

PUNTO DE PARTIDA



40-41

Cuentos / Poemas / Ensayos / Dibujos / Teatro / Bibliografía

Revista de los estudiantes universitarios

EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de
Punto de Partida, revista de los
estudiantes universitarios.

Año II, número 16



NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahuatl era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

INTRODUCCION

Todo intento de renovación futura, ya en la forma o en el contenido en el arte, o bien en la consonancia de géneros diversos, como son la música y el teatro, rebasa y aun parece negar cualquier logro alcanzado en este terreno hasta hoy. Pero toda innovación responde a necesidades que pueden ser sofocadas, pero no borrarse de la historia. Ni la crisis económica, ni la crisis de la cultura, en cuyo concepto está ya comprendida la reconstrucción administrativa, logran paralizar la vida musical o teatral. ¿No son acaso los vestigios de una revolución mal entendida las manchas que se introducen para borrar cualquier intento que vaya más allá del ornamento nacionalista?

Nuevas perspectivas, nuevos ángulos visuales aparecen dentro de la creación musical contemporánea, y el teatro como historiador activo determina este ángulo visual sobre su propio concepto escénico dramatizando simultáneamente el instrumento musical, que unido al hombre, vive comunicando su obra. Una vez roto el espacio tradicional, artista y espectador viven la experimentación que, aunada a la música electrónica, dialoga con su propia evolución creativa para formular la interrogante que cuestione su propia tradición.

¿Por qué pensar en una disciplina como fondo de otra disciplina?

Algunos principiantes de las tendencias modernas en torno al teatro y música, creen con frecuencia, que deben seguirlas sin adquirir información, y guiados por desorientadas teorías, aceptan el resultado de una falsa improvisación (no olvidemos que las nuevas tendencias forman las nuevas escuelas de investigación).

"El arte no nace del poder, sino del ser." Con la negación de la apariencia, la música y el teatro buscan su propia esencia.

El drama musicalizado o la música dramatizada, pueden dar una obra significativa que logre el sueño de una totalidad.

María Chavarri

Nota: El Mtro. Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti a cargo del suplemento, recibirá las colaboraciones los martes y jueves de 6 a 7 pm. en el Cubículo de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

ENTREVISTA A MANUEL ENRIQUEZ

Manuel Enríquez nació en Ocotlán, Jal. (México). Se inició en la música con su padre, continuando los estudios de violín con Ignacio Camarena. Durante algún tiempo, Miguel Bernal Jiménez fue su guía en el campo de la composición musical y ha sido, por un lapso de cinco años, concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

En 1955, el Departamento de Estado de los EE UU de América le concedió una beca para proseguir estudios superiores en la Juilliard School of Music de Nueva York, teniendo maestros como Ivan Galamian (violín), Peter Mennin (composición), Louis Persinger y William Primrose (música de cámara), realizando también estudios privados con Stefan Wolpe (discípulo de Webern). A su regreso a México fue invitado por el maestro Luis Herrera de la Fuente, a formar parte de la Orquesta Sinfónica Nacional con el puesto de "Principal" de los Segundos Violines, el que hasta ahora desempeña; desde entonces y simultáneamente, ha desarrollado una intensa actividad como intérprete y compositor, incluyendo sus cátedras en el Conservatorio Nacional de Música.

Enríquez ha recibido encargos de varias instituciones, entre las que se cuentan: Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Conservatorio Nacional de Música, Sociedad de Autores y Compositores, Orquesta de la Beethovenhalle de Bonn, Ensemble Musika Nova y ha sido uno de los primeros compositores de América, en recibir la comisión de escribir una obra para el importante Festival de Donaueschingen (Alemania), estrenada en 1969.

Ha sido acreedor a varios premios nacionales e internacionales, como intérprete y compositor, entre ellos: "El Premio Jalisco", el de la ciudad de Nueva York, "Medalla José Clemente Orozco", el de los Críticos de México, el de Música Cinematográfica, etcétera, y ha participado en los Festivales de Lima, Caracas, Río de Janeiro, Indiana, Washington, Avignon, Donaueschingen y Varsovia; en esas y otras ocasiones sus obras han sido ejecutadas por destacadas orquestas, conjuntos y solistas de Europa y América, tales como la Orquesta de Radio Berlín, de la ORTF de París, de la RAI, de Roma, de la Radio del Suroeste de Alemania en Baden-Baden, los Hermanos Kontarsky, los Cuartetos de Filadelfia y Beaux-Arts, etcétera; su obra "Transición" fue seleccionada para el programa de inauguración del nuevo auditorio de la Universidad de Illinois, en Urbana en 1968.

Recientemente ha sido distinguido con la Beca de la Fundación "GUGGENHEIM" para 1971, otorgada por primera vez a un compositor mexicano de la presente generación.

También ha efectuado viajes por Italia, España, Alemania, Austria, Holanda, Suiza, Yugoslavia, Polonia, Inglaterra, Bélgica y algunos países de América, difundiendo a través de recitales y conferencias, la música mexicana y particularmente la de la presente gene-

ración de compositores. En 1970, recibió la invitación de los gobiernos de Alemania y Polonia, para hacer viajes de estudio y observación, así como para realizar conciertos y conferencias en los principales centros musicales de ambos países.

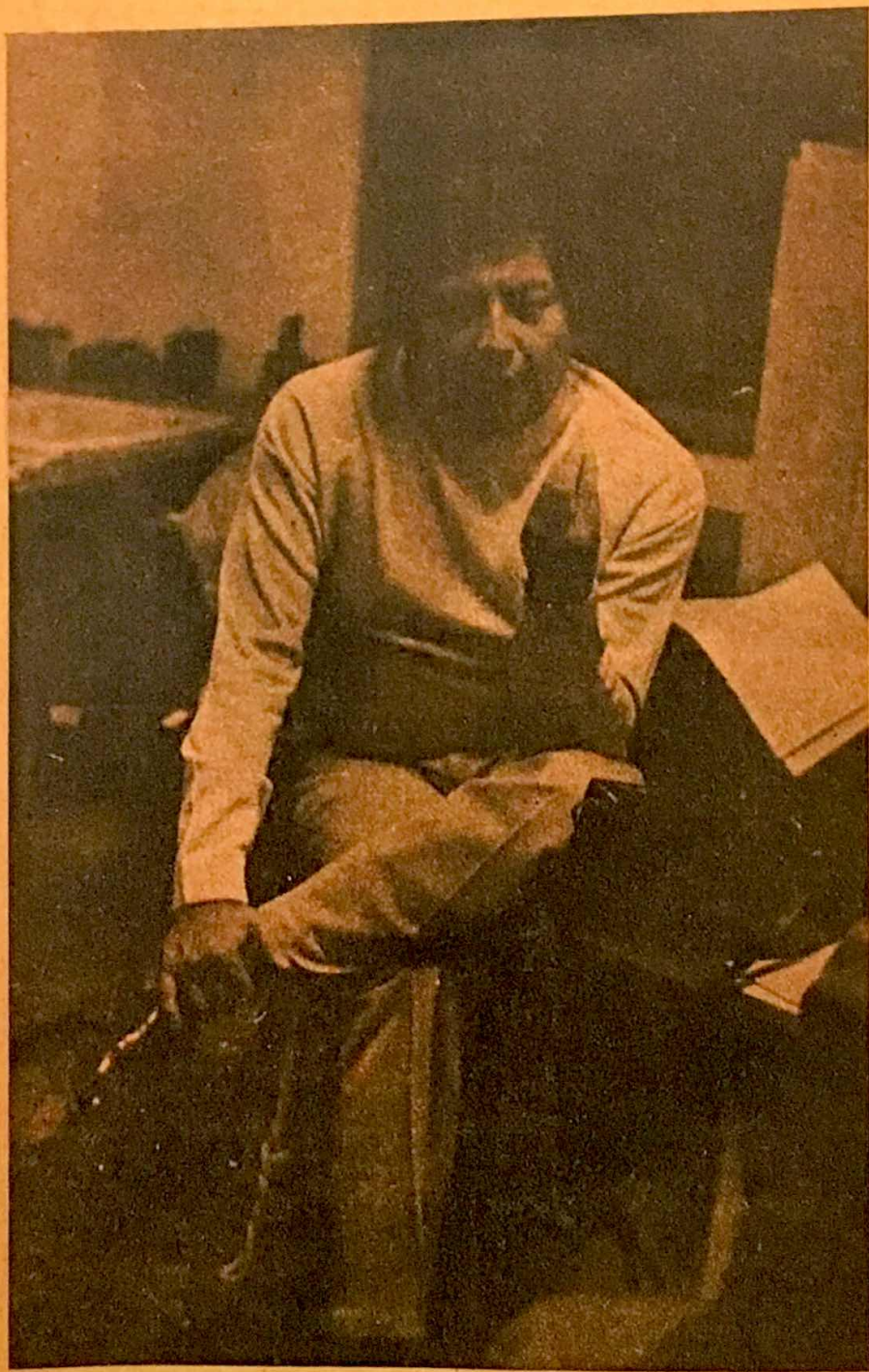
La producción de Manuel Enríquez, abarca más de 40 obras para orquesta, Conjuntos de Cámara de diversas combinaciones, solos, música para el cinematógrafo y la participación en algunas piezas de "Multimedia"; sus grabaciones en disco incluyen: Suite para Violín y Piano, Obertura Lírica, Sonata para Violín y Piano, "A Lápiz", Díptico I, etcétera y sus editores son: Ediciones Mexicanas de Música, B. Schott's Söhne y Universal Edition. Actualmente es Director del Conservatorio Nacional de México.

- ¿Qué importancia tiene para ti el ser maestro?
- Es poder compartir y transmitir mis experiencias con mis alumnos, y al mismo tiempo me da la ocasión de pensar, profundizando en cosas que de otra manera no podría hacer. Me da oportunidad de formalizar y ordenar mis conceptos.
- ¿Qué piensas de la idea de compartir algún trabajo en el escenario, con un grupo de tus alumnos?
- Me hace sentir fuera del fantasma generacional de tal manera que hay un momento en el cual me siento como cualquiera de ellos: las mismas inquietudes y el entusiasmo por participar en cosas nuevas.
- ¿Qué significaron para ti las actividades de octubre pasado?
- El encuentro y contacto con sangre nueva, con corrientes frescas ávidas de integrarse. Creo que el resultado ha sido significativo, hasta el hecho de hacerme replantear conceptos y opiniones respecto al medio ambiente del arte en México.
- ¿Qué importancia tiene para ti el Teatro Instrumental a la fecha?
- Pertenece al grupo de mis preocupaciones principales y es una de las actividades en las cuales me gustaría lograr mayores y mejores realizaciones. Es

también un campo abierto para la experimentación de nuevas técnicas y lenguajes dentro del arte integral. El campo está abierto para la investigación en forma paralela al teatro o simultánea. Pienso que se han hecho unos intentos de alear las dos disciplinas fuera del mismo Teatro Musical o Instrumental, personalmente me gustaría experimentar en compañía de gente de teatro y tratar de ensanchar el horizonte de las dos disciplinas en conjunto.

- Dinos un comentario a tus obras.
- Siempre he encontrado en mis obras algo distinto y algo nuevo, aunque dentro de todo un catálogo de composiciones tengo obras favoritas. Mi predilecta siempre es la última. Nunca he tenido musas; no creo en ello. Creo en ideas, necesidades, planteamientos, retos, disciplina. Un oficio basado en inquietudes.
- ¿Qué esperas de tu nuevo encuentro con los miembros de la carrera de Literatura Dramática y Teatro?
- Espero encontrar un mayor grado de información sobre el arte escénico de vanguardia en general. Desde luego quiero convivir con el mismo grupo, pero más refinado y sin perder ese espíritu de cooperación y de equipo que encontré en mi primer contacto.





MAURICIO KAGEL

Mauricio Kagel nace en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931. En 1949 trabaja como asesor artístico para la "Agrupación Nueva Música" de Buenos Aires. Sus primeros experimentos y ensayos electroacústicos (sonidos concretos y manipulados por medio de un instrumental auxiliar) datan de 1950. Es cofundador de la *Cinemathèque Argentine*. En 1955 asume la función de director de estudio de la Opera de Cámara y la de director musical del Teatro Colón de Buenos Aires. Desempeña el cargo de asesor musical de la Universidad de Buenos Aires y es director del Departamento de Labor Cultural. En 1957 le concede una beca el *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Servicio académico alemán para intercambios culturales con países extranjeros). Vive, desde entonces, en Alemania. Trabaja en los estudios de música electrónica de las estaciones radiodifusoras alemanas WDR y Munich, así como en los Utrecht De 1960 hasta 1966 es profesor invitado en los Cursos Internacionales de Verano para Nueva Música de Darmstadt. Desde 1967 es profesor invitado de la Academia de Cinematografía y Televisión de Berlín. En 1968 es director de los Cursos Escandinavos para Nueva Música en Gotemburgo y, en 1969, director del Instituto para Nueva Música de la Rheinische Musikschule de Colonia, así como de los Cursos de Colonia para Nueva Música. Es cofun-

dador del *Kölner Ensemble für Neue Musik*. Dirige sus propias obras de teatro, películas y piezas radiofónicas.

Están repletos de momentos escénicos los materiales de la música kageliana, los métodos de su elaboración y sus formas. Acciones convertidas en material, la enajenación como método, el desarrollo situacional como forma, todo esto es precipitación hacia el teatro, "Anagrama" y "Transición II" resultan encubiertamente escénicas, pero "Sur Scène" lleva la música a las tablas. Los músicos permanecen en su sitio, tienen bastante que tocar, poco a poco empiezan a levantarse, se mueven cada vez más, acaban yéndose. Así se modula ópticamente lo audible, se intranquiliza por puntos a la música de su producción usual, convirtiéndola en teatro y provocando el descarrilamiento de lo convencional. En otras piezas, la música se emplea directamente para crear teatro, en esa "pieza musical para un mimo" que se llama *Antithèse*, el mimo hace de público unipersonal, prácticamente da pie a que lo dramático nazca de la "música para sonidos electrónicos y públicos".

Surge un drama con desenvolvimiento propio, ciertamente nada definido, sino más bien resultante de las decisiones del mimo que ha de representar el estar a la merced de la reproducción técnica de la música.

En un principio, Kagel teatralizó la música, pero después "musicaliza" al teatro. Los elementos teatrales se componen idénticos a los musicales, sólo que, han sido tomados abstractamente. Si el retumbar de los pasos hace las veces de batería, si mímica y gestos se interpretan como melodías ópticas, este proceder convierte a los actores en algo parecido a los figurines de Schlemmer. Allí donde el escenario es estructurado como si fuese un espacio tonal. Los pasos y gestos, acusan un carácter rítmico y melódico de segundo grado. En primer término, siguen siendo movimientos de personas, piezas del tipo de *Pas de cinq* o de *Cámara obscura*, a primera vista, parecen teatro a secas. La negación del teatro se produce por su estructuración enajenada, y de la música, por renunciarse a los elementos propiamente musicales.

Las obras de Kagel son difíciles de clasificar, fue a dar en el teatro absurdo de la música, en el teatro musical surrealista-expresionista, en la música abstracta del teatro. En su música instrumental,

la semántica emerge de la música y se coloca en relación estrecha a contenidos teatrales y música en las piezas dramáticas musicales. En las obras de teatro abstractas, no obstante, aquella musicalización disminuye la semántica teatral. La música se sale de sí misma, y se ensimisma el teatro.

En *Sur scène* y *Sonant* se muestran aspectos de la actuación musical, los intérpretes realizan "teatro instrumental", como Kagel lo llama empleando el concepto de Metzger. Lo que los instrumentistas hacen aparte, es decir, cuando no están sujetos a un modo de proceder determinado o, especialmente, cuando están, por decirlo así, entre sí —como es hablar, tararear, gesticular— todo ello aquí les está permitido, aunque no en cualquier momento o de una manera arbitraria, ya que las acciones que guardan entre sí son determinadas por el compositor. Así, se observan cadenas de acciones muy movidas, otras muy tranquilas, y otras finalmente en que no se oye nada, y en que los músicos disimulan.

Tomado de la conferencia que tuvo lugar el martes 16 de octubre de 1973 (en *Escenario uno* de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras) titulada *Mauricio Kagel* y dictada por el compositor y violinista mexicano Manuel Enríquez.



Mario Lavista nació en México, D. F., realizó estudios de Composición (1963-1967) en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música en México. Posteriormente, realizó en París, un curso de Música Experimental con Jean Etienne-Marie. En Alemania, en el Conservatorio de Colonia, permanece seis meses en un curso de Música Experimental, con Stockhausen. En 1971 es invitado para trabajar en el Laboratorio de Música Electrónica de Radio y Televisión Japonesa (NHK). Participó en 1973, en la Bienal de París con una obra electrónica, en Festival de Orleans, estrenó un Divertimento para Quinteto de Alientos, etcétera. Actualmente es subdirector del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música.

Sus Canciones con textos de Octavio Paz son tocadas con frecuencia en los Estados Unidos de Norteamérica, así como todas sus obras, en varios países. Ha coordinado y participado en varias actividades de Música Contemporánea en México.



ENCUENTRO DE DOS MUNDOS

(Ixamatl)

En colaboración con el Museo de Ciencias y Arte y la Dirección General de Difusión Cultural, la Facultad de Filosofía y Letras presentó el 8 de octubre de 1973 un espectáculo en el que participaron Música y Teatro con Pantomima, Pintura, Poesía, Cine, y se llevó a cabo en el Museo de Ciencias y Arte (anexo al Teatro de Arquitectura) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

COMENTARIOS DE MARIO LAVISTA

Uno de los aspectos que más discusión originan al plantearse la posibilidad de llevar a cabo un espectáculo con la participación de varias disciplinas artísticas, se refiere directamente a la forma en que se va a efectuar la integración de estas diversas disciplinas. Una manera de hacerlo es dejar intervenir conscientemente un elemento que posee la facultad de ser inevitable: el azar. Su presencia puede resultar definitiva en el orden de la creación,

si se le permite ser el factor decisivo en la integración de varias disciplinas artísticas. Este elemento estuvo presente durante el espectáculo *Encuentro de Mundos*, que reunió: Música, Teatro, Pintura, Poesía, Pantomima, Cine.

Cada una de las disciplinas fue considerada durante la gestación de este espectáculo, independiente de las demás, sin establecer ningún orden jerárquico entre ellas.

La realización de la música obedeció a criterios estrictamente musicales y fue pensada para ejecutarse en el Museo de Ciencias y Arte, es decir, en un espacio que no reúne las características propias de una sala de concierto con su tradicional separación entre el oyente y el escenario. Los músicos estaban esparcidos por todo el Museo, algunos tenían un lugar fijo, otros se desplazaban constantemente. Esto hace posible la presencia de una gran cantidad de fuentes sonoras tanto móviles como fijas. El oyente está, literalmente, rodeado de sonidos, cada uno de los cuales lo remite a una fuente sonora en particular. Al perder su carácter estático, es decir, al tener la posibilidad de recorrer libremente todo el Museo, el oyente sale

de su *habitat* cotidiano y debe buscar y elegir a voluntad la información musical que se extiende por todo el recinto universitario, lo que lo convierte en un elemento activo que realiza por así decirlo su propia obra, dependiendo del recorrido que haga en un momento determinado. El azar es, de nuevo, un factor decisivo. La obra fue escrita para 2 flautas barrocas, flauta transversa, oboe, cornio, guitarra, violín, cello, 2 arpas "Carrillo" (sonido 13) y una cinta de música electrónica. La partitura está anotada de tal forma que permitía al ejecutante poner en juego toda su creatividad, toda su imaginación musical al realizar una verdadera improvisación creadora. La cinta de música electrónica estuvo siempre presente



durante el espectáculo, y constituyó un estímulo constante para los instrumentistas, los cuales establecían una relación con la cinta en base a lo que ella les sugería.

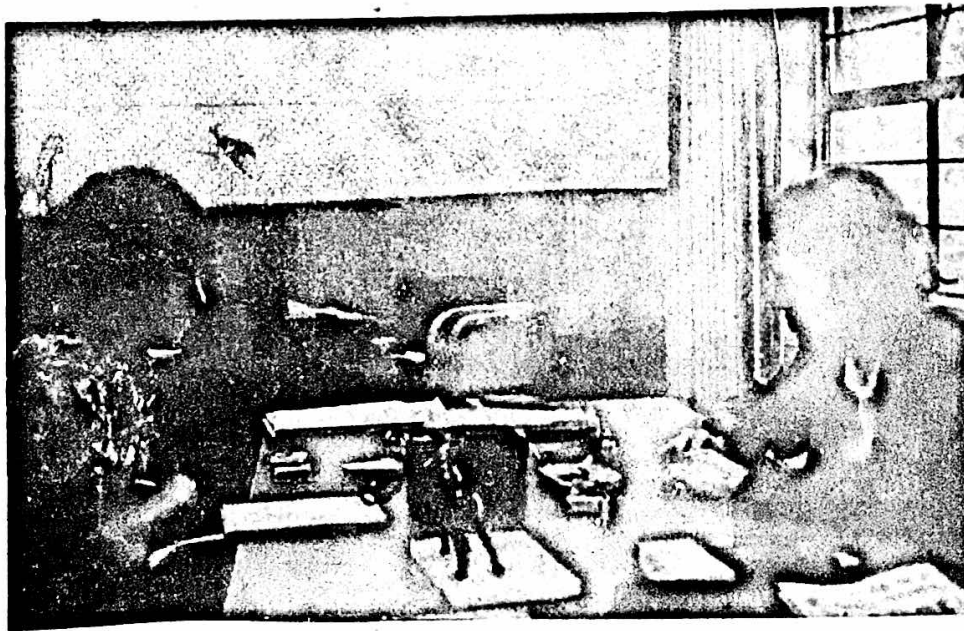
Las secuencias improvisatorias que realizaban los músicos también estaban determinadas por otra clase de estímulos: me refiero a los sonidos ambientales que provenían, tanto de los participantes en las otras disciplinas, como de los espectadores que recorrían el Museo. Este tipo

de "ruido" fue, indudablemente, un elemento muy importante y llegó a confundirse, en algunas ocasiones, con los sonidos que provenían de las diversas fuentes sonoras. La voz de los actores, el murmullo de los espectadores, y toda una serie de ruidos que inevitablemente surgen al congregarse una gran cantidad de personas, fueron elementos que lograron integrarse dentro del discurso musical al sugerir a los músicos toda una serie de posibilidades reales para llevar a cabo una improvisación colectiva.

*Donde la atención a través de observación y audición de muchas cosas al mismo tiempo, incluyendo esas que son ambientales, no se puede hacer, en el sentido de formar estructuras comprensibles porque se levanta, y aquí la palabra experimental es apta, con tal de que no sea entendido como descriptivo de un acto a ser juzgado más tarde en términos de éxito y fracaso, sino simplemente como un acto el resultado del cual es desconocido**

Where attention moves toward the observation and audition of many things at once, including those that are environmental, no question of making, in the sense of forming understandable structures, can arise, and here the word "expe-

*rimental" is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome which is unknown**



* John Cage, *Silence*, Calder and Boyers, Ltd., 1968.

Luz María Nájera nació en México, D. F., realizó estudios de Licenciatura y Maestría en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Fue becada para realizar estudios de postgrado, en Francia, obtuvo diploma de la Sorbona y la Universidad Internacional de Teatro en París. En México, trabajó con el maestro Fernando Wagner y la maestra Luisa Josefina Hernández. Fundó, junto con Josefina Brun, el periódico especializado en Teatro Universitario La Cabra. Fue maestra y directora de un Centro de Acción Social de la SEP. Es maestra de la Escuela Nacional Preparatoria. Hasta la fecha ha dirigido 35 obras de teatro en varios colegios particulares e instituciones, con las que realizó giras al interior de la República Mexicana. Entre sus puestas en escena están obras de: Shakespeare, Anouilh, Cervantes, Tardieu, Casona, Bernard Shaw, Molière y la puesta de la obra de Maiäkowski La Chinche, representada en 1969, en el Théâtre de la Cité en París. Actualmente es becaria del Programa de Formación de Personal Académico de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.



COMENTARIOS DE LUZ MARIA NAJERA

Se ha dicho siempre que el teatro es la reunión de las artes conjugadas alrededor de un texto dramático que se sirven unas a otras por medio de una estructura. En el espectáculo de *Encuentro de Mundos* tratamos, desde un principio, de buscar la independencia de cada manifestación: teatral, pictórica, musical y poética; así como la de sus intérpretes. Dentro de este experimento los objetivos que se pretendían alcanzar estaban mezclados entre sí: interpretar, improvisar, comunicar un texto y un estado del espíritu o del inconsciente colectivo. La representación teatral me correspondió a mí. Necesitaba un texto. Antes que nada busqué un autor que no estuviera de acuerdo con las ideas de teatro tradicional y que se comunicara a otro nivel: Antonin Artaud en *Ya no hay firmamento*. Seleccioné esta obra porque nos proporcionaba los objetivos que teatralmente se perseguían. Su contenido filosófico y social se refleja actualmente con la angustia que estamos viviendo. *Ya no hay firmamento* nos muestra el miedo que tenemos a romper con lo establecido aunque nos destruya, enajenándonos y limitándonos, y cómo tratamos de encontrar el vientre materno, la seguridad, la protección en individuos iguales a nosotros a los que dotamos de capacidades superiores. Al comenzar los ensayos con el grupo traté de tener como guía precisamente estas ideas. En una gran

mayoría de los casos el director escénico se comporta paternalmente con los actores, manejando los hilos que mueven al actor. El texto, la creatividad, la imaginación y el espíritu del actor eran los hilos con los que cada uno de nosotros contaba, no fue tarea fácil obligar a cada uno a ser independiente y conservar la idea de grupo y variar la actuación de acuerdo a diferentes espacios escénicos que el Museo Universitario nos proporcionaba: el pasillo de entrada, la escalera y los corredores donde estarían los intérpretes musicales con los que en un momento dado, separados del texto y de la actuación, compartirían a nivel humano su compañía, para regresar más tarde a seguir la representación dramática. El público trabajó en forma unida con cada uno de los artistas, y esto, se puede decir, fue lo más importante. Sin usar el recurso del *happening* o de los grupos grótescos de teatro actual *touche le public*, el público estaba comprometido. Se estaba trabajando para él, se le ignoraba y libremente se acercaba y sentía deseos de hacer lo que nosotros. Hubo quienes tomaron las brochas y se pusieron a pintar junto con Orlando Menicucci quien durante la representación pintaba un muro, o quien se sentó a tratar de tocar un instrumento; otros se pusieron ropas del vestuario que usamos y hasta se las llevaron a sus casas. Yo dirigía y actuaba y sentía la misma libertad que

los espectadores comprometidos consigo mismos. Preparar la obra nos llevó aproximadamente unos 25 días y una semana de ensayos con pantomima, poesía, música y pintura. Podría resumir esta feliz experiencia como un espectáculo fresco y libre artísticamente en el que el artista se encontraba profundamente comprometido para manifestarse individualmente

sin recurrir a los apoyos que lo estereotipan y lo limitan en su espontaneidad. La obra no terminó con un fin como tradicionalmente se hace. Simplemente los actores fueron abandonando el espacio e incorporándose a su interpretación diaria. Sólo hicimos una función pero el trabajo ha quedado en nosotros imborrable.



LA CARRERA DE LITERATURA DRAMATICA Y
TEATRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y
LETRAS, PRESENTO MUSICA PARA VIOLIN
Y PIANO, EL JUEVES 18 DE OCTUBRE DE 1973

Participaron:

Violín: Manuel Enríquez
Piano: Jorge Velasco

Interpretaron:

Sonata Nº 9, en La Mayor, para Violín
y Piano, Op. 47 "Kreutzer" de Beethoven

Móvil II, para Violín y Cinta Magnetofónica,
de Enríquez

Sonata Nº 2, en Mi Menor, para Violín y
Piano, Op. 36 A., de Busoni.

"... El Recital de Manuel Enríquez y Jorge Velasco fue uno de los mejores acontecimientos de la serie. . ."

"Enríquez y Velasco son instrumentistas y músicos capaces y se encontraban claramente a sus anchas con el lenguaje de las obras que tocaron."

Crónica del *New York Times*, sobre un recital de Música Contemporánea Mexicana ofrecido en el Carnegie Hall, dentro de la serie "Concertistas de México", en abril de 1973.

NO. 1 AS AL PROGRAMA PRESENTADO EL 18 DE OCTUBRE DE 1973
EN EL "ESCENARIO UNO", DE LA CARRERA DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

por Jorge Velasco

La Sonata "Kreutzer", probablemente la más popular de toda la literatura para violín y piano, representa el punto culminante de la evolución del estilo de Beethoven para esta clase de música, desde el diálogo íntimo de las primeras sonatas hasta la elaboración grandiosa y virtuosística de ésta. En la partitura, Beethoven anotó "para piano forte con violín obligado, escrita en un estilo muy concertante, casi como concierto".

La obra fue compuesta en 1803, año de peculiar importancia en la vida y producción de Beethoven. En octubre de 1802, el compositor había escrito el documento conocido como el *Testamento de Heiligenstadt*, doloroso testimonio de la angustia de un joven artista herido por la vida. La última voluntad de un músico de 31 años, atacado por la sordera incurable, escrito en términos desgarradores, permite adivinar la negra depresión que Beethoven debe haber sentido en esa época, durante la cual pensó alguna vez en el suicidio como puerta de escape para sus problemas.

Beethoven superó su crisis y compuso, en 1803, la *Sinfonía Heroica*, expresión de su gallardo reto a la vida y al destino. ¿Es la Sonata "Kreutzer" una síntesis del periodo más crítico de la vida de Beethoven? La forma y el aliento de la sonata, de dimensiones heroicas, pueden hacer pensar en la posibilidad de que la obra sea una catarsis de la profunda depresión en que lo sumió la conciencia de su sordera.

Se estrenó en mayo de 1803, por Beethoven y el violinista negro George Bridgetower y fue publicada en 1805, dedicada al violinista Rodolphe Kreutzer (1766-1831) quien alcanzó, por este simple hecho una fama superior a la que sus propias obras le produjeron.

El impulso romántico de la sonata ha tenido importancia extramusical en el arte, pues León Tolstoi la utilizó para darle nombre a una de sus más célebres novelas y maneja la impresión producida por la sonata como elemento dramático para precipitar el movimiento crucial de sus personajes.

"Me pareció que impulsos totalmente nuevos, nuevas posibilidades, se revelaban dentro de mí" dijo el trágico héroe de la novela. "Esa sonata es algo terrible. ¿Cómo podría nadie tocar la Sonata Kreutzer, especialmente el primer presto, en un salón ante damas en traje de noche? ¿Tocar ese presto, aplaudir cortesmente, y luego comer bocadillos y chismorrear sobre el último escándalo? Esas obras deberían ser tocadas en circunstancias graves y significativas, y solamente cuando ciertos sucesos que correspondieran a esa música fueran a tener lugar."

Manuel Enríquez, nacido en Ocotlán, Jalisco, es uno de los compositores mexicanos más reconocidos y celebrados. Egresado de la Escuela Juilliard de Nueva York, ha recibido encargos de la Beethovenhalle de Bonn, de la Radio Televisión

Francesa y del Festival de Donaueschingen. Sus actividades como compositor, que le han valido distinciones nacionales e internacionales como el premio de composición del Festival de Tanglewood, el premio Sourazky y la beca Guggenheim, no le han impedido su dedicación a la docencia que ha culminado en su nombramiento como director del Conservatorio Nacional de Música.

Enríquez ha desarrollado una constante labor de concertista y conferenciante, que le ha permitido ejercer una notable obra como difusor de la música mexicana en América y en Europa.

Su notable habilidad como violinista (fue concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y jefe de la sección de violines segundos de la Orquesta Sinfónica Nacional) y su sólida formación instrumental (estudió en los Estados Unidos con el célebre Ivan Galamian) se refleja en el virtuosismo de su obra *Móvil II*, para violín y cinta magnetofónica, compuesta en 1969 y estrenada en Madrid por el autor. Tiene ocho minutos de duración y el constante movimiento de sus elementos musicales parece subrayar la intensa concentración de su mensaje estético.

A Ferruccio Busoni se le conoce, generalmente, como uno de los pianistas más grandes de la historia (probablemente no haya más de tres de su talla en 170 años) y se le suele recordar por sus extraordinarias transcripciones de las obras de Juan Sebastián Bach, su ídolo máximo.

En efecto, Busoni era virtuoso de titánica estatura, pero también fue maestro de gran importancia (entre sus discípulos están Egon Petri y Alexander Brailowski y entre sus alumnos de composición Dimitri Mitropoulos, Edgar Varese, Kurt Weill y Bela Bartók), director de orquesta, escritor, pensador de profundas dimensiones y compositor. Esta última actividad era la más querida e importante para el músico, cuyo poderoso intelecto, vastísima cultura y abierta expresión le ganaron fama de "excéntrico". Pero no es acertado emplear ese criterio de excentricidad, que algunos de sus contemporáneos usaron, para enfocar la vida y la obra de Busoni. Fue un hombre que escogió

desde joven la vida que le agradaba, que hizo lo que deseaba hacer y fue lo suficientemente valiente para salirse con la suya. Sin ser consciente de ello, fue un gran apóstol de la libertad humana, basada en un valor a toda prueba.

Las ideas busonianas tienen gran claridad, fuerza y profundidad y su interés en la ópera, que le llevó a componer cuatro con textos escritos por él mismo, fue una manifestación de su inquietud por llegar a una síntesis musical que compendiaría la fuerza de varios medios de expresión artística. La música de Busoni es, muchas veces, un reto a la inteligencia y a la sensibilidad, un intento de comunicación con lo desconocido a través de la magia y a veces aclara los enigmas de su música pero a veces deja planteado el arcano. Si bien su música nunca será popular entre el grueso del público a causa de su refinamiento, complicación y tendencias cerebrales, su obra se difunde cada día más y, a pesar del misterio, la obra persiste y el mejor sector de los aficionados la acepta sin reservas.

La *Segunda Sonata para violín y piano* es una síntesis de su pensamiento vital, la marca que señaló una nueva etapa de su vida y un cambio en su modo de pensar —actitud muy característica en Busoni— y fue llamada por el compositor "mi primera obra madura". El periodo de 1890 a 1898 fue de gran evolución en la vida de Busoni. Comprendió su boda, un intento de emigración a Moscú y otro a Boston, y el descubrimiento, en 1893, del *Falstaff* de Verdi, obra que acentuó la dualidad de su temperamento italiano y su intelecto alemán. Fue compuesta en 1898 y publicada en 1901, con una dedicatoria a su íntimo amigo Ottokar Nováček, violinista fallecido en 1900. Desde que Ysaye y Pugno tuvieron un gran éxito con la Sonata en 1902, en París, la obra fue aceptada por el público y se entronizó en el repertorio de los grandes dúos a partir de la ejecución que hicieron Fritz Kreisler y Busoni en Londres.

La sonata es una obra de gran aliento e inmensa fuerza. Está escrita en un solo movimiento y no hay sección que se mantenga sola ya que todas están íntimamente vinculadas por tres temas que se

expanden y se transforman continuamente como las figuras de un calidoscopio. La maestría tonal de Busoni le permitió construir la obra sin puntos de descanso, en un continuo desarrollo. Tiene tres extractos diferenciables, un *Langsam* (lento) donde aparecen los tres motivos, que principia con cuatro acordes que reaparecen al final de la obra; un *Presto* (en el que aparece una cita de la Sonata "Kreutzer") basado en transformaciones de los

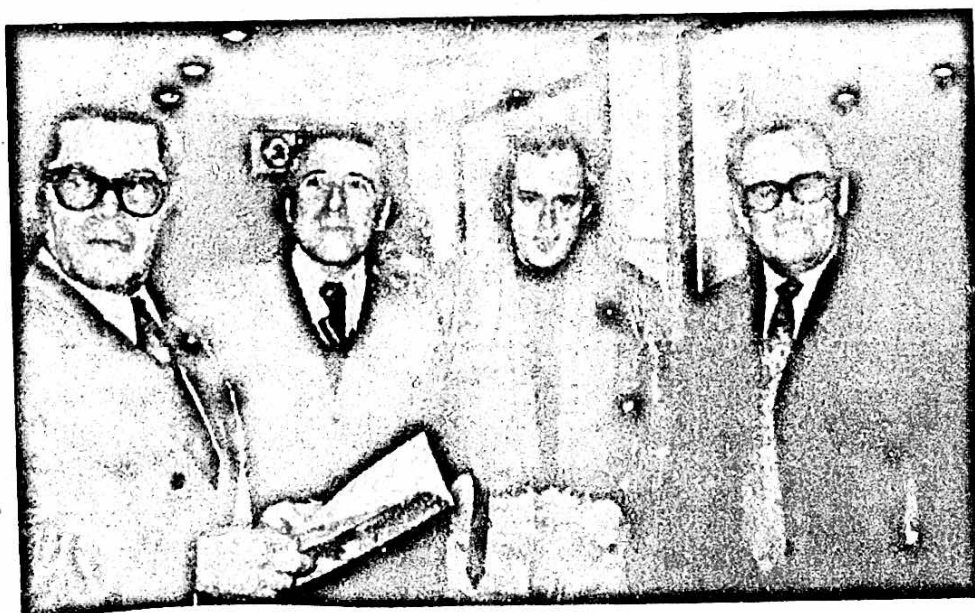
motivos de la primera sección y un *Andante, piuttosto grave*, que nos aclara el enigma de la primera idea de la Sonata, una transformación del coral "Wie wohl ist mir" de Bach, que aparece ahora completo. En esta sección aparecen variaciones de gran complejidad tonal, métrica y contrapuntística, las cuales, con su gran riqueza estética y su fértil imaginativa, anticipan la obra pianística maestra de Busoni, la Fantasía Contrapuntística.



TEATRO MUSICAL Y DOS HOMBRES DE TEATRO

Entrevista a Néstor López Aldeco e Ignacio Cristóbal Merino

Néstor López Aldeco nació en México, D.F., hizo estudios en la Facultad de Derecho, posteriormente ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras para seguir la carrera de Letras con especialidad en Arte Dramático (carrera de la que fue fundador y director el maestro Fernando Wagner). Ha realizado estudios con: Charles Rooner, Seki Sano, Enrique Ruelas, Salvador Novo. Ha desarrollado una amplia actividad en todas las disciplinas escénicas: actor, director, escenógrafo. En la radio ha incursionado como director, locutor, actor. Estuvo en el extranjero realizando estudios e información en varias instituciones especializadas: el Teatro Piraykon, en Grecia, el Instituto Nacional del Drama Antiguo, en Siracusa, el Piccolo Teatro, en Milán, las Compañías Nacionales de Teatro, en España, etcétera. Ha dado conferencias para difundir el teatro latinoamericano en Europa. Después de obtener Mención Honorífica por su tesis profesional y puesta en escena de obras de Sor Juana Inés de la Cruz, en la actualidad sigue estudios de especialización de Dirección Escénica, e imparte las cátedras de Teatro Clásico Francés y dirige el Taller de Radio de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.



- Háblanos de tu experiencia como maestro de la carrera.
- Para mí ha sido una de las mayores experiencias ser maestro de la carrera en donde, en otro tiempo, fui alumno. Encontrar en los jóvenes que hoy estudian nuestra licenciatura, los ideales que cultivé cuando era estudiante. El contacto con ellos vuelve a alimentar mis ideales y mis esperanzas de que en un futuro no lejano, los que se dedican a la actividad teatral, sean más artistas que políticos, que estén dispuestos a servir a la comunidad universitaria, al pueblo, a la juventud, para que el hombre entienda mejor a todos los hombres y sea feliz. Mi participación constante en la cátedra y en los trabajos de la carrera han sembrado en mí un nuevo deseo de superación, de conocimientos, de comunicación, con estos jóvenes que constituyen por su formación universitaria, una verdadera promesa para México.

Háblanos de tu participación en las actividades del pasado octubre.

Ha habido actividades altamente significativas en que por el carácter de las mismas, hemos tenido la oportunidad de participar conjuntamente, maestros y alumnos. No únicamente con la relación que esto implica, sino como compañeros de trabajo, hombro con hombro, voluntad con voluntad, y que nos ha dado la feliz experiencia de la comunicación, del trabajo y de la unidad de intereses y fines artísticos. A partir del mes de octubre de 1973, gracias a la coordinación de actividades con valiosos elementos de la vida musical de México encabezados por connotadas personalidades de prestigio internacional, como Manuel Enríquez, Mario Lavista, Jorge Velasco y alumnos de ellos, se llevaron a cabo una serie de conciertos y conferencias sobre teatro musical y música electrónica, en que los miembros de la carrera de Literatura dramática y Teatro participamos. Aparte del descubrimiento de nuevas formas escénicas de suma importancia e interés artístico y contemporáneo, tuvimos los maestros y alumnos de Arte Dramático, la oportunidad de constatar

que no sólo teóricamente existe la comunidad universitaria, sino que es un hecho que se hace claro, preciso, nítido, cuando se crean las condiciones propicias para la convivencia creativa entre elementos de diferentes escuelas o instituciones universitarias en una forma espontánea, natural, fuera de grupos u organismos que las tamicen con intereses particulares.

Háblanos de tu vivencia dentro del *Teatro Musical*.

El *Teatro Musical*, trajo un aire de frescura y expectación en todos los que participamos en el mes de octubre. De repente, maestros y alumnos estábamos envueltos por el entusiasmo de Lavista, de Enríquez, de todos ellos, en un ambiente de magia de sonido, de sensaciones nuevas. Participamos durante horas en conferencias y ensayos, conciertos, y bien parecía que el tiempo no corría. Nos sentimos con una voluntad emancipadora de viejas formas o disciplinas escénicas, que aparte de comunicarnos y de movernos a un mismo ritmo, nos abría un horizonte infinito de posibilidades creativas. De improviso, nos sorprendimos unos a otros, con expresiones de pureza tal que parecíamos niños con juguete nuevo. No cabe duda, los maestros éramos más jóvenes, los jóvenes crecían, y todos éramos iguales y estábamos reunidos por los mismos fines artísticos. En una de las funciones prorrumpíamos en la escena oscura, para realizar "Blanco" María Wagner, Luz María Nájera y yo, alumbrados por una vela como en una protesta en contra del lugar común. En otra ocasión, un conjunto de público-actores, actores-público, dirigidos por Lavista, realizábamos *Paper Music*, con el enorme placer de estar llevando a cabo un ruido, un efecto, una unidad, una sonrisa, una música universal.

Las actividades de *Teatro Musical*, fueron más allá de las fronteras de Ciudad Universitaria, y posteriormente estuvimos presentes, en el primer festival de música contemporánea hispano-mexicana, con numeroso público que abarcaba desde personas conocedoras de la música de vanguardia, composi-

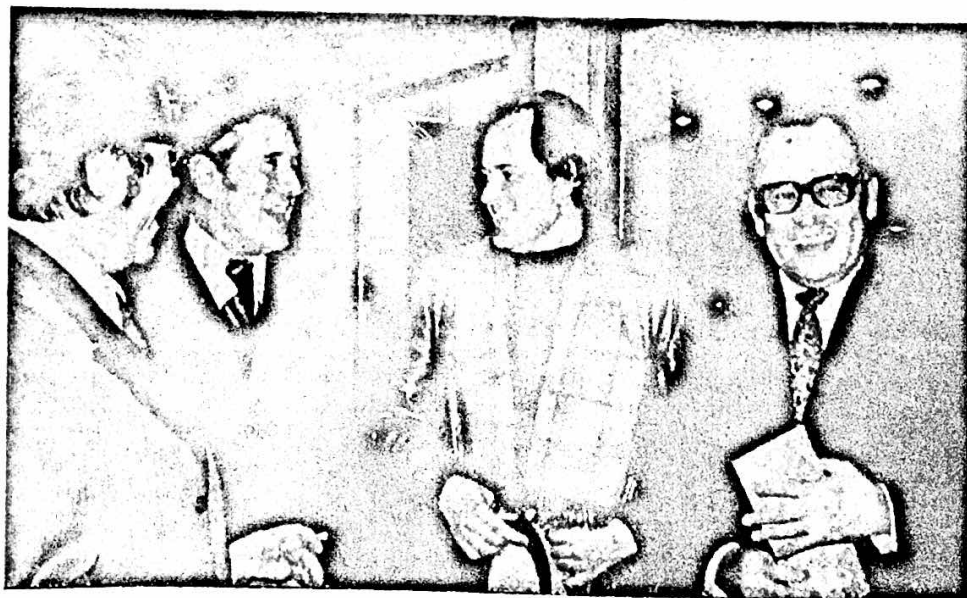
tores, críticos de teatro y música, artistas de la plástica, bailarines, etcétera, hasta los miembros más heterogéneos que se pudiera imaginar: niños, ancianos, obreros, comerciantes, amas de casa, etcétera. La misma impresión, la misma experiencia, renacían en estas actividades. Vimos obras de suma importancia como: *La verdadera historia de Caperucita roja* de Alicia Urreta, *Mixería*, de Manuel Enríquez, que hacían crecer nuestro interés y la posibilidad de nuevas formas escénicas. Como actores participamos en: *El silabario de Saint Perrault* de Carlos Cruz de Castro, un autor español. Esta experiencia marcó la nueva época en la carrera de Literatura dramática y Teatro. Dadas las características de la obra, prorrumpimos en escena en un crescendo y acelerando que por su temática y sonoridad confundió la actividad de participación entre público, actores y director, hasta culminar en larga ovación (contacto-comunicación).

Háblanos de la lectura del primer capítulo de la novela *El tamaño del infierno* de Arturo Azuela.

Cuando leímos por primera vez el capí-

tulo quedamos electrizados con el contenido tan rico en imágenes, e inmediatamente reunidos, maestros y alumnos, preparamos la lectura que como segunda actividad se haría en el Escenario Dos, que para las actividades escénicas del departamento, alquiló la Facultad de Filosofía y Letras. El mismo autor, participó como lector, lo cual hizo que nuestro entusiasmo aumentara. ¿Cuál sería la forma adecuada para llevar a la escena esta lectura? Encontramos entre las formas del teatro palatino: distintas áreas de la escena fueron ocupadas por núcleos de actores, que daban en tiempo diferentes lugares —presente, pasado y futuro— apoyados por la iluminación y la música realizada en el laboratorio del Taller de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música por Mario Lavista.

En síntesis, se ha iniciado un nuevo camino en el teatro universitario, y entre paréntesis se podría decir de un verdadero teatro universitario, formado por miembros de nuestra comunidad unidos por propósitos constructivos, sin intereses que vayan más allá de la búsqueda de una auténtica expresión artística.



Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti nació en México. Es maestro en Letras y pasante en el Doctorado de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Ha realizado estudios de lengua inglesa en American University, Washington, DC, EUA, de Cinematografía en London School of Film Technique, Londres, Inglaterra, de Televisión Educativa en la RAI, Roma, Italia, y es miembro fundador del Congreso de IFTSGA, iniciado en Praga, Checoslovaquia. Es autor teatral y obtuvo dos Rosas de Plata, en los juegos florales de la Facultad de Filosofía y Letras, en 1963 y 1965, respectivamente. Sus trabajos de investigación versan sobre teatro popular, la carpa y la revista política mexicana y acerca de los aspectos teóricos críticos en la creación dramática. Ha realizado varias películas y ha dirigido dos series anuales de programas culturales de TV, en 1966 y 1967. Ha impartido cátedras de Literatura Mexicana, Teatro Isabelino, los talleres de Cine, TV y Crítica Teatral, y el Seminario de Crítica Dramática que continúa hasta la fecha. En la actualidad desempeña además las funciones de Secretario Académico de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro, UNAM, y desarrolla amplia actividad como director teatral, cine, actor, etcétera.



- ¿Qué importancia tienen hoy en la vida, la universidad, el teatro y la música?
- Creo que el teatro es vida en la medida en que la refleja y la registra históricamente, que el teatro es universidad en tanto que admite el planteamiento de ideologías contrarias, y mediante el diálogo convierte en escuela de vida. Me refiero a un teatro vigente, dinámico, vivo, y no al museo teatral de las tendencias dramáticas superadas por la historia, pero de las que tanto echan mano los comerciantes, los publicistas, los demagogos y los críticos del teatro. Me parece que el teatro nace con el hombre, y que los conceptos de catarsis, conciencia política, ascesis, terapia colectiva y de planteamientos didácticos pueden serle aplicados pero que no lo explican más allá de lo que cualquier sistema filosófico puede explicar la vida. Si los conceptos ayudan a encasillar la esencia del teatro, en cambio la única forma de comprenderlo es a través de la experiencia vivencial del fenómeno teatral en forma activa, que tanto nos puede ayudar a conocernos a nosotros mismos y a intuir las leyes armónicas de la vida social y del destino humano. En este sentido el teatro se toca con la música, y no porque pueda valerse de ella formalmente para recrear el espectáculo sino porque en la escala del infortunio y la culpa individual, el teatro hace formulaciones de orden y desorden, de armonía y desarmonía. Ahora bien en el teatro instrumental la espontaneidad hace de la imaginación de cada actor un dramaturgo, de su cuerpo un instrumento musical y de su acción un espejo con el que podemos identificarnos y descubrir las constantes comunes de individuos y de grupos de ellos.
- ¿Qué posibilidades encuentras en el nuevo Centro de Investigación del Departamento de Literatura y Arte Dramático a nivel de Estudios Superiores?
- Para la carrera de teatro contar con un Centro de Investigación a nivel de Estudios Superiores significa haber alcanzado la mayoría de edad. Las posibili-

dades de investigación dependen de los planteamientos y las inquietudes que en torno a la esencia del teatro los egresados deseen hacer, en la medida de las perspectivas reales que un país tan virgen como el nuestro plantea en este campo tan virgen —el “tan virgen” es el adjetivo de campo y no de país. Tal vez mediante la investigación seria y profunda de los estudiantes de teatro podamos encontrar que México, como núcleo social y cultural, está vivo en la imagen que su teatro hace históricamente de él.

- ¿Crees que dentro de la carrera, tanto la música como el teatro seguirán paralelos en una búsqueda, dados los lazos durante el mes de octubre pasado?
- Creo que es una necesidad histórica y una consecuencia de desarrollo de ambas artes que son esenciales entre sí. Solamente este encuentro que perdimos de vista en México en el siglo XIX o tal vez desde la Conquista, puede no darse en la mente limitada de algunos “proceditistas” de los moldes del racionalismo caduco.
- ¿Cuáles fueron tus experiencias como actor de *Teatro Musical*?
- Me encontré ante la posibilidad de seguir el dictamen de mis impulsos y de mi imaginación, ante la sorpresa de que descubría normas durante el juego escénico que a la vez gozaba en quebrantar y en asociar libremente como al azar, pero que en realidad respondían a lo que podría llamar la dinámica de las leyes naturales de la mimesis y la farsa, desdibujadas por mis limitaciones como actor improvisado. Sólo recuerdo que el público y los participantes nos divertíamos ante la sorpresa de pequeños hallazgos. Me sentí no disfrazado deseando estar totalmente desnudo, para vestirme un poco interpretando el consenso de una decisión pública, confirmando un significado mágico, único e irrepetible, a cada prenda que contribuyera a restaurar el disfraz de una personalidad convencional en este momento histórico y en este híbrido colectivo en que pululamos.
- ¿Aceptarías dirigir un montaje integral vanguardista?

- Sí, me gustaría dirigir un grupo de participantes con quienes se pudiera compartir conceptos de libertad afines y no solamente me refiero a la libertad política sino a la libertad para enfrentar la vida y la muerte, la culpa y los privilegios. La obra emanaría de la creatividad colectiva, la dirección se limitaría a hacer parir lo que de hecho ya está planteado en grupo humano y que rige en forma inconsciente las acciones de los individuos. Todas las desarmonías de cada universo individual, en su choque provocarían el conflicto y como una planta el espectáculo dramático florecería renovado durante cada encuentro, y es que el conflicto dramático no puede limitarse a la escala de las pasiones convencionales de supuestos realismos.
- ¿A través de tu experiencia como secretario académico y como maestro de la carrera, qué has encontrado en los actores-estudiantes?
- He encontrado mucha ignorancia de sus propias posibilidades como instrumentos de un teatro más a tono con el latido histórico social. Si por una parte esconden su pequeño tesoro de sensibilidad y de otra son llevados a la desorientación por sistemas caducos y esnobistas ¿cómo podemos esperar que algo aflore auténticamente de ellos? Su salvación y la nuestra —la del teatro en general— estriba en que dejemos de creer que sabemos mucho sólo porque hemos aprendido algo, y que en vez de enjuiciar y enjuiciarnos, mostremos humildemente lo que somos. Para subirse a la escena hay que estar limpios de vanidades, a menos que nos conformemos a mostrar nuestra sola vanidad y no a nosotros mismos.
- ¿Cuándo te veremos dirigir una de tus obras basadas en el teatro de revista política mexicana?
- No soy el único que está abordando el tema, aunque tampoco tengo noticias concretas de que nadie más lo esté haciendo. Creo que todo florecimiento se convierte en fruto a su debido tiempo y que si algún desarrollo cultural ha de acontecer en esta ciudad, si algún cultivo de un teatro con raíces propias habrá de hacerse patente en un futuro no demasiado lejano, ése será el momento para que también mis obras teatrales de esta inspiración encuentren ambiente propicio. Me gustaría dirigir las o al menos una de ellas, pero el problema es que ya me siento en contraposición a las mismas y no sé, si tantas contradicciones puedan conformar un espectáculo accesible.

MARIA CHAVARRI



