



Soriano — "el único dueño de su mundo"

meramente formales, una libertad tan auténtica que les permite pasar del abstraccionismo a la figuración, o viceversa, sin que su sentido interior cambie para nada. Esta libertad sólo puede ser el producto de esa comprensión y esa unión íntima con el centro de la creación, que es el máximo don al que puede aspirar todo artista. Éste es ya el verdadero creador y al creador todo le está permitido, porque él es el único dueño de su mundo. A nosotros sólo nos toca interpretarlo. Los errores, las caídas, nada más afirman su humanidad y nos lo acercan.

Esta sensación que me produce la obra de Juan Soriano es la que me ha hecho decir al principio que su figura me interesa como una totalidad, como la figura del artista. Sin embargo, me parece que mi semblanza quedaría incompleta si la dejara terminar con la imagen anterior, en la que todo es facilidad y comunicación entre la obra y el creador. Algunos cuadros de Soriano dicen lo contrario y es posible citarlos. Pero tal vez sea mejor utilizar otro recurso. En una carta dedicada a hablar de la pintura y los pintores, Henry Miller hace la siguiente reflexión: "Casi sin excepción, cada vez que me he encontrado con un artista verdadero, lo he visto trabajando en condiciones totalmente adversas, de las que él mismo es responsable. Podría remediarlas con absoluta facilidad, si no pensamos que lo que es fácil para todos es lo más difícil del mundo para él. Al principio, quizá estas condiciones se deban a la pobreza; pero por lo general, mucho después de que ésta ha sido vencida, el artista sigue fiel a su odioso ambiente, a sus malos hábitos, sus obstáculos. Es como si la resistencia que el medio en sí le ofrece no fuera suficiente para él, no fuera objetivamente suficiente. Él la aumenta, la refuerza, la agranda, mediante un inconsciente descuido

de sus elementos de trabajo: herramientas, taller, etcétera. El sufrimiento que acompaña a la creación de la obra es disminuido por la incomodidad física. Un pintor me ha dicho —sigue diciendo Miller— que sería feliz si pudiera trabajar colgado bocabajo." Yo recuerdo haber visto pintar a Juan Soriano. Era por la tarde, poco antes de que empezara a oscurecer. Estaba haciendo un guash o una acuarela, no lo recuerdo bien, sobre un largo papel japonés. El papel estaba extendido sobre el piso y, para pintar, Soriano se ponía a gatas. Como el papel era muy largo, para llegar de un extremo a otro tenía que rodearlo, avanzando a gatas, por supuesto. Los colores estaban en una tarima, fuera de su alcance y cada vez que quería mojar el pincel tenía que levantarse, caminar hasta la tarima y regresar a su posición original. El viaje se repitió innumerables veces sin que jamás se le ocurriera acercarse los colores. En tanto, la luz se había ido casi por completo. Le pregunté si quería que prendiera la lámpara. Contestó entre dientes que no. Al fin, lo dejamos inclinado sobre la acuarela, absorto, en la semioscuridad. Hace unos días, nos contó que estaba muerto de cansancio. Está pintando un retrato de casi cuatro metros de altura, y para llegar a la parte superior tiene que poner

una mesa sobre otra y encima de ellas una silla. Se trepa a esta construcción y cuando ha logrado recuperar el equilibrio, empieza a pintar. Cada vez que quiere mirar de lejos el cuadro o utilizar un color que no se ha llevado consigo, tiene que repetir la operación.

No sé si estas dos anécdotas son suficientemente claras. Para mí, su sentido profundo se encuentra en las palabras de Miller: "El sufrimiento que acompaña a la creación..." Sufrimiento y placer, indudablemente; pero no facilidad ni, mucho menos, seguridad. Soriano sabe que el arte es una búsqueda de la inocencia, que permita ver y sentir el mundo no desde enfrente, tomándolo como un objeto extraño que hay que vencer, sino desde adentro, aceptándolo y creando paralelamente a él. Cada obra es una toma de contacto con esa inocencia original; pero ésta sólo se encuentra en relación con la obra y el fenómeno tiene que repetirse cada vez que se acerca a ella. De allí el esfuerzo y la atracción del arte. A través de él, por un momento, el artista se siente unido al mundo, que es en sí mismo creación continua, transformación. Después, regresa a la soledad. La identificación es fugaz y dolorosa. Pero las obras quedan, abiertas a la comunicación. En ellas podemos encontrar la verdadera imagen de Juan Soriano.

## MUSICA

### La incógnita de *Atlántida*

Por Jesús BAL Y GAY

Manuel de Falla trabajó en su *Atlántida* de 1927 a 1946, es decir, durante los diecinueve últimos años de su vida. Y la dejó sin acabar. Pero no sólo en todo ese tiempo, sino también después, esa obra constituyó una incógnita. Quiénes lográbamos tener alguna noticia de ella, de vez en cuando y por vía directa o indirecta, no sabíamos a qué carta quedarnos en cuanto a su carácter y dimensiones. En principio iba a ser una cantata, pero luego cambió de rumbo y comenzó a perfilarse como obra escénica. Y al mismo tiempo, y como una prueba más de la manera peculiar que Falla tenía de trabajar, la música misma fue haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose, en un proceso desesperante para los admiradores del compositor.

En ese continuo hacer y deshacer y rehacer había algo más que el angustioso afán de perfección que todos conocíamos como uno de los rasgos característicos de Falla. El tema de la obra suscitaba en el compositor dudas, problemas y escrúpulos de orden teológico. José María Pemán cuenta que cuando estuvo con Falla en Alta Gracia, Argentina, éste le hizo oír al piano un fragmento que se titula *La voz de Dios* y le explicó que la melodía de ese pasaje carecía de comienzo y final definidos, "porque —palabras textuales— la voz de Dios es eterna y no tiene tiempo, ni fin ni principio", y que sería representada por un coro de infantes "porque sólo los niños pueden significar la voz de Dios". Después de la voz de Dios suena la de un arcángel. Y Falla le dijo a Pemán que ese trozo lo cantan al

unísono —mejor diríamos a la octava— un tenor y una soprano, "porque un arcángel no tiene sexo". No es difícil imaginar el tiempo que le habrá costado al compositor encontrar soluciones musicales a esos problemas de tan diferente índole.

Muchas veces oí a personas de las más diversas latitudes esta pregunta: "¿Cómo es posible que un compositor tan profundamente religioso no escriba ninguna obra sacra?" La respuesta la hallamos en lo que Falla le decía a Pemán unos años antes, allá en la Andalucía de ambos: "Todavía no he encontrado la fórmula de la música religiosa... Querría encontrar, para hablarle a Dios, una escritura sonora que fuese a la música lo que la prosa de Santa Teresa es a la literatura." Y con gesto malhumorado añadía: "Pero, claro... ¿habría que ser Santa Teresa!"

A esos obstáculos músico-teológicos que habrá encontrado su *Atlántida* hay que añadir los que surgieron del libreto o texto de la obra. Porque, aunque en sus líneas generales está basado en el célebre poema de Verdager, Falla recurrió también a otros textos: el *Colón* del mismo Verdager, las obras de Séneca, el *Evangelio* de San Juan y las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, con todo lo cual se hizo un libreto de la misma manera que se lo había hecho para *El retablo de maese Pedro*, centón de pasajes cervantinos. Ello le supuso, desde luego, muchos quebraderos de cabeza. De alguno de ellos, de orden lingüístico, fui partícipe.

A la muerte de Falla, en la Argentina, se trasladaron sus manuscritos a España, y los de *Atlántida* comenzaron a ser ordenados por el hermano del compositor, que no era músico. Luego se tomó la decisión de que fuese Ernesto Halffter el encargado de ordenar lo que Falla había dejado terminado y terminar lo que estaba esbozado, labor esta última sumamente delicada, pero quizá aún más la de decidir cuál habría de ser la definitiva de las varias versiones de un mismo trozo que el compositor había dejado concluidas. Sé de buena fuente que se pensó en una edición de la obra en la que estuviesen incluidos todos los materiales que dejó Falla y claramente diferenciado lo que con ellos hizo Halffter. Ojalá ese proyecto se lleve a cabo, pues ayudará a despejar la incógnita de esa música tan incógnita desde sus comienzos.

Los herederos de Falla dieron *Atlántida* a la casa Ricordi, la cual se propone estrenarla en Milán en la próxima primavera. Conscientes estos editores de la expectación mundial que esa música ha despertado, les costó mucho trabajo consentir que se diesen en España unas primicias que, por lo visto, consistieron en una versión de concierto que no abarca, ni mucho menos, la totalidad de la obra. Y según se dijo claramente en la prensa europea, a España le costó mucho dinero ese permiso de Ricordi.

El caso es que el 24 de noviembre se presentó en Barcelona, con toda solemnidad, la versión abreviada y no escénica de *Atlántida*. Con ese estreno en Barcelona se respetaron los deseos de Falla de que la obra se estrenase en Cataluña — él quería que fuese, precisamente, en el monasterio de Ripoll, pero tal vez habría para ello inconvenientes de orden práctico. El 26 del mismo mes volvió a repetirse la audición en Barcelona y el 30 se dio en Cádiz, ciudad natal de Falla.

Al estreno en Barcelona concurren críticos de todo el mundo, y, por lo que de ellos he podido leer, su expectación no quedó defraudada. La opinión de Federico Sopena, el crítico más prestigioso de España, está condensada en estos párrafos de un artículo suyo: "Desde Tomás Luis de Victoria no había sonado una música coral tan intensa, tan bella, tan apasionada y tan en orden como la de los coros que cantan en *Atlántida*. *Atlántida* es una obra esencialmente coral, como corresponde al carácter épico del texto. Se trata, en primer lugar, de la única música contemporánea que puede iluminar, cambiar decisivamente el panorama de la música eclesiástica." La opinión de Sopena en este punto es doblemente interesante, porque en él el musicólogo está doblado por el clérigo. Y líneas adelante insiste en que trozos enteros de la obra, con la Salve a la cabeza, son "la más bella música eclesiástica de este siglo". En cuanto al lenguaje musical empleado ahí por Falla, el testimonio de Sopena nos lleva a creer que es atrevido y al mismo tiempo claro. "El arranque —dice— es como un gran símbolo: una serie de disonancias resueltas sin escolasticismo en un clima de austero poder. Es decir, como en el *Concerto*, pero en grande: la altisonancia es austeridad, ascetismo, interior dialéctica que da derecho a lanzarse después a una música de aclamación, de poderío, de esperanza, que no tiene igual en la música europea...

La orquesta sostiene siempre una técnica espléndida, madura; la hace capaz de crear un continuo clima, un cuerpo consistente para que las voces vuelen. Sólo se pone en primer plano, al menos en la versión que hemos oído, para dar más empuje o para crear el ambiente que precede a la aparición de la reina Isabel soñando con su América: es una danza, una *gallarda* donde Falla, maravillosamente, sonríe y se cita a sí mismo. ¿Y las arias? Entienden mal, entienden chapuceramente, quienes las entienden como paréntesis, pues son, creo yo, el exacto resumen del misterioso drama. El aria primera, el canto más dramático de una soñada ópera española y sobre un tema tan hispánico como el de la muerte, es, en creación, mucho más importante que el *Sueño de Isabel*, delicioso romance popular, exquisito, que sim-



Falla — "un compositor tan profundamente religioso"

boliza el matiz de ensueño, de esperanza, lo lírico, necesarios en una música que se junta a la epopeya."

Esos elogios sin reservas pueden suponerse exagerados por ser los de un crítico español. Pero por serlo, precisamente, tienen también una ventaja sobre las opiniones que hayan podido emitir los críticos extranjeros: la de la comprensión de lo esencial de esa música. La mayoría de los críticos y musicólogos anglosajones y germanos, por ejemplo, no logran ver auténtica grandeza ni en la música de Falla, ni en la de Debussy, ni en la de Ravel, ni en la de Stravinsky. Y es que, por raza o por educación, son incapaces de percibir el espíritu que alienta en ellas, un espíritu que para manifestarse no necesita, y aun le estorban, la retórica y los grandes gestos. Así consideran que, de Falla, *El sombrero de tres picos* es superior al *Retablo* o el *Concerto*, y de Stravinsky, *Petruchka* y *La consagración*, superiores al *Apolo* o el *Agon*.

Por eso considero de interés para el lector la opinión de Peter Heyworth, uno de los críticos ingleses que fueron a escuchar el estreno de *Atlántida*. En ella encontramos ese margen de incompreensión a que acabo de referirme, y al mismo tiempo y por eso mismo, lo que

tiene de elogiosa resulta más convincente que si viniera de una pluma española o francesa. "Esos fragmentos —dice— revelan, fuera de duda, que la capacidad creadora de Falla, lejos de flaquear en los últimos años, fue llevada por el tema de la obra a nuevos canales. *Atlántida* está basada en un poema épico de Jacinto Verdaguer, poeta catalán del siglo diecinueve, y cuenta la destrucción de la *Atlántida* y cómo España fue salvada de las aguas que cubren el continente perdido, a fin de que más tarde se lanzase al descubrimiento del Nuevo Mundo. Es un tema grandioso que extrajo de Falla una música muy alejada de la atmósfera andaluza, brillantemente pintoresca, de *El sombrero de tres picos*, así como del espíritu más parco y neoclásico de las últimas obras. Anteriormente, yo tenía a Falla por una especie de miniaturista, limitado, como dice Stravinsky, por la pequeñez de su material; y cuando un compositor de esa especie trata de trabajar en escala épica, el resultado tiende a ser desconcertantemente falto de aliento y retórico. Pero en *Atlántida* no hay gestos vacíos. Lo que Falla se propone hacer lo logra con la segura precisión de un maestro. Ni tampoco hay cortedad de alcance, pues esos fragmentos abarcan una amplia variedad de emociones y atmósferas, desde el júbilo sólido del *Hymnus Hispanicus* hasta el lirismo intensamente individual del sueño de la reina Isabel, desde la grave sencillez de la breve narración de la llegada de Hércules a Cádiz hasta la agitación fervorosa del momento en que Colón se hace a la mar. No deseo dar la impresión de que la obra prometa ser una obra maestra. Pero ciertamente tiene gran calidad; nada en ella es blandengue, y los coros, en particular, están sostenidos por un sentido armónico notablemente firme. Todo el que se acerque a esta música con esperanza de hallar los colores centelleantes y los ritmos fogosos del estilo *español* de Falla, puede que quede decepcionado desde luego. Más sumisa y al mismo tiempo más grandiosa, *Atlántida* es menos llamativa. Pero su idioma, que liga entre otras las influencias de Stravinsky, Ravel y la música sacra española, es más rico y más vario que el de las obras anteriores del autor. Nadie sabe hasta ahora la magnitud de las adiciones que hizo Ernesto Halffter a la partitura, ni si lo que se oyó en Barcelona lo dejó Falla más completo que las partes no oídas. Pero si la obra en su totalidad mantiene el nivel de esos fragmentos, *Atlántida* puede muy bien resultar el *magnum opus* de Falla."

Como se ve, Mr. Heyworth considera que *Atlántida* puede ser la obra magna de su autor, aunque antes se niega a dar la impresión de que pueda creerla una obra maestra. Ello quiere decir que para él ninguna obra de Falla lo es, ni siquiera el *Concerto*, del que, al comienzo del artículo afirma que se trata de "una pieza exquisitamente labrada" que "refleja un espíritu elegante y cabal más bien que un generoso impulso creador". Y con eso basta: si para él ni *El anor brujo*, ni las *Noches*, ni *El retablo*, ni el *Concerto* son obras maestras, pero *Atlántida* puede ser superior a todas ellas, podemos pensar que las opiniones del padre Sopena no son exageradas — con lo cual la incógnita de *Atlántida* se despeja para alegría de muchos espíritus músicos.