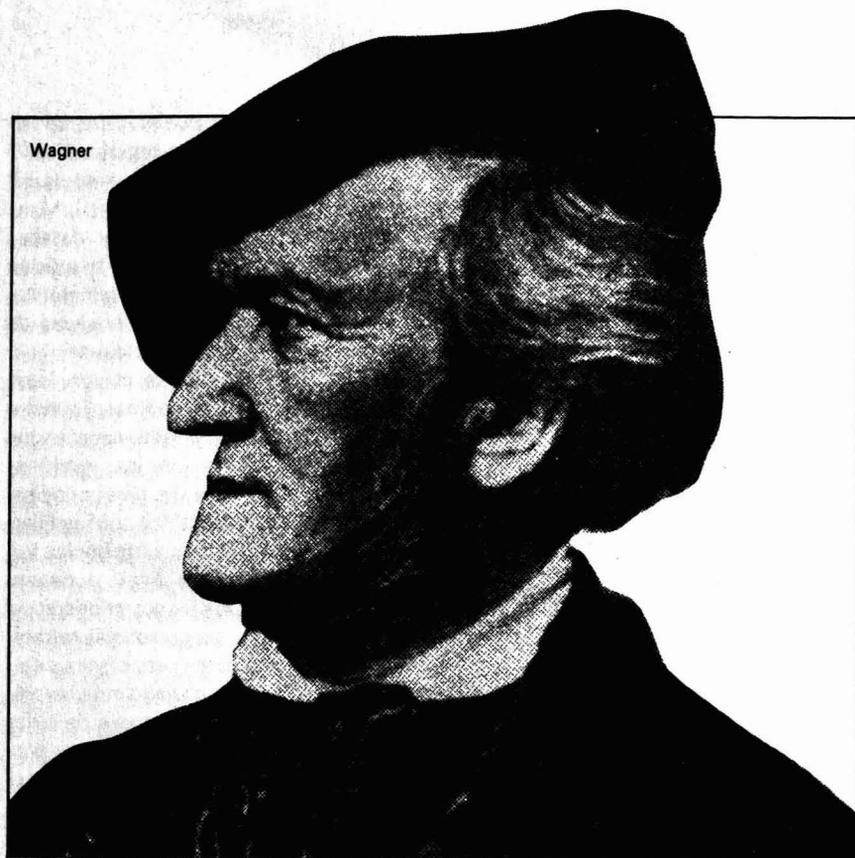
Después, la Orquesta Filarmónica Real de Londres. Es bien conocida la calidad de las orquestas londinenses, y sin embargo sería una simplificación poco justificada el adjudicarles a todas el mismo nivel. No sólo por los antecedentes, sino por lo oído en los conciertos del Festival Cervantino, sigue siendo incontestable el hecho de que la Sinfónica de Londres es la más completa de las orquestas de la capital inglesa. La Filarmónica Real se presentó en México bajo la dirección de Erich Leinsdorf, que en alguna época llevó a la Sinfónica de Boston a un alto nivel musical. De los programas anunciados por la Filarmónica Real fueron sustituidas algunas obras a último momento, y es posible que algo se haya perdido en el trámite. Por ejemplo, hubiera sido mucho más interesante escuchar la suite de *El teniente Kijé*, de Prokofieff, que la música del *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn —y esto no por disminuir a Mendelssohn, sino porque se antoja más estimulante una suite poco interpretada en México que una de las muchas obras conocidas hasta la saciedad. Sea como fuere, se reafirmó el hecho de que los músicos ingleses tienen cierta relación especial con la música de Mendelssohn; los fragmen-

tos de la suite del *Sueño*... fueron interpretados con mucha seguridad y soltura. Quizás en algunos momentos la delicadeza de ciertas páginas de Mendelssohn fue sacrificada por detalles estilísticos más cercanos a la música romántica, pero el resultado general fue satisfactorio. El *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy recibió también una ejecución muy limpia, con una buena participación del primer flautista; faltó, sin embargo, el matiz sensual que puede encontrarse en las versiones francesas de la obra. La parte principal de los dos programas que tocó la Filarmónica Real estuvo cubierta por las *Variaciones Enigma* de Elgar. Independientemente de los juegos crípticos del autor respecto a los personajes retratados en su obra, estas variaciones siempre se me habían antojado muy herméticas, indescifrables. Después de oírlas dos veces en un corto lapso, la música de Elgar descubrió algunos de sus secretos, mostrándome una partitura llena de hallazgos interesantes en las combinaciones tímbricas y en el tratamiento de la forma, así como también algunas secciones más débiles, reiterativas quizá. De las obras programadas, fueron las *Variaciones Enigma* sin duda las que mejor interpretación recibieron por parte de Leinsdorf y la Filarmónica Real. En los dos conciertos, Leinsdorf ofreció el mismo *encore*, el preludio al acto tercero de *Lohengrin*, de Wagner, pieza que muchos directores se guardan en la manga para sacarla ante las ovaciones del público. En esta ocasión resultó una experiencia brillante escuchar este preludio, ya que allí Leinsdorf soltó las riendas de la sección de metales de la orquesta (que demostró ser la mejor parte del conjunto), cuyos integrantes se dieron gusto con las lujosas sonoridades de Wagner, produciendo momentos sonoros majestuosos.

Una de las presentaciones que más expectación causó durante el Festival Cervantino fue la de Leonard Bernstein al frente de la Filarmónica de Israel. Bernstein ofreció dos conciertos, ambos con el mismo programa, y el primero de ellos dio lugar a una de esas noches musicales desconcertantes. Durante la ejecución de la *Sinfonía en tres movimientos* de Stravinsky, Bernstein perdió su batuta en uno de los momentos claves; después, durante la ejecución del primer *Concierto para violín* de Prokofieff, el solista Menachem Breuer



Prokofieff



perdió una cuerda de su violín, lo que ocasionó una interrupción para la reparación pertinente. Y, después, el intermedio que precedió a la ejecución de *La consagración de la primavera* se prolongó durante casi una hora, para fastidio del público, al que sólo le fueron mencionadas las tradicionales causas de fuerza mayor. Poco antes de la reanudación del concierto, llegaron hasta el público los frutos de la investigación de los chismosos: se dijo que la partitura de *La Consagración...* había sido olvidada por el director en su hotel. En fin, un par de días después, en otro escenario, se repitió el concierto, ya sin irregularidades, y durante la audición fue posible hacer algunas observaciones provechosas. Por una parte, la lucidez de Stravinsky en su *Sinfonía*, obra que pocas veces tenemos oportunidad de escuchar; por otra, la austeridad enorme de la escritura de Prokofieff en su *Concierto*. En cuanto a Bernstein, no deja de ser admirable su capacidad de comunicar energía musical y de involucrarse con aquello que está interpretando. De ello resultaron algunos momentos verdaderamente notables durante la *Consagración*.

Sin embargo, hay que anotar el hecho de que la Filarmónica de Israel no venía en su mejor momento, y mostró algunas irregularidades que fueron par-

ticularmente notables en la sección de maderas. Después de la consabida apoteosis al finalizar la *Consagración*, Bernstein se dio el lujo de regalar al público con un son de mariachi ejecutado por su sección de trompetas, detalle asumido muy *tongue in cheek* y que habla bien del espíritu lúdico del director estadounidense.

En cuanto a la música de cámara: tuve la oportunidad de oír un atractivo recital a cargo del Cuarteto Guarneri. Atractivo porque en el programa fueron interpretados tres cuartetos estilísticamente muy distintos, cosa que permitió hacer observaciones sintomáticas sobre las diversas maneras de abordar una forma como el cuarteto de cuerdas —en esta ocasión— por Mozart, Verdi y Beethoven. Los miembros del Cuarteto Guarneri demostraron gran dominio técnico y un impecable trabajo de conjunto; quizá lo mejor de la audición fue el fragmento interpretado fuera de programa: el *Scherzo* del cuarteto de cuerdas de Maurice Ravel. Durante la audición, sin embargo, tuve la impresión de que el sonido del primer violín llegaba áspero, un poco agresivo en contraste con los otros tres instrumentos. Y hasta el momento no he podido descifrar si tal impresión se debió en efecto a la interpretación o a las características acústicas de la Sala Ollin Yoliztli.

Para finalizar, quisiera mencionar algo que aparentemente es ajeno a este espacio —pero que en realidad no lo es. Probablemente, una de las experiencias musicales más interesantes del Festival Cervantino se dio en la obra *Wien, Wien, nur du allein* (*Viena, Viena, sólo tú*) montada por Maurice Béjart con su Ballet del Siglo XX. Toda la música utilizada por Béjart para su montaje coreográfico se debe a autores vieneses, y en algunos casos a compositores que si bien no fueron austriacos, hicieron de Viena el centro principal de su trabajo compositivo. Además de algunas obras muy conocidas de Schubert, Haydn y Johann Strauss, Béjart utilizó algunas de compositores de la llamada Segunda Escuela de Viena, piezas que son verdaderas joyas musicales y prácticamente desconocidas en nuestro medio. Entre ellas podría mencionar como la más sorprendente la titulada *Herzgewasche*, de Arnold Schoenberg, escrita para la notable combinación de soprano, celesta, armonio y arpa, sobre un poema de Maeterlinck. Al margen de los comentarios estrictamente coreográficos que pudieran hacerse sobre el montaje de Béjart (dejo eso a los especialistas en la materia), fue muy ilustrativo escuchar toda esa música, proveniente de la que probablemente sea la ciudad más importante en la historia de la música occidental. Como último comentario al respecto, quiero mencionar un hecho que, a título muy personal, me parece significativo: considerando que Béjart eligió música que cubre un amplio espectro cronológico, desde Haydn hasta Webern, ¿a qué se deberá el hecho de que brilla por su ausencia la música de Mahler y Bruckner, compositores que dejaron también una huella apreciable en la música de Viena?

No puedo resistir la tentación de terminar esta nota citando un anuncio aparecido en la cartelera cultural *Leer, ver, oír* que se publica en los diarios capitalinos:

Christine Walewska, virtuosa del cello, la novia del Festival Cervantino. Sala Ollin Yoliztli, Periférico Sur y Zapote. Hoy a las 20:30 horas.

La cursilería, y la manía de adjudicarnos novias a contrapelo, siguen estando muy de moda. ¿O no?

Juan Arturo Brennan