

---

---

## otra vez españa

---

por Luis Adolfo Domínguez

Para los hispanohablantes de América, uno de los grandes misterios de la literatura actual es lo que se está escribiendo en España. Se conoce un poco por referencias, llegan a veces crónicas y mucho más espaciados, llegan libros, algunos de los cuales son hechos por españoles radicados fuera de su país.

Tampoco es para que nos sorprenda mucho eso. Hace unos siete u ocho años, cuando todavía no estábamos de moda los latinoamericanos, fuera de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y algunos "nuevos" autores, las letras de nuestro continente eran consumidas en sus países de origen, en el mejor de los casos, y El Salvador no sabía lo que se escribía en Guatemala, Brasil ignoraba lo que hacían en Perú y México desconocía lo escrito en Venezuela, cosas todas que no han variado todo lo que uno quisiera, por cierto.

En medio de este panorama, la aparición de un libro como *Cuentos republicanos*, de Francisco García Pavón,\* resulta de interés, pero es inevitable enfrentarse entonces a un curioso efecto, que bien pudiera llamarse de "sorpresa doble", por el estado de ánimo del lector ante la obra.

La esperanza primera por tener entre manos a un autor español, es que resulte algo nuevo y que presente situaciones distintas. El nombre del libro, además, hace albergar ciertas esperanzas también.

Nada. Van saliendo los cuentos y tiene uno enfrente, otra vez, el escenario de *La barraca*, cita García Pavón *Arroz y tartana*, muy adecuadamente, y uno queda, por decisión unánime, congelado. Es de pronto regresarse a Valera, la Pardo Bazán y todos los otros riesgos decimonónicos, y dan ganas de aventar el volumen, porque francamente es el colmo salir con eso a estas alturas.

Afortunadamente, no se avienta un libro así como así, y lo fácil de los relatos hace que permanezca uno en la tarea. Con eso puede llegar a la segunda sorpresa, que es el autor, o sea: el estilo, y con ambos uno justifica semejante anacronismo editorial, porque García Pavón es un escritor en el sentido más castizo y amplio, idiomático sobre todo, del término. Su manejo del lenguaje es magistral, y sus figuras justifican el pintoresquismo.

El avance en la obra lleva definitivamente al deleite y la aprobación, y ya se le

\* F. García Pavón: *Cuentos republicanos*, Barcelona, Eds. Destino, 1970.

olvida al lector el primer tropiezo.

"El de negro —árbitro o *refrer*— corría también para uno y otro lado, pero en carreras muy cortas, sin fuerza. Toda su potencia estaba en el silbato, que cuando se enfadaba por algo lo tocaba muy de prisa y muy fuerte. Y cuando estaba contento daba unas pitadas largas y melancólicas. Cuando pitaba muchísimo y levantaba los brazos porque no le hacían caso, la plebe o vulgo de sol le decía los máximos tacos del diccionario: el que empieza por C, el que empieza por M y el otro de la madre."

Así es el tono de todos los cuentos, que van pintando escenas de la vida en un pueblo español —Tomelloso—, a través de los ojos de un niño. Esto, que no sería ninguna novedad, se dignifica en ese engolosinamiento idiomático, en el que las palabras van tomando su lugar y valor precisos, de gran altura, que hace recordar los clásicos españoles, cuya extinción significó la de la eficacia del lenguaje y su sumergimiento en una medianía piadosamente disfrazada bajo el adjetivo de crepuscular y que no es más que falta de dominio.

"Poco a poco iba entrando en voz, aspando los brazos y sacando el busto peligrosamente de la barandilla, y se desataba a decir cosas miedosísimas de las ánimas que están en el Purgatorio, de los pecados y de lo que le ocurrió a cierto pecador que

él sabía. A veces se volvía hacia uno y otro lado, como regañándonos a todos, con las manos crispadas y los ojos desorbitados."

La temática no puede ser más española. Hay siempre un telón de fondo lleno de sacerdotes, rosarios, idas a misa y demás elementos locales, que rigen la vida en la península. La mención a La República, bastante grandilocuente desde el título, es sólo un mero pretexto; una referencia difusa e indefinible. García Pavón cita algunos personajes republicanos y señala cierta agitación política, pero no pasa nada. No podría ser de otro modo, obviamente, y el hecho de que el libro se haya publicado primero en España dos veces, antes de llegar a México, es indicio claro de que no podría contener más republicanismo que el de membrete, o lo hubieran prohibido allá sin más.

Eso no tendría, en última instancia, ninguna relación con la calidad de los cuentos, algunos de los cuales son extraordinarios de verdad, pero lo que sucede es que uno se enfrenta al libro muy influido por el título, que nada tiene que hacer encabezando relatos como "Paulina y Gumersindo", una obra maestra de sencillez, que narra la vida pacífica y sin acontecimientos, de un viejo matrimonio de agricultores; otro estupendo relato es "El hijo de madre", en el que sorprende un niño hijo de una prostituta, por su categoría impresionante; otro más, "El entierro del Ciego", que es la reivindicación de los cuadros de costumbres.

Por lo que dice García Pavón, no debe tratarse de un escritor muy joven. Por su forma de escribir, de largos alcances y recursos, tampoco puede ser un escritor que comienza. Debería, pues, ser un autor muy conocido, y no lo es en América. Por lo pronto, a México acaba de llegar otro libro suyo: *Historias de Píndaro*. Supongamos que sea tan bueno como sus cuentos; con eso podría dar un buen salto en el favor del público mexicano, aunque aquí siempre tendría en contra su regionalismo, pero en fin.

---

---

## música

---

arrau y beethoven

por Sergio Dorantes Guzmán

Al eminente pianista Edwin Fischer le fue presentado un pequeño de siete años para que le oyese tocar; Fischer preguntó al niño ¿qué deseas tocar?, el niño le respondió ¿qué deseas oír?, conozco todo Bach. Después de oírlo, Fischer no se sintió el más adecuado para guiar a este niño prodigio de nombre Claudio Arrau, por lo que lo recomendó con su maestro Martin Krause. Más tarde, este niño se convirtió en artista de rango internacional, categoría que conserva y consolida cada vez más.

Tuve oportunidad de tratar a Claudio Arrau por vez primera en la ciudad de

Puebla en el año de 1966. Lo acompañamos a visitar las principales manifestaciones del arte barroco de aquella ciudad, pudimos darnos cuenta de que examinaba con ojos curiosísimos hasta el más pequeño detalle, observamos que es una persona que se manifiesta tal como sus interpretaciones, profunda, aguda, plena de saber y de disciplina propia, que no sólo caracterizan su arte, sino su propia personalidad. Su formación es muy amplia, está al día en la producción literaria (sea cual sea el idioma en que se publique, pues domina varios idiomas) siempre ávido de conocimiento. El

pasado mes de diciembre lo vimos recorrer el Museo Nacional de Antropología.

Desde el punto de vista técnico, existen, hablando en términos muy generales, dos procedimientos para vencer los problemas del piano. El primero, que pudiéramos llamar rígido y que encabeza la escuela de Paderewsky, se basa en la mera habilidad de los dedos, arduamente adiestrados. El segundo, que llamaríamos flexible y que arranca de Liszt, trata de aprovechar el cuerpo entero, mayor amplitud de movimientos y absoluta soltura de muñeca, brazos y hombros. Claudio Arrau ha contribuido a la evolución de esta escuela. "Liszt no usaba tanto el brazo como lo usamos nosotros —nos dice Arrau—, él tocaba con mucha soltura, pero nosotros utilizamos más el peso natural del brazo y del cuerpo, en ese sentido, creo que hemos seguido adelante." Esta técnica enriquece las posibilidades de color y sonido, ayuda poderosamente a los dedos, por lo que se pueden alcanzar grandes velocidades y se puede lograr mayor limpieza.

Recordemos que Claudio Arrau tiene una perfección técnica indudable sin que por eso sea un perfeccionista, como acontece con el tipo de pianistas americanos cuyas interpretaciones están basadas en eso, en el perfeccionismo.

Considera Arrau que las distintas escuelas pianísticas han conservado en principio sus características nacionales; por ejemplo: la escuela francesa se preocupa especialmente por los dedos, la claridad e igualdad de los pasajes; la alemana pide ante todo fuerza expresiva; la rusa es más bien percutiva... si es que puede generalizarse.

Refiriéndose a la técnica propia del instrumento, comenta Arrau, que para hacerle justicia a Bach hay que tocarle en clavecín, pues el piano moderno falsifica todo el concepto sonoro de su música; sin embargo, está en contra de los que piensan que la música de Beethoven debe tocarse en pianos de su época o buscando las sonoridades de los instrumentos de entonces: "yo he tocado todos los pianos que usó Beethoven en Bonn y en Viena y no hay diferencia de sonido con el piano moderno, sólo menor volumen y usted sabe que Beethoven recibía con los brazos abiertos, precisamente los pianos que tenían un mayor volumen de sonido".

Claudio Arrau encuentra que al tocar el piano siempre se debe instrumentar un poco, para darle más color al sonido de este instrumento; y nos dice: "hay que imaginarse otros instrumentos en ciertos momentos; hace mucho bien pensar en sonidos orquestales".

En el año Beethoven Claudio Arrau impartió en la Universidad de Bonn, ciudad natal del compositor, el Curso de Interpretación de las 32 sonatas para piano. Haciendo consideraciones al respecto, opina que hay que ocupar una vida entera para comprender ciertas obras del maestro, por eso es importante que los jóvenes pianistas aborden en su etapa de preparación las obras más difíciles de este autor, "pero que no las toquen en público —nos dice enfáticamente— ése es el gran error de los jóvenes, esas obras no se pueden tocar en

público, sino hasta después de trabajarlas 30 años. En vez de eso, hoy día vemos que jóvenes pianistas, apenas salen del conservatorio tocan la Hammerklavier y las últimas sonatas, lo que es un absurdo, pues sólo tocan las notas. Deben estudiarlas, pero esperar con paciencia que esas obras maduren en ellos, ya que las obras de la última época de la producción beethoveniana, tienen una trascendencia metafísica, se elevan a alturas tan extraordinarias y tan místicas, que es difícil llegar a interpretarlas; es por ello que hay que dedicarles una vida entera, para poder vislumbrar el sentido de esa música".

Respecto a la variación, piensa que en Beethoven tiene una importancia enorme. Afirma que él empleaba esa capacidad milagrosa para transformar una idea, valiéndose de la variación para darle caracteres completamente distintos. Lo que era en Mozart todavía una cosa completamente convencional, una manera de adornar un tema, con Beethoven ya no es adorno, es transformación.

Cuando Arrau habla de la música de Beethoven, a la que le ha dedicado muchas, muchísimas horas de estudio, se emociona visiblemente. Considera que la música de este autor tiene una especial vigencia, ya que es el compositor que tiene un mensaje importante para la juventud de hoy; que sus obras expresan la lucha humana, la lucha del héroe y su victoria. Esto es lo que entusiasma a la juventud que en su mayoría es pro-beethoveniana, y ése ha sido el mejor homenaje que ha recibido Beethoven, el que la juventud ha hecho del culto a Beethoven casi una religión ¡después de 200 años!

Por lo que se refiere a los concursos internacionales de piano, Arrau opina que tienen un carácter deportivo y competitivo. Comenta: "actualmente es casi el único camino que tienen los jóvenes de hacer carrera; pero desde el punto de vista espiri-

tual son muy dañinos, pues los pianistas se acostumbran a pensar en forma competitiva, es decir, les interesa tocar más rápido o más fuerte que el otro"

Esto ha repercutido en la interpretación de los jóvenes pianistas que van más bien a la mediocridad, en el sentido de que han surgido códigos absurdos. La mayor parte de estos jóvenes, cree que tocando con metrónomo van a encontrar el sentido de la música, lo cual es falso. Tal vez podría tocarse metronómicamente algo de la música moderna, pero no se puede tocar así a Beethoven, ni mucho menos a los románticos. Este es uno de los pocos conceptos nuevos que han aparecido. Tal parece que los jóvenes no se atreven a tener una concepción propia de las obras, creen que con tocar todas las notas claras y limpias han hecho todo.

Al tocar el tema de las grabaciones, comentamos nosotros que conociamos su antigua grabación para la casa Decca de las Variaciones Eroica de Beethoven, así como la reciente para la casa Philips y que pudimos percibir un cambio en su interpretación. Arrau contestó: "Se debe a la evolución natural. Mientras uno está vivo, sigue evolucionando. Lo que es cierto en un momento de la vida, deja de ser válido en otra, aunque siempre dentro de un límite."

Arrau opina también que la interpretación para una grabación es completamente distinta a la interpretación en un concierto ante el público; en esta última, existe el elemento improvisación, que lo hace a uno tocar siempre de una manera diferente una misma obra. En el disco solamente existe la relación entre obra e intérprete.

Hablando sobre la interpretación, diremos que Arrau no cree en las nacionalidades ni en la especialización en la música, pues piensa que un intérprete no sólo debe conocer la obra pianística de un compositor, sino su obra íntegra, así como la música de todas las épocas.

