

frase aparece de un color diferente. Pero en el plano dinámico, es decir, de las intensidades, tampoco la entropía es considerable, ya que se trata de un decidido y bien planeado *crescendo*, nada más.

Sin embargo, la entropía del *Bolero* es bastante alta, y lo es, en un aspecto, por un mecanismo lógico y, en otro, un tanto paradójicamente. El oyente que llega a la tercera o cuarta repetición del tema podrá hacerse la idea de que melódica, armónica, tonal y rítmicamente, la obra no ha de variar hasta llegar al fin: en eso consiste su expectación, confirmada por las subsiguientes repeticiones. Pero de pronto, al llegar al N° 18 de la partitura, y sin ningún indicio que lo ponga en guardia, se encuentra con un cambio de tonalidad. La sorpresa —o la información— es tan grande, que la entropía o promedio informativo de la obra asciende pronto vertiginosamente, como un súbito y enorme aumento de voltaje que difícilmente resiste el aparato receptor. Sorprendente efecto perfectamente lógico.

Pero hay también un curioso mecanismo paradójico que hace mantener relativamente alta la entropía del *Bolero* durante su ejecución. El oyente culto, que sabe que uno de los principios básicos del arte musical es el de la variedad dentro de la unidad, si oye esa obra por primera vez y no está advertido de lo que en ella se propuso el autor, no dejará de esperar a cada momento un cambio temático, armónico y tonal. En ese sentido, la información que le proporciona la obra consiste en no darle nada nuevo en esos tres planos de la melodía, la armonía y la tonalidad. Su sorpresa consiste en que no surge, ni ahora, ni luego, ni más tarde, la sorpresa esperada.

La sorpresa —la información— que hay en una música cualquiera es tanto más alta cuanto más regular o lógica se presenta, o finge, esa música, cuanto más brusca y radicalmente burla la expectación. En lo primero la desarma a ésta al hacerle creer que va a conservar una cierta regularidad. En lo segundo el grado de novedad acaba por anularla con su misma fuerza. Véase, por ejemplo, esa frase de *Jeux de cartes* de Stravinsky que aparece en el ejemplo 2. Al comenzar la segunda mitad de ella, el oyente cree que ésta va a ser una imitación o secuencia de la primera, es decir, que se van a repetir los dos primeros compases; pero de repente, el compositor le escamotea el segundo, con lo cual se produce una buena dosis de información, de sorpresa, que le da todo su encanto a la frase.

Otro caso análogo, pero de carácter rítmico, lo tenemos en el comienzo de la "Danza de los adolescentes" de *La consagración de la primavera*, (ejemplo 3). Sobre un ritmo regular de corcheas aparecen los acentos, sumamente enérgicos, a distancias siempre irregulares uno de otro. El oyente que ha percibido los dos primeros, al oír el tercero espera que el cuarto se sitúe a una distancia de éste igual a la que separó el segundo del primero. Pero ¡ca!: ese cuarto acento se retrasa una corchea o pulsación. Y lo que sigue también es imprevisible. Stravinsky es un maestro en burlar expectativas, lo que equivale a decir que hay un alto grado de entropía en su música.

Para burlar la expectación, o sea, para que haya información perceptible, es necesario que el compositor cree, provoque expectación. Y con esto estamos rozando el viejo problema de la forma. Cuando

decimos que una música es amorfa o caótica estamos denunciando implícitamente la falta de expectación que el compositor tiene obligación de crear en nosotros. Necesitamos que haya una cierta regularidad, una cierta lógica en el discurso musical para que sus irregularidades, sus paradojas tengan sentido para nosotros. Lo que los teóricos de la Información denominan *dinamismo*, el estado de constante novedad, la entropía = 1, nos resulta un mundo caótico en el que ni podemos ni queremos entrar.

El compositor que provoca en el oyente una determinada expectación, lo hace operando sobre una mentalidad que sabe educada en un cierto sentido, capaz de elaborar por sí misma esa expectación si se le proporciona el estímulo adecuado. Aun el más profano de los aficionados no deja de ajustar su criterio a las leyes armónicas, tonales, rítmicas y melódicas que han venido presidiendo la evolución musical desde 1700 hasta nuestros días, unos cuantos principios elementales que lo mismo se encuentran en Bach que en Stravinsky. Para que una música tenga información será preciso, pues, que la emita envuelta en pasajes que, por ajustarse a la expectación basada en aquellos principios, no son informativos.

Creo que todos hemos oído a más de un aficionado manifestar su incompreensión, su falta de gusto, de interés, por el canto gregoriano o por el cante jondo o por la polifonía vocal de los siglos xv y xvi o anterior. Es que esas músicas, cada cual en su plano, escapan a ciertos principios rítmicos, armónicos, melódicos y tonales que rigen a la música clásica y romántica. El ritmo, por ejemplo, care-

ce de periodicidad, es, como suele decirse, libre. Las funciones armónicas se enlazan, en apariencia, caprichosamente. La frase melódica no está estructurada según un juego alternado de los motivos. Y la tonalidad obedece a leyes que no son las que rigen los modos mayor y menor clásicos. Así, el oyente no encuentra nada a qué agarrarse, se siente flotar en un mundo sonoro que lo lleva y lo trae al azar. La información que le proporcionan esas músicas le resulta lo que los matemáticos denominan una *variable aleatoria*. Por eso la entropía de la música antigua, contra lo que los teóricos comienzan a afirmar es, para el oyente medio, mucho más alta que la de las otras músicas que vinieron después, tan alta que se acerca mucho al estado dinámico ideal. Ya sé que, tomada en absoluto, en sí misma, la música es más abundante en información cuanto más rica en elementos, y que, por tanto, hay mayor entropía en la polifonía de Nôtre-Dame que en una monodía gregoriana, y más en una música de Bach que en una de Victoria, y más en una de Beethoven que en una de Mozart, y así sucesivamente. Pero como, a mi juicio, la información no existe si no hay un receptor, o, en otras palabras, la música no existe si no hay quien la oiga, dependerá del auditor, de la expectación del auditor, mejor dicho, el grado de entropía de cualquier obra, antigua, clásica, romántica o contemporánea. No creo que para un chino la música tradicional de su país posea una entropía muy alta. En cambio para un occidental resulta casi ininteligible, tan alto es el grado de información que le proporciona.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

EL GENERAL DE LA ROVERE (*Il generale della Rovere*), película italiana de Roberto Rosellini. Argumento: Amidei, Fabbri, Montanelli. Foto: Carlo Carlini. Intérpretes: Vittorio de Sica, Hannes Messemer, Sandra Milo, Giovanna Ralli, Anne Vernon. Producida en 1959.

ES UNA LÁSTIMA que el estreno de *La dolce vita* haya coincidido con el de este film de Rosellini, porque el éxito —¡mercedísimo!— de la primera ha relegado a un segundo plano una película muy importante, como todas las de su realizador.

De Rosellini se dicen las peores cosas. Para muchos es el campeón de un cine vaticanista hipócrita y reaccionario, además de "conciliador". La intención peyorativa que se le da a esta última palabra me resulta incomprensible. En efecto: Rosellini suele mostrar, en los films en los que trata el tema de la guerra, a comunistas y católicos unidos en la lucha contra los nazis. Si Visconti, De Santis u otro realizador de izquierda tocaran el mismo tema, se hablaría de la amplitud de la lucha antifascista. Pero, si lo toca el católico Rosellini, se habla de conciliación vergonzosa, e, incluso, de fascismo. Todo ello me parece particularmente injusto y maniqueo. Si anatematizamos a Rosellini de tal suerte, estamos dando las armas para que los "otros" rechacen de

una vez por todas al "bolchevique" Eisenstein, por ejemplo.

Pero con todo lo que he dicho no he tocado el problema que Rosellini representa sino en su aspecto más superficial. Desde luego, yo no comparto en absoluto las ideas metafísicas del realizador. Ni las de Bresson, ni las de Dreyer. Pero sé muy bien que estos hombres, a través de su cine, (de su cine, no de sus ideas, así, en abstracto) me han dicho cosas verdaderas. Quizá la evolución psicológica del general de la Rovere sirva para ilustrar las ideas religiosas del realizador. Pero lo que importa es que esa evolución sea auténtica para que, incluso, podamos sacar como espectadores conclusiones ideológicas opuestas a las del cineasta, si nos las dicta la conciencia.

Hay una verdad cinematográfica que, en el caso de los realizadores de verdadero talento, se evidencia por encima de sus ideas personales. En casi todas sus películas Rosellini nos ilustra, más que de otra cosa, del *camino psicológico* de un personaje básico, al que pone en íntimo contacto con la realidad. Una realidad que lo condiciona y que lo obliga a descubrirse a sí mismo y a los demás. Ese descubrimiento y autodescubrimiento del hombre es, en última instancia, la constante temática, no sólo del cine de Rosellini, sino de todo el gran cine.

Y todo el gran cine, sea de un budista, de un católico o de un adventista del sép-



El bello Antonio—"tenemos que tocar, profanar, los objetos de nuestro amor".

timo día, implica una serie de ideas dialécticas, a las que muy bien se puede llegar por intuición. (Por el contrario, ¡cuántos realizadores marxistas no han caído en lo dogmático, partiendo de una teoría que tiene como base la dialéctica!). En ese sentido, la evolución del general De la Rovere que nos relata Rosellini resulta de gran interés. El jugador sinvergüenza que conocemos al principio del film se transformará en un mártir. Bien: yo creo en esta evolución, aunque quizá no crea que la provocan las mismas cosas en las que cree Rosellini. Gracias a la inteligencia con la que el realizador describe al personaje, no es difícil advertir en el sinvergüenza del principio los elementos psicológicos que favorecerán su metamorfosis. Es evidente que este hombre, que trafica con vidas humanas, no deja de ser sensible a las desgracias de sus semejantes. De igual forma, cabría preguntarse si el mártir del final no lo es por un proceso de alienación, gracias al cual el personaje se deja arrastrar en gran medida por su vena histriónica. El ¡viva el rey! que grita ante el pelotón nazi de fusilamiento, y que ha indignado a quienes no ven del film sino su dimensión elemental, no es quizá el resultado de una convicción adquirida súbitamente, sino que responde al prurito de llevar hasta los límites de lo absurdo esa alienación de comediante.

Todas las relaciones dialécticas entre el personaje y su medio, entre la idea de lo frívolo y de lo trágico, pueden establecerse desde el momento en que se respeta la ambigüedad de lo real. Esa ambigüedad es necesaria para que el espectador no se sienta conducido de la mano, para que se tenga el respeto debido a su capacidad de interpretación. Hay que creer en ese espectador de cine o, de lo contrario, no creer en el cine.

Varias veces he hablado de lo caótico con respecto a Rosellini, de su nula utilización de la elipse e incluso de sus fallas técnicas. ¡Cuán equivocado estaba! Rosellini es un gran cineasta. La morosidad extrema de sus films —en los que cabe sin embargo, encontrar secuencias desarrolladas a base de cortes rápidos— responde a una deliberada búsqueda de la densidad.

El *tiempo muerto* en el cine, los momentos en que "no pasa nada", son inútiles cuando no se ha sabido cómo suprimirlos. Pero cuando a ese *tiempo* se le da un significado, cuando se le hace cumplir una función, automáticamente deja de ser inútil. La escena del film en la que vemos a una veintena de rehenes esperar el momento de la ejecución me parece, en tal sentido, magistral. Los hombres hablan, caminan y mantienen en sus rostros esa expresión neutra, indistinta, tan peculiar en los personajes de Rosellini. Pero, cada gesto, y es más, cada ausencia de gestos —¡ahí está el quid!— significa algo, y en una escena aparentemente innecesaria, de acuerdo con las sagradas necesidades del guión, se lleva a cabo uno de los más impresionantes sondeos del alma humana que hayamos visto jamás en cine. Esta escena, como la de la fábrica de *Europa 51*, como la del interrogatorio de *Era noche en Roma* merecen compararse sin desventaja a las que, de cuando en cuando, consigue otro gran realizador que, por cierto, aborrece a Rosellini: Luis Buñuel.

EL BELLO ANTONIO (*Il bell'Antonio*), película italiana de Mauro Bolognini. Argumento: Pier Paolo Pasolini y Vizzanti sobre la obra de Vitaliano Brancati. Foto: Armando Nannuzzi. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Pierre Brasseur. Producida en 1958.

El bello Antonio es el primer film de Bolognini que vemos en México (con excepción de *Jóvenes Maridos* exhibida en la I Reseña) pese a que su realizador hace películas desde 1953. En realidad, son ya demasiados los cineastas italianos que no conocemos o que conocemos muy poco: Antonioni en primer término, Vanzini, Rosi, Lizzani, etcétera. Esperemos que los distribuidores se dignen algún día, aunque sea por equivocación, exhibir algunas de sus obras.

Bolognini en su film plantea un problema difícil y complejo: el problema del amor excesivo que, por una curiosa "negación de la negación" llega a la impotencia sexual. El de Antonio no es un caso

clínico, sino el caso de un hombre capaz de llevar sus sentimientos a un grado absoluto. Todo sentimiento humano, para manifestarse normalmente, necesita ser relativo, encerrar en sí mismo su propia negación, clave de la mecánica evolutiva. La autodestrucción del genio tiene su origen, precisamente, en la *sed de absoluto*, en la incapacidad de mediatizar los sentimientos. Así, paradójicamente, Antonio, que no puede cumplir la función más maravillosa del amor es, pese a ello, un genio del amor. Y ya se sabe que los genios son incomprensidos.

La primera vez que vi la película me desconcerté totalmente y creí advertir en ella una especie de elogio a la impotencia. La presencia de esta espléndida mujer que es Claudia Cardinale me hacía todavía más incomprensible el drama de Antonio. Ahora entiendo que, lejos de caer en la misoginia, lo que hace Bolognini es subrayar que las circunstancias no permitirán prolongar esta convivencia "blanca" hasta el despertar de Antonio, hasta la nueva negación que sublimaría el acto sexual. Y lo curioso del caso es que Antonio parece estar seguro de que ese despertar habrá de producirse. De ahí su indignación ante la incomprensión y el apremio de quienes lo rodean. Todos sabemos que, aunque sea por un segundo o por una fracción de segundo, tenemos que tocar, profanar, los objetos de nuestro amor. Es ese el temor que en Antonio dura un año.

Tal tema parece que debería desarrollarse en una atmósfera "poética", encantada, con milenarios bosques y graves campesinos de rostro secular. Así tratan de alcanzar la "poesía" los Duvivier, Dellannoy y demás farsantes. (Recuérdese *Mariana de mi juventud*, del primero.) Pero Bolognini sitúa la acción de su film en un medio a simple vista inadecuado. A la exasperación profunda de Antonio se opone la exasperación estridente de quienes lo rodean: la Italia de los "latin lovers", de las grandes hazañas sexuales, comparables a las de los bebedores de vino o a las de los anotadores de goles; esa Italia extrovertida hasta el absurdo que se sentiría satisfecha si el joven marido, después de la noche de bodas, ondeara por la ventana un lienzo ensangrentado, como en los buenos viejos tiempos.

La oposición entre el personaje y el medio determina los frecuentes cambios de tono del film. En realidad, cada personaje lleva su tono consigo y ello contribuye a esa liquidación de los límites genéricos de la que ya hablaba en un artículo anterior como característica del cine italiano actual. Vale anotar que, a ese respecto, Bolognini no tiene la maestría de un Visconti y a momentos su film se le escapa notoriamente de las manos. Pero ese es un reproche menor. *El bello Antonio* es una bella película, pese a todo.

ONCE A LA MEDIA NOCHE (*Ocean's eleven*). Película norteamericana de Lewis Milestone. Argumento: Harry Brown, sobre historia de Clayton Johnson y Jack Golden Russell. Foto (Colares, Panavisión) William Daniels. Intérpretes: Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford. Angie Dickinson, Richard Conte, César Romero, Patricia Wymore, Joey Bishop, Akim Tamiroff, Henry Silva, Ilka Chase, George Raft, Red Skelton, Shirley McLaine. Producida en 1960 por Lewis Milestone (WB).

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EL TNP EN MÉXICO: OTRAS POMPAS Y OTRAS CIRCUNSTANCIAS

Esta película es, más que nada, un "private joke" de los "huérfanos de Humphrey Bogart". Es decir, de los integrantes de esa pandilla discola que capitanea Frank Sinatra. El propio "Frankie boy", Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford y Shirley McLaine (que aparece muy brevemente en el film) forman un clan bastante simpático de antimacartistas acérrimos. Los lectores recordarán aquel incidente en el que Sinatra, vestido de piel roja, se enfrentó en una fiesta al grandullón y derechista John Wayne que iba, como es de suponer, disfrazado de cowboy. Todo un símbolo. Afortunadamente para la causa liberal, la sangre no llegó al río.

Esta anécdota, y otras muchas más, lo predisponen a uno en favor del clan. Por eso, y porque la película tiene un argumento bastante bueno (nueva variante del clásico robo en gran escala cuidadosamente planeado por un grupo de personas con las que el espectador se identifica de inmediato) *Ocean's eleven* puede verse con relativo agrado. Y, sin embargo, es un film mal hecho, que deja la constancia de un caso patético: el de Lewis Milestone.

Milestone, al igual que Michael Curtiz, Mervyn Le Roy y otros, pertenece al grupo de artesanos que en la década del 30 hacía el cine que se consideraba como técnicamente muy correcto. (A Milestone, por ejemplo, se le debe *Sin novedad en el frente*.) Ese cine lo fiaba todo a una serie de recetas técnicas, por aquel entonces efectivas y legítimas: alternancia de planos, cortes muy medidos, empleo sistemático del campo-contracampo, etcétera. Resultaba obligado, por ejemplo, iniciar las secuencias con un plano general que nos describiera el espacio en el que se desarrollaría la acción (stablishing shot). Pero llegó Orson Welles y, con su profundidad de campo y sus planos-secuencias, dio al espacio cinematográfico una dimensión inusitada. Ante ello, Wyler, Ford y Hawks supieron mantenerse a la altura de las circunstancias, mientras Milestone y compañía empezaban a quedar rezagados.

Pero ha sido el cinemascope el que les ha dado la puntilla a estos "decorosos artesanos" de hace tres décadas. *Ocean's eleven* nos sugiere la imagen de un director que, una vez establecido muy convenientemente el encuadre, se tira de los pelos cada vez que se le presenta la necesidad de mover la cámara. Ha perdido el sentido de la composición. Así, *Ocean's eleven* es un film rígido en extremo. Recuérdese la escena en la que varios personajes, reunidos alrededor de una mesa de billar, entablan una conversación llena de dobles sentidos y de alusiones muy divertidas. En vez de trasladar la cámara de un personaje a otro, Milestone hace que los propios personajes efectúen una serie de evoluciones forzadísimas. Sammy Davis parece estar pidiendo permiso, constantemente, para entrar en el campo de la cámara.

Toda esa serie de consideraciones, digamos técnicas, viene a cuento para insistir en la importancia del realizador de cine. Un buen diálogo lo es no solamente por lo que se dice, sino por las jerarquías que se establecen entre quienes lo dicen. Milestone prescinde de un criterio de valorización, lo que vale tanto como decir de un punto de vista; y por ello, los valores del argumento quedan totalmente neutralizados.

EL DOMINGO 23 de abril fue, como dice Eartha Kitt, *the day the circus left town*. Después de una entrevista con la prensa, tres funciones de gala a las que habrán asistido todas las personas que desconozco, tres de medio pelo a las que asistí yo, tres más populares todavía, y una "conversación con las gentes de teatro", Jean Vilar y su compañía regresaron a Francia, que inmediatamente cayó en la guerra civil.

Como todos saben, una de las características del T. N. P. consiste en lanzar el foro sobre las tres primeras filas del lunetario, arruinando la visibilidad de las tres siguientes, poner cámara casi oscura, luces blancas, y vestidos sencillos de colores brillantes, para que en el teatro resalten los dos elementos que ellos consideran ser los más importantes: el gesto y la voz humana.

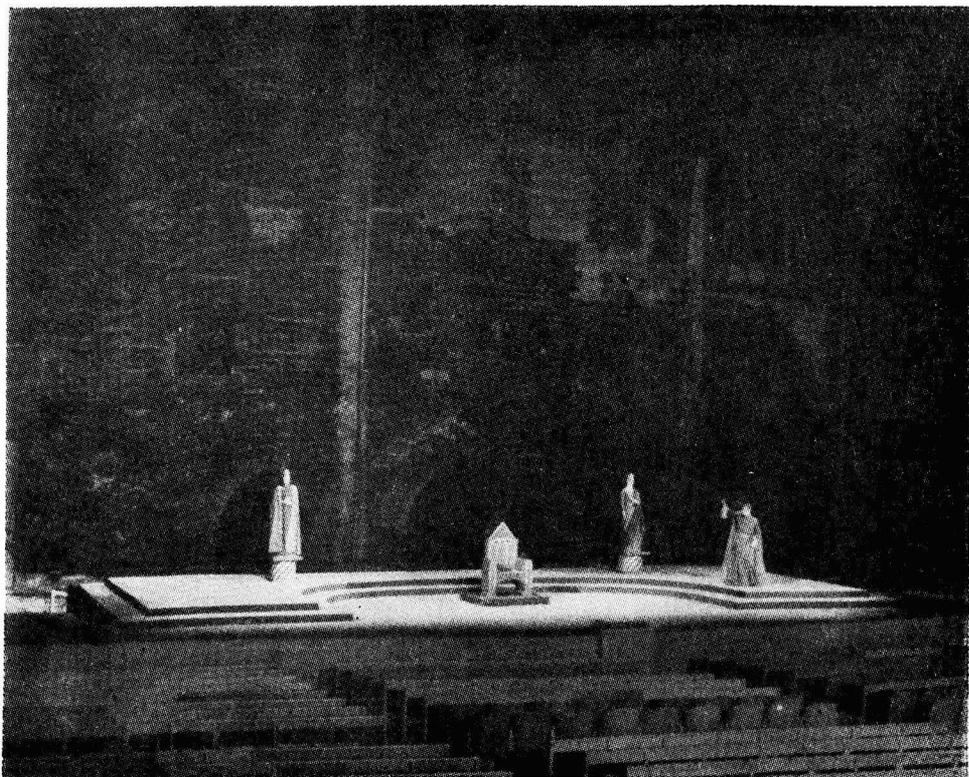
Por la mala fe con que está escrito el presente artículo, el lector podrá darse cuenta de que el espectáculo me decepcionó grandemente, máxime cuando había yo leído hace poco tiempo una entusiasta nota escrita por un erudito norteamericano en la que se afirmaba que el T. N. P. es el mejor teatro de Francia porque para llamar al público después del entreacto usa trompetas en vez de timbres, o campanas en vez de bastones, no recuerdo cuál. Ahora bien, la compañía que nos ocupa, no es precisamente de dar horror; es decorosa, muy sobria, casi ascética, muy profesional, muy seria, y sobre todo, muy comercial; una mezcla infernal de Gloria Swanson y San Ignacio de Loyola.

La sensación de que algo terrible va a suceder empieza cuando el espectador entra en el teatro, toma un programa y lee la siguiente advertencia: "El espectáculo dura 2 horas, 10 minutos (incluyendo un

intervalo de 20 minutos). El único intervalo tiene lugar 50 minutos después de comenzar la función." Se comprende, entonces, que está uno en manos de un destino implacable que no deja escapatoria. En todos los teatros sucede lo mismo, la representación dura no sé cuántas horas, y cuantos minutos, y hay un entreacto, pero especificar la duración exacta en el programa despierta en el espectador un sentimiento de inferioridad, y se pregunta: "¿por qué me dirán esto? ¿para que no aplauda hasta que no hayan pasado 50 minutos? ¿para que no tosa, o se me ocurra ir al baño? ¿será demasiado tiempo? ¿podré resistir dos horas diez minutos en un recinto cerrado, respirando las impurezas que despiden los cuerpos de todas estas buenas personas? Encomiendo mi alma al Creador."

Comienza la representación: oscuridad, música aterradora, encienden dos *spots* con resistencia que iluminan tenuemente dos figuras: son el rey y la reina, están inmóviles sobre unos pedestales. En el centro del escenario hay un trono. Se ilumina la escena. Se oyen risas fuera. Entran por el fondo Franco, Lolo, Momo y Fino con trajes de época más populares de lo que cualquiera se hubiera imaginado, tardan cuatro minutos en llegar al primer término, porque es todo un viaje; nadie hace caso de lo que dicen porque el público ha estado tratando de descubrir si el rey y la reina allí presentes son de palo o de carne: son de palo; Momo, en *une gaffe lamentable* mueve con las enaguas uno de los cuatro banquitos que con las estatuas y el trono constituyen todo el mobiliario.

Pasa el tiempo, termina la escena, entran los visitantes en traje de calle, tardan cuatro minutos en llegar al primer térmi-



¿De palo el rey? ¿De palo la reina? (*Enrique IV* de Pirandello ante el Palacio de los Papas en Aviñón)