

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 operetas, 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, éstas 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 latan 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

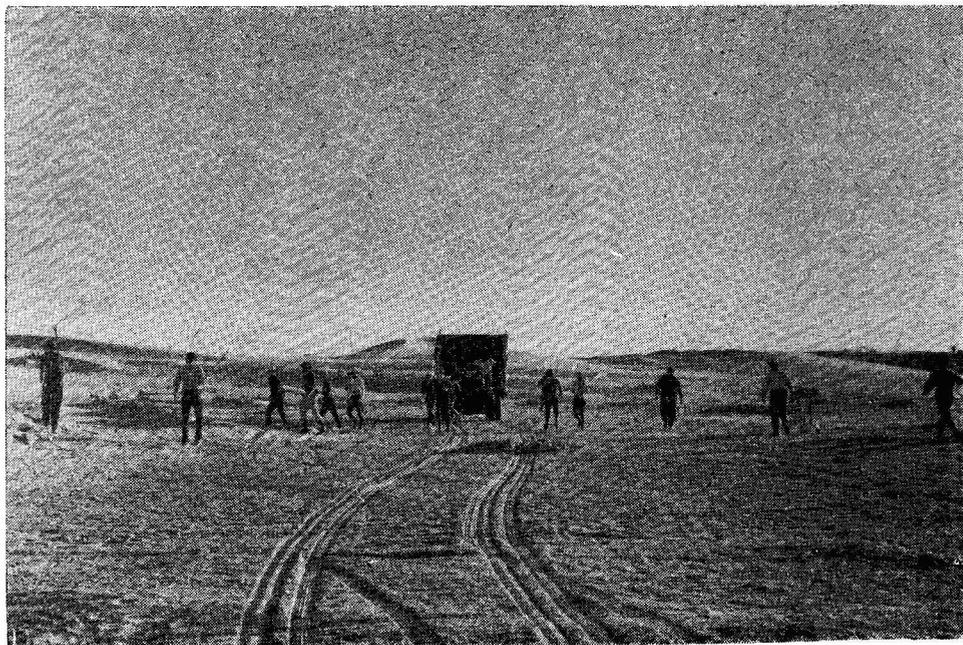
### *Viento negro*

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..."

"El desierto de Altar es un obstáculo infranqueable."

"El Maldito es el Secretario de Comunicaciones", piensa el espectador. Nada, el Sr. Secretario es una bellísima persona, como lo demuestran los tres o cuatro parlamentos siguientes. "El Maldito es Rodolfo Landa, que anda allí entre los presentes, muy sospechoso, nomás mirando, sin decir palabra." ¿Pero cómo iba a ser maldito el hermano del Secretario de Gobernación? Rodolfo Landa es el Jefe de Ingenieros y el Maldito es el desierto de Altar; pero esto lo sabe uno hasta pasada la mitad de la película, cuando Iglesias le confiesa a su gran amigo, que sólo tiene tres razones para vivir: su hijo, la gran amistad que le tiene a él y partir el desierto en dos.

Es decir, la película comienza con una frase ambigua. Una frase que hace suponer la existencia de una larga historia dramática, de un pasado no revelado y en la posibilidad de que se produzca una revelación o una venganza terrible. Nada de esto existe, porque la película trata de cómo se hace un ferrocarril y cómo murieron unos ingenieros al trazarlo.

Esto es un detalle aparentemente sin importancia, pero característico de la actitud de los productores de ésta y de todas las películas mexicanas con pretensiones. Es fruto de un complejo de inferioridad o de un delirio de persecución. Los productores están convencidos de que la historia que están contando no tiene interés, de que si la cuentan tal cual es, el público saldrá de estampida y de que la única manera de evitar su estampida es engañarlo y darle esperanza de que va a recibir lo que le gusta: la historia de interés humano, con villanos y héroes, la trama complicada, la venganza terrible.

La película fue hecha en el desierto de Altar, pero aunque estuviera filmada en Marte, sería lo mismo. Habría un momento en que el joven ingeniero entraría en el despacho de su padre y le diría:

—No comprendo su actitud para con mi madre y conmigo. Dígame: ¿es que usted la engaña o es que ella lo ha engañado a usted?

Y en Marte, el padre se volvería en su sillón giratorio y le contestaría al hijo:

—Cállese la boca, no tiene usted derecho a juzgar a sus padres.

La construcción de un ferrocarril a través del desierto supone, en la realidad, la existencia de una serie de elementos que pueden ser de gran interés. El primero que se me ocurre es el de la convivencia. Hay trabajadores indios y trabajadores blancos, ¿cuáles son las relaciones entre ellos? ¿cuáles son las relaciones entre los jefes de las cuadrillas y los jefes indios? ¿cuáles son las relaciones entre los ingenieros y los capataces? ¿o entre los ingenieros entre sí? Ahora bien, la existencia del ferrocarril, no sólo demuestra que los problemas existieron, sino que fueron resueltos con gran sabiduría. Un capataz como Iglesias, que no ha podido dominar a su esposa, ni entender a su hijo y que para obligar a un soldador a cargar durmientes tiene que incendiarle el cuero cabelludo con el soplete oxhídrico, es incapaz de construir un kilómetro de vía.

¿Quiénes son los ingenieros? Un joven con barbita *beatnick* que lleva un carapacio con fotos pornográficas y que trata de violar a la única mujer que hay

en el campamento; un joven cuyo padre lo ha amenazado con desheredarlo si no participa en la construcción del ferrocarril Chihuahua-Pacífico; un joven que está esperando que su mujer dé a luz un hijo; un joven que admira a su padre, pero que tiene dificultades para entenderse con él. Ahora bien, estos cuatro jóvenes, entre ellos, ¿cómo se llevan? ¿se simpatizan? ¿se odian? ¿cómo son en su profesión? ¿son torpes, qué tan torpes, todos igual de torpes? Misterio.

Algíen me dirá que éstos son problemas que no le interesan al público mexicano. Pero entonces, ¿por qué ir hasta el desierto de Altar a hacer una película con una historia digna de Televisión?

La película tiene dos momentos culminantes; son dos accidentes. Una locomotora descarrila y se hunde en la arena y una camioneta explota en medio

del desierto. Las dos cosas son interesantes, ¿pero a qué conducen? Cuando la locomotora se está hundiendo en la arena, Iglesias dice: "¡Hay que desenganchar para evitar el chicote!" o algo por el estilo. Entonces, los profanos nos damos cuenta de que el chicote es el bandazo que da el tren cuando la máquina se sale de la vía. ¿Y quién evita el chicote? El Mapache, que es tan profano como nosotros. Por otra parte, cuando la camioneta explota, la situación se vuelve igual a la de la Patrulla Perdida, nomás que sin beduinos.

Por último, hay un defecto de dirección muy serio. El ritmo es completamente falso. El escenario es natural, pero la gente se mueve como si estuviera en los Estudios Churubusco. Nadie ha caminado así en el desierto, ni ha gritado así en el desierto, ni ha pensado así en el desierto.

## T E A T R O

### DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

#### Retablo de las maravillas

Por Sergio FERNÁNDEZ

Asistir al espectáculo que presenta Héctor Mendoza en el frontón de la Ciudad Universitaria es tener ante sí, más que una obra, *conjeturas* realmente deliciosas. El que llega contempla cosas que van surgiendo en escena de la misma manera en que otras salen de las manos o del sombrero de copa de un prestidigitador. Tal realidad me recuerda en cierto modo el retablo de las maravillas, en que todo pasa sin que pase nada.

Ignoro si ésta es la impresión de un espectador que no ha leído la obra, pero supongo que para él el encuentro con este especial *Don Gil de las calzas verdes* estaría en la línea que indico y si se quiere resultaría aún más agudizada. En cuanto al otro tipo de espectador el fenómeno es harto curioso pues uno va descubriendo aquí y allá, como en rompecabezas, la acción de Tirso de Molina ya por un verso, ya por actitudes que como características del personaje se iluminan de pronto en la memoria. Esto es, naturalmente, una arma de dos filos pues en rigor en el teatro —si se respeta no sólo el texto sino su ámbito cultural— tendría que suceder lo contrario, es decir, la congruencia habría de revelarse por una estricta cronología literaria. Es evidente que Héctor Mendoza, conservando íntegramente las jornadas de *Don Gil*, lo que hace es romper del todo el contorno cultural que lo envuelve. De allí que la obra al mismo tiempo resulte y no distorsionada y que si bien toca los límites de lo grotesco, conserve el toque magistral del espíritu comúnmente llamado barroco.

Los desaciertos son varios: no es excelente la dicción y por eso en ocasiones se pierde el verso en un rumor improductivo. Tampoco existe una tónica de armonía entre el nuevo ámbito escenográfico, espiritual y mímico con la acción en sí misma aun cuando a veces el

equilibrio se dé de modo excepcional. Los actores, no acostumbrados a la trepidación a que los somete el hábil y talentoso director, se *marean* vitalmente pero esta modalidad encaja bien en el extravagante y regocijado ejercicio que se ve con ojos, desmesuradamente sorprendidos por el ánimo de travesura que existe en todos los momentos.

El acierto, en cambio, es el de sacar a un clásico de sus lineamientos culturales propios y ponerlo a una presión histórica distinta de todo, lo cual resulta un híbrido (lo digo como elogio) en donde al final de la representación el rompecabezas al que hemos aludido queda armado sin que le falte un solo trozo aunque la obra, más que tal, sea, ya lo dijimos, *conjeturas*.

Críticas más ortodoxas que la mía condenan este tipo de realización, pero creo sinceramente que de aquí —de intentos que acusan el inicio de una fuente de cultura— habrá de salir una escuela de teatro clásico que ya en una, ya en otra forma, nos ponga al alcance de este quehacer que consiste en estructurar con tan viejas arcillas moldes que se acomodan al tacto y al gusto de un espectador contemporáneo.

No creo, sin embargo, que por este camino se pueda ir más allá. Si Héctor Mendoza pone en escena, con el mismo método, otras obras del tipo, acabarían por volverse la misma. E igual sería Calderón que Tirso que Bartolomé Torres Naharro. Pero el asunto es impredecible porque quizás su talento, puesto a "presión" como por él lo ha sido el genio de Tirso de Molina, saque del sombrero más y más figuras, más y más fantasías. Ojalá fuera así porque a no dudar, y por lo que revela el esmeráldico *Don Gil*, Héctor es un verdadero taumaturgo.