

lestrina, Orlando de Lasso, Monteverdi—. Debe escucharse como fué concebida, "voz contra voz, línea contra línea" tratando de discernir las diferentes líneas melódicas que se entretajan para formar la red musical. La elección de cada textura o su mezcla, responden a un significado emocional que el autor quiere expresar.

Regresando a la estructura, este esquema arquitectónico debe estar justificado por el material y su naturaleza. Muchas veces al concebirse una obra musical ya se piensa en función de dicho esquema, de una determinada forma. Los moldes más conocidos son el *Allegro* de sonata, la variación, el *pasacaglia*, la fuga. Las formas matrices son cinco: forma por secciones; variación; la forma fugada; la forma sonata y la forma libre. Dentro de éstas, se desarrollan y se subdividen las demás.

En realidad, puede considerarse que toda la música se construye por secciones. Está formada por diferentes partes combinadas en cierta manera. En la subdivisión técnica de esta clasificación, se reconocen como principales la binaria, la ternaria, el rondó, y la disposición libre. La binaria, como ejemplo, puede representarse por la forma A-B, con relación entre la primera y la segunda parte. A este tipo formal corresponden las piezas del s. XVIII que integraban una suite de danza (*Allemande, courante, zarabanda, giga*). Autores como Scarlatti y Couperin ilustran ampliamente este tipo de música.

No podemos referirnos a cada clasifi-

cación en particular, pues rebasaríamos con mucho los estrechos límites de esta nota. Simplemente destacamos la importancia que cada forma ha tenido en su época. Por ejemplo, las formas fugadas (fuga, *concerto grosso*, preludio de madrigal, motetes, corales) tuvieron gran auge en el siglo XVIII, y llenan toda una época. No olvidemos tampoco que las formas, que son el vehículo de una expresión, nunca, o por lo menos en muy pocos casos, están desligadas de toda una concepción integral de la vida y las formas sociales.

En su libro "*What to listen for in music*", Aaron Copland nos describe sintéticamente, funcionalmente diríamos, todas las formas principales, aludiendo casi siempre en cada caso y en forma breve a los orígenes históricos de las formas. A dicha obra remitimos al lector más interesado en la ampliación de su cultura musical. El libro está escrito en un estilo conciso, claro, casi esquemático, e ilustrado con numerosas páginas musicales y referencias ejemplificadoras de cada tipo musical.

El camino que recorre la obra de música es del compositor al intérprete y de éste al oyente. Posiblemente en ninguna otra de las bellas artes el artista se dé a sí mismo en la forma que lo hace el compositor musical. "La obra de todo artista es, por supuesto, una expresión de sí mismo, pero ninguna tan directa como la del músico creador." La música es la peculiar expresión de su espíritu, y es esa expresión la que nos llega, independientemente de la forma. Es el contenido

emotivo lo que importará. De suma importancia es asimismo el intérprete, quien debe descifrar la mente y el espíritu de un autor. Desde luego, pese a toda la realidad que puedan reflejar las notas, no dejan de ser un tanto vagas, incluso con sus anotaciones (andante, crescendo, lento, etc.) pues no se puede aprisionar la música en forma absoluta. Crea él la relación entre el compositor y el auditor. La interpretación es verdaderamente una *re-creación*. Dependen las interpretaciones de la personalidad del intérprete, de sus cuerdas emotivas, y de allí que dos primeras figuras puedan producir diferentes versiones de las mismas obras.

Concluye su obra con un análisis detallado de la conocida sonata "Waldstein" de Beethoven, que puede estudiarse o leerse al tiempo que se escucha la música. En suma, es este uno de los libros importantes, de los más importantes, de divulgación musical publicados hasta la fecha. Merece no sólo ser leído por los profanos sino por los iniciados y estudiosos de la música.

Y lejos de "matar el misterio", hace más impenetrables los reductos secretos de la música en cuanto expresión de un espíritu.

1 Debussy: *El Sr. Croche, Antidilettante*, pág. 11. Editorial Anaquel. Bs. As. 1950.

2 Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. Breviario Núm. 101. Como en adelante citaremos varias veces al autor, no haremos más referencia, sino simplemente entrecomillaremos las frases. (Título original: *What to listen for in music*.)

3 Debussy, *op. cit.*

E L C I N E

EXISTEN cerca de ciento cincuenta obras teatrales en las que aparece Don Juan. Incontables son las novelas y ensayos que se inspiran en su elegante figura, y sólo pronunciar su nombre es garantía de interminables polémicas. Desde principios del siglo XVII, cuando apareció por primera vez en las tablas, su paso ha suscitado escándalos. No obstante se le sigue representando y, entre los críticos y literatos —que mal han visto o leído la obra de Zorrilla, tal vez única superviviente del repertorio romántico— surgen detractores y defensores.

Leí un artículo en el que se condena la depravada costumbre de nuestro pueblo de ver el *Don Juan Tenorio* durante el mes de los muertos. Creo que en la vida de todo espectador hay altas y bajas en torno a su figura, las épocas de desprecio suceden a las de admiración; pero al fin de cuentas no es posible afirmar que nuestro pueblo tiene mal gusto literario. Muchos críticos conspicuos le han dado la razón.

En España Leopoldo Alas, más conocido como *Clarín*, notable por la profundidad de sus estudios, arrojó luz sobre las simpatías y diferencias que siente el público ante la obra de Zorrilla; afirmó que ésta sufre de una desigual calidad, los momentos geniales a la altura

del mismo Shakespeare alternan con la ramplonería; después de recordar que la obra dramática del genio inglés también padece desniveles cualitativos, ofrece una verdadera fórmula para el gusto literario: "El que se precie de hombre de cierto buen gusto necesita ser capaz de

DON JUAN EN EL NEGATIVO

Por Carlos VALDES

admirar con inocencia y sin cansancio, y admirar la belleza donde quiera que esté, aunque la rodee lo absurdo"; a continuación aplica su fórmula al *Tenorio*: "Una buena prueba de gusto fuerte, original, se puede dar entusiasmándose todos los años, la noche de ánimas, entre

el vulgo bonachón, y nada crítico, al ver a Don Juan seducir a Doña Inés y burlarse de todas las leyes". Entre nosotros esta pieza cuenta en Julio Torri con un defensor: "El *Tenorio* ha sido parodiado y vilipendiado mil veces. Su mismo autor lo criticó acerbamente. Con todo, el público lo ama y hay que reconocer que el pueblo es infalible". —*La Literatura Española*—.

Torri, cuya prosa está dotada de una rara penetración psicológica y justo estilo, fue uno de los que no pudieron resistir a la personalidad del burlador, y, se decidieron a recrearlo. En *De Fusilamientos*, con el título de *La amada desconocida*, expone un aspecto insospechado de Don Juan. El amante agradecido a la discreción de la amada: "deposita con impertinente gracia una corona de siempre vivas en la tumba de la amada desconocida, la pobre muchacha sin nombre que no reclamó eternidad al caballero despiadado de los fugaces amores".

Como he de recordar al creador de Don Juan, con gusto citaré de nuevo a Torri que en su *Literatura Española* apunta la fuente del célebre personaje universal: "Tirso... aprovecha ciertos elementos folklóricos medioevales, como romances y cuentos populares que tratan de un ebrio que invita a beber a un difunto, personificado en su estatua sepulcral". Poco tiempo después la obra era conocida ya en Italia; pero aquí las representaciones tenían un carácter muy poco literario, más bien era una pantomima que no estaba regida por ningún texto determinado, a no ser los apuntes que los mismos actores elaboraban para su uso personal. La compañía sólo propor-

cionaba una hoja, para los actores que sabían leer, en la que se daba a grandes líneas el argumento de la obra.

Las vías de penetración de una obra literaria popular son muy misteriosas. Dostoiewski cuenta en *El Sepulcro de los Vivos* haber visto representar a los penados de una prisión rusa una obra muy parecida al *Don Juan*, y que se titulaba *Kedril*. Estos actores no parecían poseer un texto, pues de representación a representación variaban sensiblemente la obra. Quien tenga ocasión de comparar los apuntes del autor italiano Biancolelli con la descripción que hace Dostoiewski del *Kedril* quedará sorprendido de la similitud temática que se da a través de los siglos y de tierras tan remotas. Por lo menos, las situaciones son casi las mismas; aunque los lineamientos de la fábula varían en cada una de estas versiones.

En Francia el famoso *Don Juan* de Molière tuvo dos antecesores en las obras de Pierre de Dorimon y Viliers. Thomas Corneille hizo una versión en verso basada en la pieza de Molière, la cual tuvo durante mucho tiempo más éxito que la original. La gente de la época se sentía atraída por la novedad de los mecánicos y los fuegos de artificio que se usaban en la escena, así como por el lujoso vestuario que gastaban los actores. La propaganda así describía los trajes de Don Juan: "En el primer acto: frac, chaqueta y calzón de raso verde manzana, bordados de oro y diamante... En el segundo acto, que transcurre en el campo, frac de cuello de paloma color salmón, con chaqueta gris rata asustada. En el cuarto acto: frac rojizo para recibir al Comendador con chaqueta de tela de plata, pechera y mangas en encaje de Flandes. No dejen de ver la ropa del cuarto acto... En el quinto se arrepiente todo en terciopelo negro..." A veces, es más elocuente citar el vestido que usa el declamador que los versos que declama. Mucha de la fuerza de expresión de Don Juan reside en su vestuario. Este hecho lo han explotado publicistas y hombres prácticos desde siempre.

No hace muchos años Louis Jovet puso en escena el *Don Juan* de Molière, lo cual fué un acontecimiento para el público francés que acostumbrado al repertorio clásico de Molière, en cambio desconocía su *Don Juan*, pieza que en más de cien años no se había representado. La mayoría de las emociones que experimentan los actores cuando viven sus papeles se pierden para siempre. La actividad del pensamiento es desusada para el actor que debe estar vacío, siempre dispuesto a representar ideas y pensamientos ajenos. Pero en este caso Louis Jovet consigna en *Testimonios sobre el teatro* sus impresiones de cuando puso en escena *Don Juan*. Siempre ha sido una de las más grandes tentaciones del espectador asomar entre bambalinas. Y, esta vez no lo defrauda, como es común, la mezquina intimidad de los actores. En Jovet se da el raro fenómeno de la convivencia del intelecto y la sensibilidad, para demostrarlo basta citar uno de sus pensamientos: "Para encarar una obra maestra, para responder a su requeri-

miento, para entenderla, no hay más que una actitud: la sumisión".

Si comparamos a Don Juan con otros héroes universales de la literatura, resultará que la personalidad del burlador palidece ante sus camaradas. En Don Juan no hay ideales como en *Don Quijote*, ni encontradas fuerzas psicológicas como en *Hamlet*, ni complicaciones emotivas como en *Fausto*. Don Juan representa el instinto puro. Su éxito descansa precisamente en este hecho. Cuando la gente se enfrenta a los instintos mueve un gran alboroto, más si éstos no poseen disfraces, sino que se presentan desnudos y sin eufemismos. El burlador no tiene más fundamento que el sexo; pero oculta sus intenciones, es un maestro en la retórica del amor, sabe vestir con gracia. Así describe Antonio Espina la figura de Jacobo Casanova de Seingalt: "casaca verde lagarto rameada de oro, el calzón ceñido, el nítido resplandor de espuma de la chorrera y de los vuelillos de encaje de la manga, el pie lírico y la testa libertina, el cabello sedoso, corto, castaño, echado en breve melena por detrás de la oreja". Las épocas en que desaparecen la elegancia masculina y la retórica del lenguaje marcan la decadencia de Don Juan quien, en nuestros días tiene muy poco que hacer. Los fenómenos sociales alternan las modalidades del sexo. La libertad de la mujer está en razón directa al desprestigio de los libertinos.

Don Juan tiende a desaparecer, ensayistas y hombres de ciencia hacen lo posible por desacreditarlo, en cambio en el cine, una y otra vez reaparece encarnado por personajes que se identifican más o menos con el original. Los actores a fuerza de representarlo alcanzan prestigio equivoco en su vida privada. Basta recordar los juicios escandalosos en que se ven envueltos, de tiempo en tiempo, los astros de la pantalla. No hay jurado que crea en su inocencia.

La indispensable presencia de Don Juan en el cine, se debe a que este arte requiere personajes de una sola pieza, cuya aparición sea capaz de evocar todo un argumento, toda una serie de situaciones que se repiten. Nadie como el burlador para ahorrar con su presencia toda clase de explicaciones previas. En el cine mueve a risa un bastón y un par de zapatos, apenas aparecen éstos cuando el público identifica al actor cómico sin necesidad de laboriosos contextos literarios. Así cuando en la pantalla se reflejan unos rizos y unos bigotitos, la gente ya sabe que la castidad de la heroína está en peligro. Los elementos más simples son los que obtienen más éxito en el cine. Una indumentaria consabida despierta más emociones en el ánimo del espectador que todos los versos de *Romeo y Julieta*. Cada luminaria posee un guardarropa muy personal, y, por sus vestidos se le identifica. A su vez cada actor se especializa en un tipo de papeles. El mejor astro es el que es incapaz de representar más de un sólo papel. En el teatro esta regla no posee ningún efecto.

Tomemos por ejemplo a Dorothy Lamour. Ella no significaría nada para el

público sin la floreada tela que la envuelve. Del sarong se desprenden todas sus características humanas y el argumento de sus películas. La gente apenas ve en los anuncios un sarong sabe que se trata de Dorothy Lamour. Y, los que están dispuestos a contemplar un idilio selvático en los mares del sur, concurren a la sala de espectáculos con la certeza de poder admirar en la pantalla un deslumbrante desfile de nativos, aves y bestias, volcanes en actividad, romances a la luz de la luna. Y, sobre todo saben que encontrarán a una hermosísima muchacha ingenua, de ojos claros, que salva de los cocodrilos sagrados a un blanco. ¿Cómo no habría de prendarse de él, si en su vida no había visto sino horribles nativos?

Don Juan es muy útil al cine, además de proporcionar un prototipo humano fácilmente reconocible, es capaz de actuar como villano y como héroe, y aún puede simplificar más la película desempeñando los dos papeles; primero es malo, luego se vuelve bueno a causa de la heroína que lo convierte.

Si hacemos a un lado la teoría de Gregorio Marañón que exalta la figura de Amiel, varón de una sola hembra, frente a la de Don Juan, el instinto indiferenciado, y, aceptamos la teoría de Antonio Espina, quien afirma que Werther y Don Juan son encarnaciones distintas de la misma pasión, el amor, obtendremos una fórmula simplificadora para aplicarla al cine. En ciertas épocas domina Werther, la elegancia amorosa; en otras, como hoy el amor se vuelve prosaico, o en el renacimiento, es poco espiritual. Hay dos tipos de antiwerther: el del renacimiento, cínico como Jacobo Casanova; pero que posee la retórica del amor, trajes, palabras floridas y perfumes; el antiwerther moderno es el apache de París, éste ha perdido todo, sólo le queda la vulgaridad.

Si en la realidad Don Juan ya no halla nada que hacer, dentro del cine tiene cabida, como otras muchas personalidades que encuentran acomodo en la pantalla, aunque sean unos apaches al margen de la sociedad.

De los elementos primitivos del *Convidado* de piedra, el amoroso y el de ultratumba, el cine sólo ha recogido el erótico, y el elemento religioso lo ha sustituido por el judicial; pero los pecados de amor se perdonan fácilmente. Y, mientras que el cine ha sido cine, los actores que tienen fortuna de vencer en el guión de Don Juan ganan sumas fabulosas. El papel erótico es sin duda el más lucrativo que se representa en las pantallas. Cuando un actor cinematográfico tiene la desgracia de no poseer el físico, la personalidad amorosa de Don Juan, se le llama despectivamente de "carácter", lo cual significa, por capaz que sea, que está condenado a representar segundas partes, y no podrá jamás aspirar al favor de las masas de espectadores que sábado a sábado van a ver como él le hace el amor a ella".