

M U S I C A

Maurice Ravel

Por Jesús BAL Y GAY

El 27 de diciembre hará veinticinco años que murió Ravel. Un cuarto de siglo lleno de tremendos acontecimientos políticos y de profundos cambios en la estética musical. Parece como si al hacer mutis en el gran teatro del mundo, Ravel hubiese cerrado toda una época que, a pesar de haber vivido una guerra mundial con todas sus consecuencias sociales y políticas, no perdió unidad. Cuando desde el presente contemplamos la figura de este compositor, no tiene el aire de las que se sobreviven o sobreviven a su época. La razón de ello es que Ravel, fiel a sí mismo con una entereza ejemplar, vivió su época plenamente y siguió con naturalidad la evolución de ésta, atento siempre a toda novedad y a todo signo de renovación que surgía en el horizonte. Como toda personalidad auténtica, como todo organismo vivo, se renovó día tras día, pero sin dejar de ser él: lección ejemplar —y dura, por cierto— para los buscadores de originalidad a toda costa.

Mucho se habló de lo misterioso de su persona, tomando su reserva como si fuese deliberada pantalla tras la que pretendiese él ocultar algún misterio. Pero sus amigos más íntimos sabían que no había nada de misterioso ni en su vida ni en su pensamiento. Lo que había, sí, era una gran sensibilidad que se protegía contra las durezas de las circunstancias por medio de la reserva, esa distancia espiritual que —no por desamor, ciertamente— tenemos que poner a veces entre nuestros semejantes y nosotros mismos. Y además de eso había en él un cierto pudor de los propios sentimientos, pudor que no era sinónimo de vergüenza, sino, por el contrario, respeto a lo más noble e íntimo del alma. Por eso no les extrañaba a sus amigos que, por ejemplo, a la hora de mostrarles gratitud, lo echase todo a broma o, simplemente, se pusiese a hablar de otra cosa. En este mundo de superficiales cortesías y de amabilidades sin raíz, la expresión afectuosa es una moneda fiduciaria que, para espíritus como el de Ravel, resulta sospechosa y, por tanto, indigna de que circule entre los amigos.

De esa reserva, de ese pudor nació la leyenda de un Ravel frío. Y de esa leyenda la de que su música es una música cerebral, artificial, carente de toda emoción humana. Se habló de su estética como de la "estética de la impostura": Stravinsky —otro compositor que muchos consideran "cerebral"— fue el autor —¿quién lo diría!— de la frase: "Ravel es el más perfecto de los relojeros suizos." Y el propio Ravel no dejaba de afirmar: "Yo soy artificial por naturaleza", paradoja que, después de lo que dije más arriba, ya comprenderá el lector qué sentido podía tener.

La verdad es que la música de Ravel da, por su perfección misma, una impresión engañosa de cálculo y manipulación. Pero cuando se la escucha sin atender al detalle técnico, cuando uno se entrega a ella, no es raro, sino al con-

trario muy frecuente, que nos sorprenda su profunda emoción. Recuérdese, por ejemplo, el *Amanecer* y la *Pantomima de Dafnis y Cloe*, el *Jardín maravilloso de Ma mère l'Oye* o el otro *Jardín* no menos maravilloso que es el final de *El niño y los sortilegios*, el *Minuetto del Tombeau de Couperin*, todo eso sin incluir en la lista obras como *La valse* y el *Concierto para la mano izquierda*, en las que la emoción —sombria, incluso trágica— es sobremanera evidente. Que en todas esas partituras brille una perfección de escritura insuperable no significa que el trabajo del compositor haya eliminado la palpación cordial que las inspiró. Ese trabajo es más que una mera *fabricación*: es el esfuerzo por dar forma esplendorosa a la *idea emotiva* que tuvo el compositor en un momento de auténtica inspiración. Por eso no es paradójica, ni escéptica en cuanto al ele-



Maurice Ravel

mento emocional, la respuesta que dio Ravel a Marguerite Long cuando ésta alabó la extraordinaria capacidad del compositor para "sostener la expresión intensa" y el "fluir de la frase" en el tiempo lento del *Concierto en Sol*: "¿Que la frase fluye? ¿Que la frase fluye? —saltó Ravel— ¡La hice de dos en dos compases, y por poco reviento!"

Tal respuesta es característica del compositor que tan celosamente pretendía ocultar sus emociones, pero también es una buena lección para quienes imaginan que las páginas más nobles y cordiales de la música se han escrito casi automáticamente, en un trance de inspiración, sin esfuerzo alguno por parte de sus autores. A los relojes de este "relojero suizo" no les falta alma, ciertamente, como ya advirtió Roland-Manuel, por mucha que sea la precisión con que funcione su organismo.

Por eso es un auténtico clásico y no un académico. Clásico en cuanto que la emoción está domeñada en su música por un concepto insobornable del equilibrio formal y de la perfección del detalle. Clásico también por recurrir a los principios estructurales de la música del siglo XVIII, como no tenía empacho en confesar él mismo en aquellos casos en que su música lograba disimularlos totalmente. Y quién sabe si su gusto por la *gageure* —la empresa considerada difícil o imposible— no lo llevó a ese juego de utilizar moldes preestablecidos y hacerlos desaparecer al mismo tiempo bajo la apariencia de una música toda libertad, reverso genial de esa medalla cuyo anverso es el hecho demasiado frecuente ¡ay! del compositor que trata de ser un clásico y sólo consigue mostrarnos su mentalidad caótica.

A medida que pasan los años se va viendo que el neoclasicismo de nuestro tiempo no nació tan de repente como muchos afirmaron, ni fue fruto de la decisión de un determinado compositor o grupo de compositores. Como reacción contra los peligros que ofrecía el impresionismo no fue tampoco un movimiento con carácter de urgencia. El neoclasicismo estaba en el ambiente mucho antes de que se comenzara a hablar de él. Debussy lo está planteando ya en sus *Sonatas*. Y Ravel lo vive plenamente en casi toda su obra, por lo cual ésta constituye una especie de espina dorsal de la música francesa durante la época impresionista y "el lazo entre la generación de Debussy y las de la posguerra", es decir, de 1918 en adelante, como certeramente afirma Calvocoressi. Y, francamente, la *Sonata para violín y violonchelo* no cede un ápice en cuanto estética neoclasicista a la música de cualquiera de Los Seis, y, en cuanto a sabiduría y sensibilidad armónica, la supera sobradamente. Aparte su valor intrínseco y su belleza singular, la música de Ravel tiene una importancia histórica considerable: es la demostración —hechos y no palabras, trigo y no prédica— de que el tonalismo no se hallaba agotado en cuanto a posibilidades de desarrollo o renovación de la música. Hay en ella un sentido armónico radicalmente nuevo que no se siente ahogado, ni mucho menos, por los principios tonales clásicos. Los *Valses nobles y sentimentales*, por ejemplo, encierran una cantidad de novedad, de materia musical auténticamente *inaudita*, no inferior a la que se halla en la música de los atonalistas de 1911, y prueba de ello es la rechifla con que esa obra fue recibida por la mayoría de los públicos de entonces. Y no digamos las *Sonatas*, tanto la ya mencionada de violín y violonchelo, como la de violín y piano.

La última vez que vi a Ravel fue en un concierto de obras suyas en París, menos de un año antes de su muerte. Allí estaba entre el público, a pocos pasos de donde yo me hallaba, tan pulcra y elegantemente vestido como siempre. Las ovaciones del público lo obligaban a levantarse de su asiento; las agradecía sonriente, y volvía a sentarse. La escena se diría una repetición de las que ocurrían en aquel mismo lugar diez o veinte años antes. Pero aquel Ravel aparentemente despierto y saludable era, en realidad, un agonizante, o quizá fuera más justo decir un cadáver. Llevaba ya cinco años de una enfermedad cerebral

que comenzó haciéndole difícil, cada vez más difícil la composición y que a aquellas alturas ya se la impedía por completo. Y por desgracia para él y para sus amigos, no había caído en la inconsciencia, sino que, por el contrario, se daba cuenta, perfectamente, de su situación. Fue la suya una larga agonía soportada con asombrosa entereza. Sólo algunos íntimos eran testigos de sus lá-

grimas, cada vez que de lo más hondo del alma le salía la queja: "Tenía aún tanta música en la cabeza!" Y después de una operación a vida o muerte y aceptada por él como recurso supremo, único que podría restituírle la actividad creadora, se fue de este mundo con el doloroso sentimiento, expresado a sus íntimos, de que todo le había quedado por decir.

ma Rubens y el joven Walter Pidgeon, etcétera.

Es en 1927 cuando Borzage, por fin, logra realizar una nueva película a la altura de su fama. Se trata de *Seventh heaven* (*El séptimo cielo*), con Janet Gaynor y Charles Farrell. Es verdad que Borzage gana con ella su primer *Oscar* y que la historia, basada en una pieza de Austin Strong, se desarrolla en un París improbable, pero pese a ello, ese film parece justificar el elogio de Ado Kyrou, según el cual "Borzage es el más grande poeta de la pareja cinematográfica". Por otra parte, en esta película se establece la preferencia del realizador por un tema fundamental: la lucha del hombre para alcanzar la libertad a través del amor. La pareja Gaynor-Farrell aparecerá en otras dos cintas de Borzage, *Street angel* (1928) y *Lucky star* (1929).

Borzage parece llegar a la plenitud de su talento con una película que, como suele ocurrir con todos los buenos films de Hollywood, entusiasma a los europeos y desconcierta a los norteamericanos: *The river* (1928), basada en una novela de Tristan Tupper e interpretada por Charles Farrell y Mary Duncan. "La película de amor más lírica que se ha hecho", según el famoso crítico fran-

EL CINE

Frank Borzage

Por Emilio GARCÍA RIERA

Hace pocos meses murió Frank Borzage, uno de los más interesantes y talentosos realizadores que haya dado el cine norteamericano. Como es lógico (y esa lógica es la que me hace rebelar contra la maldita "actualidad cinematográfica"), nadie se ha preocupado por hacer mención a la obra del cineasta desaparecido.

Heme, pues, tratando de cumplir con un deber mínimo de justicia; armado, sobre todo, de vagos recuerdos y de referencias ajenas. Sin embargo, esos vagos recuerdos bastan para dar una idea de la personalidad de Borgaze y, por otra parte, una visión reciente de *Extraño cargamento* y de *La historia se hace de noche* (que no son de las mejores obras del realizador, ciertamente) me ha permitido apreciar algunas instancias básicas de su estilo.

Borzage nace en Salt Lake City, Utah, el 23 de junio de 1893. Debuta en el cine como *cow-boy* en las películas de Thomas H. Ince y dirige, a partir de 1913, una serie de *westerns* para la Triangle, interpretados por William Desmond Taylor, y para la Universal, interpretados por la *cow-girl* Texas Guinan. A la vez, funge como asistente de Griffith.

Pero el primer film de largo metraje dirigido por Borzage del que tengo referencia es *Ashes of desire* (1919), al que sigue la obra que de la noche a la mañana lo coloca en la primera fila de los realizadores de Hollywood: *Humoresque* (1920). Esta película, citada como clásica en todas las historias del cine, se basa en una novela de Fannie Hurst que pretende dar cuenta de la vida en una comunidad judía. La interpretan Alma Rubens, Vera Gordon, Gaston Glass y Anna Walleck. Según parece, en *Humoresque* pueden apreciarse ya algunos de los rasgos distintivos de Borzage: su delicadeza, su enorme sentido del detalle y, cosa curiosa en un realizador de 27 años, una suerte de melancolía nostálgica que comunican el tono mismo de la fotografía y el juego de unos intérpretes excepcionales.

En los años siguientes, Borzage dirige algunos films más sobre obras de Fannie Hurst (*The good provider* y *Back pay*, en 1922, *The Nth. commandment*, en 1923), así como una película de aventuras basadas en James Oliver Curwood, *The valley of silent men* (1922), con Alma Rubens (actriz favorita del director) y Lew Cody. Dos películas interpre-

tadas por la célebre Norma Talmadge, *Secrets* y *The lady* (1924), afirman a Borzage como realizador de éxito, pero, pese a ello, no consigue hacer en varios años más que algunos films de regular interés como *Lazybones* (1925), *western* interpretado por Buck Jones, *Early to wed* (1926), con Matt Moore y Za-Su-Pitts, *Marriage license?* (1926), con Al-



Joan Crawford y Clark Gable en *Extraño cargamento*