

M U S I C A

UN ESTADO DE COSAS MALSANO

Por Jesús BAL Y GAY

nudos de prejuicios extraartísticos, y no se requieren intelectualizaciones, ni puntos de apoyo extraños, porque ella en sí ofrece una simplificación de la compleja estructura de lo natural y del mundo humano. Hace un llamado a la pureza visual del espectador, y exige del color y de la estructura una expresión concreta, objetiva, del sentimiento del hombre contemporáneo. El arte abstracto (también podría llamarse concreto) es un arte del hombre para el hombre. Le ha dado expresión y forma a una estructura que no existía antes en la naturaleza. Por esta razón el arte abstracto es eminentemente humano.

Habíamos hablado antes de la no verticalidad en la pintura de Ramírez Villamizar; él busca la transposición de un objeto preponderante en diferentes planos que se suceden en la composición de la superficie hacia adentro, para darles mayor nitidez a las formas, de este modo destaca todo lo agradable de las mismas, y logra la imposición óptica inmediata de toda la composición al espectador.

Las grandes dimensiones de los cuadros de Ramírez Villamizar le permiten desarrollar grandes planos. Sus tonos oscuros le prestan cierto misterio, y destacan, además el valor de la línea. El pintor demuestra conocimiento del oficio al contrastar la forma dentro de los grandes planos (*Pintura verde-azul*, 2.00 x 1.40 mts.)

Pero este artista no se sentía cómodo, creemos, dentro de la línea de Mondrian. Necesitó introducir el elemento personal que es ahora la directriz fundamental de su pintura (a fin de destruir la rigidez anterior) y que consiste en una mayor movilidad del plano, lo realiza siempre dentro de una estructura de maravillosa sencillez, como en su cuadro *Horizontal azul-verde*, en el que estos colores le prestan un gran lirismo, lirismo que un crítico le ha tratado de negar.

Para dar mayor movilidad a la composición y esbelta a los elementos de color Ramírez Villamizar usa en sus lienzos una proporción adecuada a la idea de movimiento (proporciones 1 : 2, 1 : 3), empleando en toda su obra colores primarios en contrapunto con el negro, que conforman casi siempre la estructura y los elementos de color para obtener una mayor calidad lírica y una profundidad en estos objetos plásticos (Ramírez Villamizar denomina "pintura" a casi todas sus obras) que se imponen al espectador, logran plenamente su finalidad estética.

Podríamos concluir señalando que la influencia cubista (*El dorado*, 1957) le enseñó la libertad y el uso de los planos, a la manera de Braque y Leger (*Horizontal blanco y negro*) y en otras de sus obras de acento más personal (*Blanco y negro*, 1956; y *Horizontal azul-verde*, 1958) en las que tiende a introducir algunos elementos que le prestan lirismo a la composición.

Así encuentra la libertad interior que necesitaba su expresión, y que buscaba en todo su quehacer artístico.

Añadiremos que el colorido lo utiliza de acuerdo con la calidad intrínseca interior del mismo. Usa una gama que va de amarillos a bermellones que adquieren un sentido dramático contrapuesto al negro. Este último destaca y hace vibrar al bermellón: el negro inmoviliza la estructura y logra gran expresividad. Con los tonos fríos: azules, verdes, grises penetra más profundamente en la forma que le sirve de base y finalidad.

EN UNA DE LAS CONFERENCIAS que dio Aaron Copland en la Universidad de Harvard durante el curso académico de 1951-1952 y que después se publicaron en volumen bajo el título de *Music and Imagination*, se señala "la universal preponderancia de la música vieja en los programas de conciertos", fenómeno que el propio compositor califica de "estado de cosas malsano", habida cuenta de que el oyente, satisfecho con las obras maestras de clásicos y románticos consagradas definitivamente por la opinión universal, no se aventura a discernir los posibles méritos que pueda haber en músicas más recientes, con lo cual su espíritu corre el peligro de anquilosarse por lo que al goce de la música respecta.

Ya en 1936 Edward J. Dent se quejaba de tal situación, y Copland cita sus palabras: "En los días de Haendel y Mozart nadie quería música vieja; todos los públicos pedían la ópera más nueva, el concierto más nuevo, como ahora nosotros pedimos, naturalmente, la comedia más nueva y la novela más nueva. Si en esas dos ramas de la producción imaginativa pedimos habitualmente lo más nuevo y reciente, ¿por qué será que en música casi invariablemente pedimos lo anticuado y desusado, mientras que a la música del presente se la recibe a menudo con franca hostilidad?"

No será, ciertamente, porque la mayoría de los compositores contemporáneos —o sus vicarios: editores, críticos e intérpretes a ellos ligados— hayan permanecido inactivos en lo tocante a la difusión de obras. Nunca como en nuestra época había recurrido el compositor ambicioso a tantos procedimientos para imponer su música a la consideración pública: asociaciones, revistas, festivales,

libros, artículos, entrevistas, etc. Las empresas teatrales de un Haendel, los conciertos de un Mozart y un Beethoven, la actividad literaria *pro domo sua* de un Berlioz y un Wagner, todo ello se queda chiquito comparado con los medios publicitarios a que recurren los compositores de hoy en provecho propio. Y no digamos nada del disco, poderosísimo medio de difusión, a cuyo mundo tienen acceso aun los más mediocres y, desde luego, todos los más avanzados, de nuestros contemporáneos.

Al público de hoy no le falta, pues, ocasión de conocer la música nueva, aunque no sea precisamente en las grandes salas de conciertos, tradicionalmente conservadoras. Y no es sólo que se le ofrezcan con mesura y discreción los medios para entrar en contacto con ella: es que en cierto modo se trata de metérsela por los ojos — o, mejor dicho, por los oídos. Pero el público se desentende, cada día más, de ella, no a la antigua usanza que todavía en 1936 mencionaba el profesor Dent —es decir, con manifiesta hostilidad—, sino con una tibieza o indiferencia absolutamente invulnerable.

Porque indiferencia o tibieza es lo que realmente caracteriza la actitud del público para con la música nueva. Antes de ahora lo comenté en este mismo lugar, con añoranza de aquellas batallas que se libraban antes en las salas de conciertos entre los partidarios de lo nuevo y sus francos enemigos, casi siempre en mayoría. Hoy, ante el entusiasmo de unos pocos, los más se encogen de hombros y hasta aplauden cortésmente. Pero la cosa no pasa de ahí. Parece como si no se atreviesen a exponer su opinión, dóciles a unas normas de urbanidad de nuevo cuño, inexistentes hace treinta



"En los días de Haendel y Mozart nadie quería música vieja"

años. Parece, repito, pero no creo que ésa sea la realidad. Para mí todo eso obedece a otras causas.

Para mí eso se debe, precisamente, a la libertad y el poder de que han venido disfrutando los compositores contemporáneos para dar publicidad a su música. No han faltado, en verdad, intérpretes y editores que hayan apoyado las tendencias musicales más nuevas, y con ellos numerosos críticos y un considerable número de asociaciones filarmónicas. El resultado ha sido que el público ya no sabe si lo que se le ofrece es o no valioso. Porque los mismos elogios se tributan a Fulano que a Mengano, como si ambos fueran compositores geniales, cuando la verdad es que uno de ellos no es más que un audaz y un irresponsable. Y el público, que no puede juzgar más que por el oído y no tiene más leyes que las de su propio gusto, teme equivocarse si rechaza lo que realmente no le gusta. De ahí su tibia cortesía para con toda la música más reciente, y el auténtico entusiasmo con que se entrega, cada día más, a la de los viejos maestros.

"Un repertorio estrecho y limitado en las salas de conciertos da por resultado una experiencia musical estrecha y limitada", afirma Copland, y no le falta razón, como también cuando dice que "una curiosidad musical saludable y una amplia experiencia musical aguzan la facultad crítica aun del aficionado más talentoso". Pero todo eso es verdad a condición de que no falten ciertos módulos o puntos de comparación como instrumentos de aquella facultad crítica. Y ante mucha música contemporánea esos módulos le faltan al buen aficionado. Cuando Copland dice lo que acabo de transcribir, cuando Dent se hace la pregunta que transcribí antes, parecen haber olvidado eso. Es cierto que hoy el público no pide la sinfonía o la ópera más nueva y que, por el contrario, los contemporáneos de Haendel y Mozart sí la pedían. Dicho eso así, parece como si el público de hoy fuese un redomado retrógrado y el del siglo XVIII un dechado de progresista. Pero la verdad es que a nuestros contemporáneos les están exigiendo el compositor Copland y el profesor Dent una actitud espiritual que habría sido intolerable, imposible para los contemporáneos de Haendel y Mozart.

Las novedades de entonces no significaban, como significan las de hoy, una ruptura definitiva con el idioma y el pensamiento musical tradicional. La música por aquel entonces evolucionaba, no revolucionaba. Se hacía según un cierto número de recetas y convenciones. Y así el público contaba con patrones o módulos que aplicar a todo lo nuevo que oía. Sobre el paisaje habitual surgían nuevas figuras que él podía distinguir fácilmente, figuras que al mismo tiempo quedaban integradas en el paisaje. Mientras que hoy se le exige al público —educado en la música clásica y romántica— que se traslade repentinamente a otro planeta y guste del paisaje y los extraños seres que por él discurren. Uno, que es músico y ya no se asusta de nada, tiene que disculpar y comprender al ingenuo aficionado que, ante ciertas obras de última hora, pregunta: "¿Pero es esto música?"

Efectivamente existe un estado de cosas malsano. Pero no se debe al triunfo de los retrógrados, sino al fracaso de los progresistas. Y éstos han fracasado, y seguirán fracasando, por haber querido

quemar las etapas. Hemos ido demasiado aprisa. Hemos acelerado desconsideradamente la evolución de la música. Hemos roto demasiado bruscamente con la tradición. Y, por si todo ello fuera poco, en vez de reservar tan audaces experimentos para unos cuantos capaces de comprenderlos y aquilatarlos, pretendimos hacérselos gustar a los grandes públicos, con el resultado, de veras malsano, de que éstos, lejos de avanzar en sus gustos y de ampliar sus experiencias y de afinar su sensibilidad, se han refugiado en la música de los maestros de otras épocas y se han abroquelado en una cortés indiferencia contra los asaltos de los más audaces innovadores.

¡Y si aun todo fuera oro de ley en esas innovaciones! Pero, por desgracia, al lado de lo realmente genial y al socaire de él, se han introducido en el mundo de la música muchas falsedades, fruto de la impotencia y de la ignorancia petulante. Vivimos una época de gran confusión, porque nadie o muy pocos se atreven a denunciar, a dar el alto a los confusionistas. Parece como si ello no fuera de buen tono. Los críticos más in-

teligentes, lo mismo que los sobrecogidos aficionados de buena fe, no se atreven a hablar claro, como si temieran pasar por palurdos. Por supuesto que día llegará en que se haga una revisión a fondo de la música contemporánea nuestra y que a cada cual se le ponga en el lugar que le corresponde. Y entonces seguramente aquellos jueces no dirán que ésta ha sido una época ejemplar, por lo que a público y crítica se refiere, sino una bastante triste en la que más que la desorientación abundó la cobardía.

Es absurdo ponerse a profetizar, pero, a juzgar por lo que nos enseña la historia, no puedo resistir a la tentación de pensar que tras esta época nuestra tan caótica y caprichosa en el plano de la creación musical vendrá —si es que ya no se inició y la anuncian indirectamente las palabras de Copland— una en que la música retroceda a modos de expresión anteriores a nuestro tiempo, a un cierto academismo o limbo musical que, más que limbo, será el purgatorio en que se limpie de todas sus culpas de ahora. Tal será el fruto de nuestras desenfrenadas ambiciones.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

INTRIGA INTERNACIONAL (*North by Northwest*). Película norteamericana de Alfred Hitchcock. Argumento: Ernest Lehman. Foto (Vistavision, Technicolor): Robert Burks. Intérpretes: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis. Producida en 1959 (M.G.M.).

EN CASI TODOS sus films, sobre todo en los recientes, Hitchcock se repite una y otra vez a conciencia, sin agotarse por ello. Cada una de sus películas es una variación sobre un mismo tema, pero una variación siempre provista de valores nuevos. Así, queda reconocida la maestría del viejo Alfred.

Es muy curioso el caso de Hitchcock. Cuando Chabrol era un bebé y Astruc no soñaba en lanzar su consigna de "la cámara usada como una estilográfica", ya el hombre de "39 escalones" se había apoderado, tranquilamente, de los resortes del lenguaje cinematográfico. Y lo inaudito del caso estaba en que lo había hecho sin planteárselo teóricamente, sin buscar otra cosa, en principio, que no fuera hacer un cine "emocionante" y, por lo tanto, taquillero. Sus apologistas hablan de Hitchcock como de un predestinado y, en efecto, parece serlo. Hitchcock no es ni un intelectual ni un teórico: es un hombre que ha llegado a adueñarse de un lenguaje artístico en forma tal que, lógicamente, no ha podido menos que expresarse, que decir "su" verdad. Naturalmente, el fenómeno permite a quien

quiera hablar hasta de jansenismo. Hitchcock es la Juana de Arco del cine. Está poseído por la gracia. Es el *elegido*.

Todo ello desmiente en cierto modo la autonomía del realizador en la misma forma en que Hitchcock desmiente la del ser humano en general a través de sus films. En *North by Northwest* vemos a Cary Grant salir literalmente de la muchedumbre para hacer frente a un destino que él no ha escogido, un destino



Cary Grant y Eva Marie Saint



Hitchcock.—"ha llegado a adueñarse de un lenguaje artístico"