

pueblo ascienda a la poesía, y esto no podrá lograrse mientras no se den al pueblo posibilidades para ello, es decir, mientras no se cambien las bases de la sociedad en que ese pueblo vive, liberándole de la esclavitud económica y educándole para que sea capaz de gozar la poesía y el arte, hasta ahora privilegio de unos pocos, de una minoría. Sólo entonces, el arte, la poesía, serán alimento normal del pueblo entero, y entrarán en

su vida como entran la luz y el aire y el pan de cada día.

Pero entre tanto no se alcance esa meta ideal, ¿qué puede hacer el poeta? Escribir desde el pueblo, con el pueblo y para el pueblo, se contesta Celaya. Escribir acaso *Poesía urgente*, título de su último libro, editado recientemente por la editorial argentina Losada. Cantar como quien respira, y expresar al hombre de nuestro tiempo: su lucha y su esperanza.

Carta de París

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

Más de una vez he tenido ocasión de decir que la "vanguardia" no supone necesariamente la anticipación de la obra creadora del porvenir que su nombre parece indicar. Y también que la generación joven, aunque se jacte de serlo como de un título de gloria, no ocupa necesariamente posiciones más avanzadas que sus mayores. Todo lo cual se reduce al viejo pero siempre penetrante razonamiento de que "lo rebelde" no es lo mismo que lo "revolucionario".

Todo esto viene a cuento del estreno en esta villa de un film de René Clair, *Tout l'or du monde*, que ha levantado una polvareda más que respetable.

Creo haberles ya dicho que el cineasta-académico, agarrando el toro por los cuernos, había pasado al ataque y en el mismo prefacio del guión decía: "Soñar con films para un público restringido, como se publicaban libritos de versos en tiempos de Adoré Floupette, es dar prueba de una extraña incompreensión."

Y René Clair acaba de presentar un verdadero "cuento filosófico" llevado al cine, con todo el garbo, la gracia fina y la perfección cinematográfica de que es capaz. No hay tesis a machamartillo ni, mucho menos, estridencias de género tremendista. René Clair es todo lo contrario de un tremendista. El asunto en sí es el de un viejo que se niega a vender su terruño, "aunque le den todo el oro del mundo", a una sociedad inmobiliaria que quiere hacer pingües beneficios con la construcción de conjuntos modernos de vivienda. Sobre este tema se puede hacer todo o nada; René Clair no hace lo uno ni lo otro, pero borda una sátira sana, de buen gusto, de los lugares comunes de la vida contemporánea, sin perdonar la "prensa de sensación", la radio-televisión, la invasión publicitaria, etcétera.

Pero cierta parte de la nueva ola, que no abandona el cuchillo espiritual de su dentadura ávida de descuartizar veteranos, la emprende contra este "conformista", tomando como tribuna la revista *Arts* y hasta organiza un plebiscito a base de cineastas de segunda y tercera categoría para decir que el René Clair de hace veinticinco o más años, el de *14 de julio* y *A nous, la liberté*, ése sí que era bueno, pero que éste de hoy es poco menos que una momia egipcia. El crítico que dirige la operación, Jean-Louis Bory, dice: "No es el mismo cuyos films me gustaron tanto antaño. Su público no es mi público." Con lo cual se confirma la verdad de esa multiplicidad de públicos de que habla Sadoul. Ahora bien, el público de René

Clair es el de las gentes sencillas y también el de las gentes que miran al porvenir. El público de la "vanguardia", de los que extienden partida de defunción al cine y a la novela que ellos llaman tradicionales, es un público minoritario, de resabidas discusiones en cafés y cenáculos, un público muy "revolucionario" para hacer trizas el cine y la literatura como hasta aquí eran, pero que no mueve un dedo ante los grandes temas humanos de la miseria, de la guerra, del racismo... ¡Vaya usted a hablarles a esos "vanguardistas" de la falta de calorías en la alimentación de los países subdesarrollados! O simplemente de la defensa de la dignidad humana. Verdad es que, sacando la caja de truenos, acusan a René Clair de no ser un "revolucionario", de no atacar a todo poder constituido, en su obra. Es la actitud inveterada de los demagogos. Esta vanguardia hace luego "novela objetal", cine sin intriga, "para que el espectador cree una parte de la obra" (1), pintura abstracta, etcétera. Están en su derecho, pero lo están mucho menos atacando a René Clair. Y cuando un realizador como Vierre, cuya cinta *Fiesta española* es una falsificación místico-intelectual de la guerra de España, afirma que el cine de Clair sólo puede interesar a los mayores de cincuenta años, demuestra que entre él y los hombres y mujeres jóvenes sencillos —no las "rostros pálidos" y los "barbucitos" del Café de Flore y sitios análogos— hay abierto un profundo abismo.

¿Oposición de generaciones? De ninguna manera. La generación que se acerca a la madurez, la que tomó conciencia de la existencia en plena guerra y empezó su tarea creadora después de ésta, va destacando a sus mejores representantes. Y puesto que hablamos del cine, y de la actualidad parisiense, ahí está Armand Gatti, autor de *L'Enclos*, cinta que se ha estrenado estos días después de obtener varios premios en festivales internacionales. *L'Enclos* (*El cercado*) es un film de los campos de concentración, pero no es un film más sobre este tema. Según Jean de Baroncelli es "la obra más conmovedora, junto al inolvidable *Noche y niebla* de Alain Resnais, sobre el universo concentracionario". Otros la asimilan, pero en grado superior, a *La última etapa* que la polaca Wanda Jakubowska realizó en 1946 sobre el campo de Auschwitz. Como ésta, Gatti ha vivido el infierno de los campos. Pero no se ha limitado a un testimonio, a un alegato más, sino que ha creado una obra en homenaje a la dig-

nidad humana. El asunto, en síntesis, es el siguiente: En un recinto cercado de alambradas, dentro de un gran campo de concentración, los nazis encierran a un judío francés y a un comunista alemán; aquel que durante la noche mate al otro será liberado. A partir de ahí, Gatti (director y co-autor, con Pierre Joffroy, del guión) recrea la existencia de dos mundos paralelos en los campos: el de los internados y el de los carceleros, paralelismo en sentido literal, puesto que esos dos mundos no pueden jamás tocarse en sus normas, usos sociales, cuadro de valores, moralidad o amoralidad. La obra va, más allá del dolor físico que sufren los internados, a lo definitivamente abrumador, lo infrahumano de la existencia cotidiana en los campos. Y por encima de ello los mejores valores humanos —valores sociales— que se expresan en esos dos hombres que, al desbaratar la siniestra treta de sus guardianes nazis, salvan lo mejor que el hombre lleva en sí: la comunión entre los seres humanos vence. Y todo ello sin el menor gesto teatral, con un realismo impresionante (todos los intérpretes, a excepción de los dos primeros protagonistas, son yugoeslavos que han vivido en los campos de exterminio). El alemán morirá, al final, en la cámara de gas, sin sentirse jamás solo, y sabiendo que ha salvado a la organización clandestina del campo. Y el francés, desorientado y solitario al principio, ha encontrado su camino, ha comprendido en el "enclos" el valor supremo de la solidaridad humana.

Esta vez el éxito ha sido total. No faltan quienes hacen la mueca, intentan minimizar el acontecimiento o decir "ya se ha hablado mucho de eso". En vano; Gatti (que ya había colaborado en otros films con otro cineasta joven de gran valor, Chris Marker) se ha colocado de sopetón en la primera fila de los realizadores. Hombre al estilo renacentista: periodista de talento (todos recuerdan sus valientes crónicas cuando la agresión a Guatemala, que le costaron su puesto en un importante diario de "información"), autor dramático, poeta, viajero infatigable, ha encontrado en el cine el procedimiento de expresión artística que le conviene. Este hombre joven no se preocupa por lo "objetal"; al contrario, quiere contar cosas, transmitir por la pantalla los grandes dramas y temas del hombre de nuestro tiempo. ¡Y va a continuar! Los planes que tiene —medio secretos— son fulgurantes. También en el Teatro Planchon estrenará pronto sus *Crónicas de un planeta provisional*. Y de viajes; ayer mismo me decía su gran deseo de volver a México —donde ya ha estado dos veces— para el gran Festival en que se proyectará *L'Enclos*. Gatti, no olvida nunca sus amores latinoamericanos: las tradiciones azteca y maya.

Me he extendido algo en este tema porque lo creo esencial para el debate a que me refería (que es, sin duda el gran debate cultural de la Francia actual). Gatti, Marker y otros más, son jóvenes, tal vez no son vanguardistas (no comulgan en esta capillita), pero están desbrozando el camino del porvenir en las primeras avanzadillas: en vanguardia sin ser "vanguardistas". Van mucho más allá que René Clair, sin renegar de su aportación, sin tratarlo de viejo inútil. Jóvenes, pero nada "snobs". Y como atinadamente dice Françoise Parturier en *Le Figaro*, a propósito de los "rebeldes"

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

Liszt innovador

a lo Robbe-Grillet: "El snobismo del aburrimiento está de moda y hoy se comete un crimen de lesa inteligencia cuando no le gusta a uno bostezar un poco." Sin duda, la gran estafa del "vanguardismo" de los que sólo quieren tomar por asalto la tradición cultural (las otras les permiten vivir confortablemente y ser "rebeldes") tendrá su cruz y su epitafio. Pero todavía queda mucha madeja por devanar.

Y con esta discusión casi se me olvidaba que los libros siguen saliendo de prensas, a pocas semanas de los premios, como el refrán popular dice que se dan los clásicos hongos. Quiero tan sólo señalarles que entre los "posibles" de reciente aparición se destacan *El promontorio* de Henri Thomas, *Nosotros los Sánchez* de Catherine Paysan, *Oscuro enemigo* de Jean Blot. El primero es, sin duda, el más cuidado de lenguaje, el más atractivo porque crea una atmósfera, porque el lector cae en la trampa: un señor llega con su mujer y su hija a una aldea de Córcega. Por diversos azares su familia, pasadas las vacaciones, regresa al continente; el señor, que es traductor de oficio, se queda allí. No para traducir, sino para escribir, para escribir que le "ocurre algo que no comprende". Olvida todo, se aniquila como ser, está —para decirlo en una palabra resobada— como "embrujaado" por el ambiente. Al principio de la obra, se sabe de una chica que murió ahogada, antes de que el protagonista llegase; al final, su mujer, que ha vuelto por él, se ahoga a su vez. Y el protagonista-narrador relaciona las dos muertes, y hasta se diría que esto es una especie de liberación para él. Estaba embrujaado; tal vez por lo que él llama "la cafetera de los muertos", cacharro alargado y blanco en el que se sirve café en abundancia durante los velorios. Todo esto muy sutil, bien escrito y... poco claro. Si el libro triunfa será una victoria del estilo.

Me falta tiempo para hablarles de los otros y... para algo más: tengo remordimiento de conciencia de no hablar como se merece del espléndido homenaje de todo el Mediodía a Pablo Picasso. ¿Qué decir? Que de Niza a Vallauris y Antibes todo fue fiesta, flores, alegría... Que hubo corrida de toros, de *verdad*, a pesar del prefecto, al que luego se le pagó la multita consabida. Que miles de personas llegaron de todos los rincones del mundo, y entre ellos los solistas Kogan y Richter, Igor Markevitch, Antonio, una nube de pintores, y, naturalmente Sabartés, Helena Parmelin, Verret, el alcalde de Vallauris todo emocionado inaugurando la exposición de 27 cuadros (muchos desconocidos hasta ahora) y ofreciéndole el libro de oro firmado por 9,200 hombres sencillos del lugar. Y Luis Miguel Domínguez, Duclos, el sastre de Don Pablo a quien éste abrazó fraternalmente. Y Rafael Alberti venido expresamente de Argentina. Y miles de telegramas, desde Chaplin a Cocteau, René Clair, Erembourg. Y miles de personas por las calles alegres de Niza y Vallauris. Alguien preguntó a Picasso si se sentía feliz: "¿Cómo no voy a estarlo, si tanta gente me quiere y yo también los quiero tanto a todos?"

Y en esa frase se resume el secreto del triunfo picassiano. Porque también Don Pablo (con mayúsculas) es un joven. ¿No lo sabían ustedes?

[París, noviembre 10 de 1961]

Liszt fue un hombre de su época. Y esto hay que entenderlo en los dos sentidos posibles de la frase: perteneció a su época en cuanto fue uno de los que egregiamente contribuyeron a darle su perfil característico, pero también en cuanto la vivió plenamente y asumió sus problemas e ideales. Heine nos lo retrata como "cabeza inquieta, arrastrado y atormentado por todas las necesidades y doctrinas de su tiempo, creyéndose obligado a preocuparse por todas las miserias de la humanidad y metiendo violentamente la nariz en todos los pucheros en que el buen Dios prepara el futuro". Y no hay duda de que ese retrato es el de cualquier buen romántico

Eso de meter la nariz en los pucheros del futuro fue para Liszt, en cada caso, cuestión de pasajera curiosidad, y Heine así lo veía ya en 1837, — cuando Liszt no tenía más que veintiséis años. Pero con una excepción: el puchero de la música del futuro. En él sí estuvo metiendo la nariz con asiduidad, hasta el fin de su vida. Y con ello se mostró hombre de su época, tanto por lo que él mismo, con sus composiciones, contribuyó a la renovación de la música, como por el interés que tuvo por la que hacían sus colegas más innovadores.

Dejemos a un lado, por perfectamente sabido de todos, lo que a él se debe en el plano de la técnica y la escritura pianística y en el del concertismo. Otras innovaciones suyas son las que deseo exponer aquí, ya que son menos espectaculares, pero más radicales y profundas.

Una de ellas es fruto de su aguda visión de la evolución musical y de su sensibilidad para captar el espíritu de su propia época — más que, como él y sus cofrades creían, de la música del futuro. Me refiero al afán de dar unidad a las grandes formas por medio de la continuidad.

Ya no bastaba la unidad de estilo para hacer enteriza una obra. Lo que ahora hacía falta era que no hubiese solución de continuidad entre sus distintos tiempos, que se pasase insensiblemente de uno a otro, como ya ocurría dentro de cada uno de ellos en el último Beethoven, entre cuyas diferentes secciones aparecían borrados los límites tan caros a Haydn y Mozart. Y así Liszt cultivará el poema sinfónico o la sinfonía o el *concerto* en un solo tiempo, en los que, además, la unidad se apretará gracias a la utilización de un tema o temas recurrentes a lo largo de la obra. Veinus reproduce el siguiente fragmento de una carta de Liszt, sumamente elocuente a este respecto: "El cuarto tiempo del *concerto* [se refiere al Primero, en *Mi Bemol*], *Allegro marziale*, se corresponde con el segundo, *Adagio*. Es tan sólo una recapitulación urgente del material temático anterior, con un ritmo más rá-

pido y vivaz, y no contiene ningún motivo nuevo... Esto de *atar* y redondear toda una pieza al final es algo mío, pero está perfectamente mantenido y justificado desde el punto de vista de la forma musical. Los trombones y bajos toman la segunda parte del motivo del *Adagio* [Si mayor]. La figura siguiente del piano no es otra cosa que una reproducción del motivo que dieron en el *Adagio* la flauta y el clarinete, de igual modo que el pasaje conclusivo es variante y desarrollo, en mayor, del motivo del *Scherzo*, hasta que, finalmente, el primer motivo, acompañado por un trino, aparece y remata la obra."

La preocupación por el color orquestal lleva a Liszt a ahondar todavía más en la sinfonización del *concerto* iniciada por Mozart y extensa e intensamente llevada a cabo por Beethoven. A mayor interés por los timbres, menor sentido de acompañamiento tendrá la orquesta con respecto al instrumento solista, y mayor unidad *sinfónica* tendrá, por tanto, la obra.

Pero todo eso, con ser mucho, no es todo lo que Liszt aporta a la renovación de la música. Ya en su juventud, pero sobre todo en los últimos veinte años de su vida, descubrió conceptos y giros armónicos realmente extraordinarios y que sólo muchos años después entrarían a formar parte de la gramática musical. En esos veinte años se opera en él un cambio curioso: da la espalda a las pompas y vanidades de su propia música y comienza a cultivar un estilo sumamente austero, una especie de música pura en la que se diría que hay más pensamiento que palabra, más espíritu que letra. Su caso recuerda el de Stravinsky en su última época —del que algún francés dijo que abrazó la *misere musicale*— o el de Debussy en sus últimos años —el de las tres *Sonatas*— o, remontándonos más en la historia, el de Bach al escribir *El arte de la fuga*. Fue una actitud la suya que sólo pudo estar motivada por una radical sinceridad, y cuya valentía se concibe solamente en el plano de una perfecta ataraxia. Y en ese plano las mayores audacias estilísticas surgen como cosa necesaria, inevitable e incluso, quizá, onerosa en lo que tienen de renuncia a una inmediata inteligibilidad. El compositor escribe en ese trance lo que siente que no tiene más remedio que escribir, aun sabiendo que ello le costará el alejamiento, por incomprensión, de sus admiradores de siempre.

Así, por ejemplo, pudo componer Liszt en diciembre de 1882, durante su estancia en Venecia, la barcarola titulada *La góndola fúnebre*, en la que encontramos lo que en nuestro tiempo habrían de denominar los franceses un arte *depouillé* y audacias de escritura (como la del ejemplo número 1). Eso va positivamente contra los códigos armónicos de