

M U S I C A

IGOR STRAVINSKY

Por Jesús BAL Y GAY

IGOR STRAVINSKY acaba de cumplir setenta y cinco años. Y ahora se encuentra en plena *tournee* de conciertos por Europa, para dar a conocer allí sus obras más recientes. Para él componer es una función tan natural —y tan vital— como el respirar. Y, por lo visto, el dirigir conciertos, otro tanto.

Para sus amigos esa actividad suya y la fibra que la hace posible constituyen motivo constante de asombro, pues sabemos que, al contrario de tantos otros, nunca ha tomado precauciones ante la vida ni ahorrado energías a favor de la obra que realizar. Desde joven ha venido gozando de la vida, y gozándola con toda plenitud de su ser, sin prejuicios, con absoluta ingenuidad. C. F. Ramuz lo supo ver ya en 1915, en ocasión de su primer encuentro con el compositor con que ha-

parte del Yo contra la otra, sino una acción constante de la más noble por elevar a la otra. E igual es su actitud ante el mundo circundante. Cuando se entusiasma con ciertas cosas humildes, naturales, no es su actitud la del sibarita hastiado de refinamientos, sino la del hombre que cada día, a cada momento, está naciendo con ojos, oídos, manos, paladar y olfato de niño a la maravilla del mundo. Sus gustos no le han sido dictados por ningún convencionalismo: por eso es el anti-académico y el anti-snob por excelencia. Donde brilla la autenticidad, allí está su curiosidad y, probablemente, su deleite. Sabe estimar un aristocrático borgoña, pero tiene paladar también para esos vinos sin pergaminos que algunos países ofrecen con naturalidad de manantiales a quienes saben beber sin literatura. (Ramuz lo atestigua en cuanto al Dézaley y yo puedo hacer otro tanto por lo que respecta a uno de Alicante, del que conservaba grata memoria muchos años después de haberlo saboreado. Y también fui testigo de la alegría con que certeramente exclamó “¡Zurbarán!” ante uno de esos cestillos llenos de austera gracia en que se sirve el pan en Prendes: era la alegría del que encuentra justificado, naturalizado en la realidad cotidiana algo descubierto y amado antes en el plano artístico.)

“Pude ver en seguida —le dice Ramuz— que a usted le gustaba, como a mí, el pan cuando es bueno, el vino cuando es bueno, el vino y el pan juntos, el uno para el otro, el uno por otro. Ahí comienza su persona y al mismo tiempo su arte, es decir, todo usted”... “Lo que yo percibía en usted era el gusto y el sentido de la vida, el amor por todo lo que tiene vida; y que todo lo que tiene vida era para usted —por anticipado y en potencia— música”.

Nadie, en efecto, más lejos del tipo de artista encerrado en su arte, destilando quintaesencia de flores raras cultivadas en apartados invernaderos. Su música, por el contrario, parece una transubstanciación de cuanto en el mundo impresionó sus sentidos de hombre alerta. En ella encontramos una radical naturalidad, una objetividad esencial que la hacen como corpórea, visual y aun se diría que tangible. No pertenece, ni poco ni mucho, al linaje de las músicas que, según Baudelaire, nos toman “como un mar”, o de las que, como dijo Cocteau, hay que escuchar “con el rostro entre las manos”. Por el contrario, pertenecen, quizá como ninguna otra, al tipo que menciona Ortega y Gasset: el de la que hemos de escuchar como si fuese un objeto propuesto a nuestra contemplación. Se diría la reversión en acto de aquella idea de Walter Pater de que “todas las artes aspiran a la condición de música”, tan a punto de materializarse parece. Y esto lo mismo se trate de *La Consagración de la Primavera* que de la *Sinfonía en tres movimientos*, de *Las bodas* que de la *Misa*.

Largo camino lleva recorrido el arte de Stravinsky. De *El pájaro de fuego* al *Orfeo*, al *Canticum sacrum* o el *Agon*, no ha cesado de variar, pero sin dejar de ser él. Exteriormente hay una tremenda diferencia entre *La Consagración* y *Perséfone*, pongamos por caso; pero cuando se

simple pretexto para gozar el óleo superpuesto en transparencias infinitas, agitado en tormentas imperceptibles de color producidas por el *peinado* del pincel o el contacto nervioso de los dedos. Y es por este camino que Gironella llega a lindar en sus obras con lo abstracto —en las variantes de la “Chatarra de Guerra”, en “Orbaneja y Discípulo” en “Caserío” o en el luminoso “Ojo de Agua Amarillo”— y linda con lo abstracto no por síntesis de elementos, sino por la superabundancia de materia, gozosa pero no efectivamente empleada, que lo enajena del tema que dio lugar a su creación. El realce de su “Mujer en Blanco”, logrado con la intromisión de pedazos de encaje en el óleo, es la prueba más palpable de la superficialidad a que puede conducirle esta formal tendencia táctil. Estas experiencias —obras de estudio más que de sala de exhibición— controladas, asimiladas y coherentemente organizadas, han llevado al pintor a la obtención de algunas obras de arte indiscutibles, espléndidas, la serie de “Las Chimeneas” es un ejemplo: muros y azoteas de la ciudad en una tarde tranquila, representados con pinceladas magistrales —se diría a brochazos— organizadas a manera de lógica abstracción pero con un intenso sentimiento de los planos cromáticos que presentan a la vista los edificios. No aparece ni un techo definido, ni una cornisa, sin embargo son las casas de una ciudad habitada por hombres que han pintado de sepias, de azules y de rojos sus paredes para poder vivir. Como en estos cuadros, también la abstracción en la forma y el color cobran sentido cuando de Guanajuato se trata o del Fuerte de Loreto. Guanajuato no es una ciudad para pintores naturalistas. Es una ciudad sin penumbra, sin claroscuro. La luz y la sombra se encuentran siempre en esquinas definitivas, en perfiles decisivos, en una especie de blanco y negro de ajedrez. Pero sí es una ciudad para pintores como Gironella. Y es así que él ha construido sobre la tela el retrato atmosférico de una ciudad (que sería como decir el retrato moral de un personaje, más importante en el terreno del arte que el retrato naturalista del mismo), ciudad absurda y deliciosamente cubicada en su paisaje por las casas en constante desnivel. La profundidad en el espacio pictórico está lograda por una hábil ruptura de la atmósfera pintada en mil pedazos de luz y mil de sombra.

“El Fuerte de Loreto” se estructura por pinceladas fuertes que definen almenas y cañones; más arriba, más lejos —ambigüedad maravillosa tan propia de la bidimensionalidad de la pintura— se extiende la ciudad calcinada por un sol cenital; cada casa es una pincelada blanquecina, cada calle un rasgo oscuro de contraste. Manchas que en el arte de Gironella se transforman en símbolos plásticos de valor superior al crear una realidad más esencial y perdurable que la propia realidad de la ciudad de Puebla en un momento dado.

Y es con cuadros como éstos, diversos en tema, variados en intención, contrastados en ejecución técnica, que se afirma mi convicción de que Alberto Gironella logrará con su creación futura, lógica consecuencia de la actual, en un lugar definitivo entre los pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo xx.

Dibujo de Stravinsky para *Las bodas*

bría de colaborar en diversas obras: “Usted representaba ya para mí —escribirá años más tarde— lo que para mí sigue representando, es decir, esta cosa tan rara que es un hombre en el pleno sentido de la palabra; no un tipo social, ni el simple producto de un sistema de educación, ni un “artista”, ni un especialista o especializado: un hombre y un hombre completo, es decir, un refinado y al mismo tiempo un primitivo, alguien que es sensible a todas las complicaciones, pero también a lo elemental, capaz de las combinaciones más complicadas del ingenio y al mismo tiempo de reacciones las más espontáneas y directas —que es lo conveniente, pues hay que ser al mismo tiempo salvaje y civilizado, no hay que ser solamente primitivo, sino que hay que ser también primitivo”.

Su sorprendente sanidad proviene de eso, sin duda alguna. A diferencia de tantos hombres de nuestro tiempo, víctimas de un esquizoidismo que rehuye ir en busca de su único remedio, Stravinsky vive integralmente, conscientemente, humildemente el binomio que constituye la realidad de la persona humana. En él no se desarrolla ninguna lucha de una

penetra en la escritura de esas obras o cuando se las escucha con la debida atención, se descubre en ellas una afinidad esencial, una misma fuerza, un mismo, único *estilo del hombre*. Parecen tan diversas a primera vista porque en *La Consagración* la fuerza, el músculo está más a flor de piel que en *Perséfone*. Pero tanto en una como en otra trepida un mismo potro bajo unas mismas riendas. Se engañaría el que creyese que la primera de esas obras es más dionisiaca que la otra, o que ésta es más apolínea que aquella. Ni en una ni en otra logran ventaja ni Apolo ni Dionisos: sus fuerzas están en maravilloso equilibrio, en lección perenne de lo que debe ser la obra de arte, criatura del hombre cabal —ni ángel ni bestia— hecha a su imagen y semejanza.

Para decirlo de otra manera, la música de Stravinsky es orden, un orden establecido en la materia musical por una inteligencia sumamente lúcida, una sensibilidad siempre tensa y un humilde respeto para con la materia musical misma. Con su aguda sensibilidad va Stravinsky descubriendo en torno suyo —ya sea entre el pueblo o en la historia de la música— fenómenos u *objetos* musicales que se justifican plenamente por sí mismos, esto es, que son plenamente auténticos, y se apodera de ellos como se apodera del buen pan y del buen vino —“usted es un hombre de presa”, le dijo Ramuz— para asimilárselos y convertirlos en una música indiscutiblemente suya. Y en esa conversión operan conjuntamente el respetuoso amor por el fenómeno musical y la voluntad de orden, que es a su vez amor respetuoso por la obra de arte. De no ser así, su música habría resultado otra cosa de lo que es, habría sido simplemente una profanación, una caricatura o un mero trasiego o transcripción de los fenómenos u objetos musicales por él descubiertos. Hay quien, hace ya muchos años, le oyó exclamar después de haber estado probando en el piano un cierto acorde: “¡Fa sostenido, sin piedad!” La anécdota revela las dudas —es decir, el respeto— del compositor ante el fenómeno musical y ante la obra propia: aquella disonancia que al fin se decidiría a escribir no sería obra de la casualidad ni del capricho, sino fruto de una intensa reflexión. “¡Sin piedad!”, o sea, sin miramientos, ni para con los prejuicios ajenos ni para con los propios.

Y una de las cosas admirables de este hombre es que hasta hoy ha conservado esa su enorme energía, esa su fantasía inagotable, ese su respeto radical para la música que le hicieron famoso con sus

primeras obras. Sus ya proverbiales cambios de estilo no fueron tales en realidad, sino mera utilización para su personalísima obra de realidades musicales que fue descubriendo dondequiera que estuviesen. Otros, menos músicos que él, encontraron el estímulo en ideas o imágenes extramusicales o en elementos pintorescos del folklore musical; él lo encontró lo mismo en lo esencial de la música tradicional rusa que en los modismos de diversas épocas de la historia de la música. Pergolesi, Tchaikue tienen de auténticos, sirvieron sucesivamente de pábulo a su actividad creadora. En esta última época de su producción probó a utilizar los procedimientos de la escuela dodecafónica, y ahí están unas cuantas obras que, lejos de ser imitación de Schoenberg o de Webern, llevan su propia marca de fábrica que las hace hermanas legítimas de las que les precedieron.

Nunca se insistirá bastante en que *La historia del soldado* o el *Apolo Musageta* no significan decadencia comparadas con *Petruchka* o *La Consagración de la Primavera*. En estas obras la textura polifónica y la orquestación son densas y opulentas. En las otras la materia sonora se ha vuelto tenue. Eso es todo. Pero porque su sonoridad sea mucho menor que en aquéllas no vamos a decir que musicalmente sean más pobres. Porque ello sería análogo a afirmar que cualquiera de los últimos cuartetos de Beethoven sea inferior a la Quinta Sinfonía, sólo porque suena menos que ésta. Stravinsky se dio cuenta pronto —no olvidemos su gran lucidez— de que el camino de *La Consagración* quedaba cerrado con la obra misma, es decir, que no era realmente un camino. Y ya antes de concluirla había comenzado a experimentar en los *Tres poemas de la lírica japonesa* posibilidades muy diferentes en cuanto a la materia musical. De hecho, lo que se denominó su “sacrificio a Apolo” no tuvo lugar en la época que señalan los inventores de esa frase, sino bastantes años antes, y eso si admitimos la cosa como sinónima de neoclasicismo, pues ya vimos más arriba que apolíneo Stravinsky lo ha sido desde sus comienzos.

Tampoco puede ser indicio de decadencia su gusto por la manipulación de ideas ajenas. Decir que el componer con temas de Pergolesi o de Tchaikowsky sea indicio de decadencia de su capacidad creadora, agotamiento de su originalidad, es tanto como olvidar que Virgilio en la segunda de sus *Bucólicas* está trabajando sobre un texto de Meleagro, hecho que no empaña su gloria ni aminora el alti-

simo mérito del poema. Precisamente el espíritu original de Stravinsky se manifiesta en ese restaurar en nuestro tiempo la clásica práctica de componer —poesía o música o pintura— sobre modelos concretos anteriores. El modelo es sólo el apoyo o el estímulo inicial para construir la obra propia, y la originalidad de ésta dependerá de cómo aquello haya sido utilizado. Los admirables versos de Tennyson, cuya armonía imitativa es intraducible:

*The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees*

no desmerecen, antes al contrario, por ser imitación de otros versos admirables de Virgilio.

E. W. White, en su libro sobre Stravinsky recurre al *Diario* de Ramuz para darnos una especie de retrato moral del compositor. Ramuz se refiere realmente al artista ideal, pero sus palabras parecen estar dibujando certeramente la figura de este gran representante de la música contemporánea:

“Seguir asombrándose; seguir siendo nuevo y hasta el fin ante todo lo que es nuevo. No ceder al hábito, que es usura y usura progresiva: que todo se vuelve polvoriento y gris, todo se vuelve semejante a lo que somos, todo se asemeja y todo se repite, porque nos asemejamos y nos repetimos... Seguir siendo ‘primero’ en presencia de las cosas primeras; elemental ante lo elemental; ser así capaz de devenir siempre y no solamente de ser: no inmóvil sino en movimiento, en medio de lo que se mueve; en contacto constante con lo que se transforma, transformándose uno mismo; entregado totalmente como el niño al mundo exterior, pero con ese retorno a uno mismo que no se da en el niño, y a un interior en el que uno se recoge, en el que uno se pone en orden.”

Arte el de Stravinsky, en fin, que venido de afuera a su espíritu, entrado por los sentidos corporales, se convierte en una alta operación del ser. Música de la que podríamos decir con Sor Juana:

*Pause su lira el Tracio, que aunque
(calma
puso a las negras sombras del olvido,
cederte debe más gloriosa palma,*

*pues más que a ciencia el arte has
(reducido
haciendo suspensión de toda el alma
el que sólo era objeto de un sentido.*



Stravinsky —“un refinado y al mismo tiempo un primitivo”



Mano de Stravinsky —“usted es un hombre de presa, le dijo Ramuz”