

# M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

## LA MUSICA ENTRE LAS ARTES

SUELE OCURRIR que cuanto más nos familiarizamos con algo, tanto menos lo comprendemos y aun percibimos. El compositor, en primer lugar, el intérprete, en segundo, y el aficionado, en tercero, son los llamados a saber con certeza qué cosa es la música. Y sin embargo, si se les planteara esa cuestión, pocos, muy pocos, podrían dar una respuesta satisfactoria. No me refiero, por supuesto, a una definición de manual —“el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo”, como se nos enseñaba en algunos conservatorios—, sino a la comprensión ontológica de la música. El compositor en su rutina creadora, el intérprete en su rutina interpretativa y el aficionado en su rutina auditiva, todos ellos siguen su camino musical sin detenerse a meditar, siquiera fuese brevemente, qué pueda ser eso que así los conmueve o deleita, cuál su raíz, cuál su esencia y cuáles sus límites. Su actitud ante la música en nada se diferencia —y por eso hemos de disculparla— de la habitual en el hombre ante la vida: ni la luz, ni la flor, ni el pájaro pasan de ser para nosotros cosas naturales, corrientes, cuando, en verdad, constituyen cotidianos prodigios.

Pero por eso, porque estamos tan rutinariamente familiarizados músicos y aficionados con nuestro arte, nos conviene de vez en cuando abandonar nuestra actitud e intentar una inmersión profunda en la ontología de la música, ejercicio muy saludable para todos, del que el aficionado sacará nuevas nociones acerca de ella y de sí mismo y el compositor una renovada y a veces totalmente nueva visión del camino a seguir en adelante. Precisamente —y esto nos lo enseña la historia— los compositores que se plantean como de nuevas el fenómeno musical son los que imprimen impulso más decisivo y valioso a la música y más decididamente se libran de caer en el conformismo de lo académico. Y no tienen camino más seguro que ése para renovarse y no morir. Ahí está la fuente de la originalidad auténtica, esa cosa que se nos da por añadidura, como premio a nuestro sincero y recto deseo de verdad, y que nunca lograríamos por el solo insensato afán de ser originales, de ser como dioses.

Pero esa inmersión en lo ontológico musical produce otro fruto no menos importante: el de revelarnos los límites y, al mismo tiempo, los poderes de la música, qué puede ella que no puedan las demás artes —incluso, por supuesto, la poesía— y qué le está vedado de lo que éstas gozan en sus respectivos dominios. Tratar de erigir la música en un sucedáneo de la poesía o de la pintura constituye, al mismo tiempo que una tarea utópica, un crimen de lesa musicalidad. La música no puede reemplazar en sus funciones a esas artes, y por otra parte, intentar que lo haga equivale a querer lesionarla en su inviolable esencia, limitar su soberanía. Los compositores que a ello aspiraron no fueron, ciertamente, de los que con más empeño —y humildad— trataron de ver

cara a cara la verdad de la música. Espíritus dilacerados o confusos, no podían llevar a su arte otra cosa que dilaceración y confusión.

Eso no quiere decir que entre la música y las demás artes —poesía y artes plásticas— no haya algo y muy importante en común. Walter Pater en su famoso ensayo de 1877 sobre la escuela de Giorgione acuñó y explicó el aforismo de que “todo arte aspira constantemente a la condición de música”, con lo cual clasificó a ésta como la más consumada de las artes. Veía él en cada arte una tendencia a borrar la distinción entre materia —es decir, tema, asunto o modelo— y forma, y es lógico que considerase a la música como el arte “que más por completo realiza ese ideal artístico, esa perfecta identificación de la materia con la forma”. Muy cerca de ella, pero sin alcanzarla nunca, descubría a la poesía lírica, cuya máxima perfección “parece depender, a menudo, y en parte, de una cierta supresión o vaguedad del mero asunto, de suerte que el significado nos llega por caminos que el entendimiento no puede descubrir claramente”. Desde su enrarecido esteticismo siglo XIX, vislumbró Pater lo que en nuestro tiempo habían de plantear abiertamente todas las artes. Pero no su realidad más profunda.

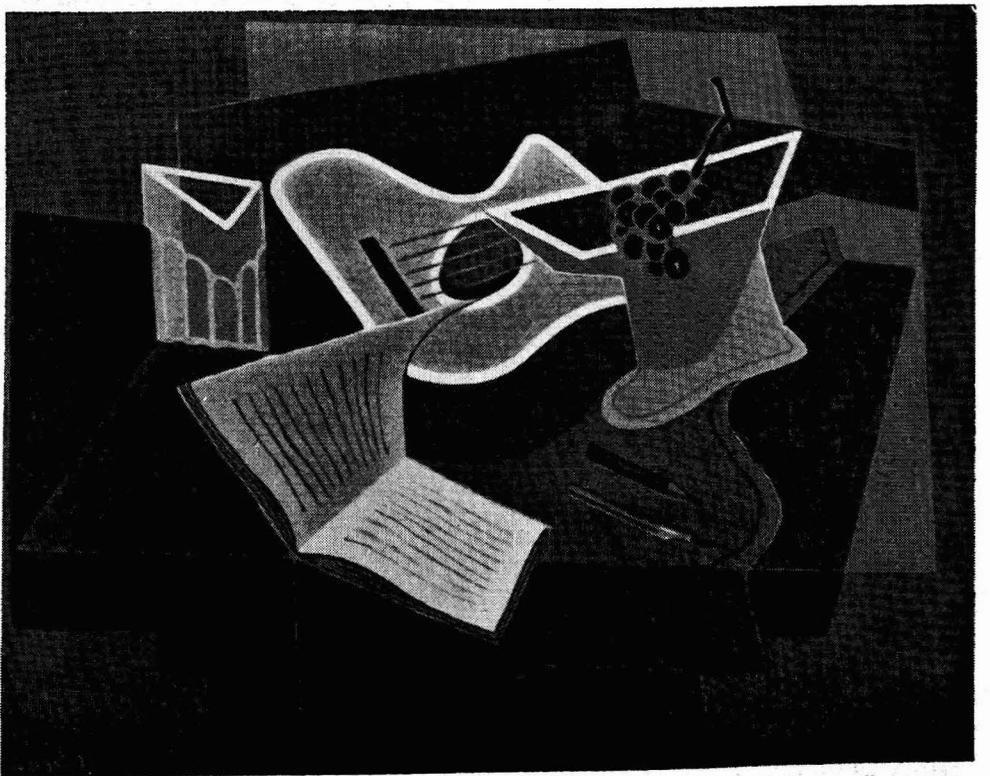
Es cierto que el sentido o significado de la obra artística llega a nosotros por caminos que el entendimiento no puede descubrir. Pero, en cambio, no lo es que —como él pretendía— el asunto de un poema o de un cuadro “no sea nada sin la forma, espíritu, con que se manipula, que esa forma de manipularlo deba convertirse en un fin en sí mismo, penetrar cada parte de la materia”. Porque la manera como el artista maneje su material temático no pasará de ser un medio de expre-

sión, y elevarla a la categoría de fin será caer en el espejismo de “el arte por el arte”.

Esta frase de “el arte por el arte” no es, por otra parte, tan fácil de manejar como muchos se lo imaginan. En primer lugar, constituye un comodín —y por tanto carece del necesario rigor— tanto para aquellos que desearan una realidad artística que fuese puro juego dirigido a la delectación de los sentidos, como para quienes no admiten que pueda justificarse sin un contenido o *mensaje* de orden religioso, político o sentimental. Según quien la esgrima, la frase se tornará o un ideal elevadísimo o un venenoso dicitario. Pero en realidad no debería ser ni lo uno ni lo otro, sino la expresión que consagrarse legítimamente la autonomía de la obra artística entre todas las demás creaciones del espíritu humano.

Esa autonomía o, mejor, la singularidad del arte es lo que verdaderamente debe importarnos la obra artística no constituye un juego o mera diversión del que la crea ni del que la goza, así como tampoco ha de ser necesariamente expresión de ideas o sentimientos que para nada necesitan del arte como vehículo. Todo arte que no es más que juego, se queda en la categoría de arte menor; y todo arte que se empeña en expresar lo que es expresable —y de seguro que más claramente— por medios no artísticos, se convierte en cosa, la que sea, que no es arte. La obra artística sólo se justifica, es decir, tiene razón de ser si lo que ella dice sólo ella puede decirlo. Y es curioso que aquellos que consideran una actitud estéril y decadente la de quienes ejercen la creación artística como un mero juego, no andan muy lejos de éstos, pues ¿qué más juego que ese de expresar en un poema, un cuadro o una sinfonía lo que con más rigor y elocuencia se podría decir por medio de palabras comunes y corrientes?

Lo que justifica a la obra de arte consiste en algo que es inefable por otros medios de expresión. Es la intuición de una realidad que el artista percibe oscuramente —no vagamente, que eso sería otra cosa—, realidad de un orden ajeno



Juan Gris. Album— “liberarse de lo que puede enturbiar su verdadero ser”

por igual al mundo de la razón y al de los objetos que nos rodean, realidad que, una vez vislumbrada, el artista se esfuerza por iluminar, perfilar, concretar en la medida de sus fuerzas, pero sin desvirtuar su esencia sagrada. "La idea creadora es un relámpago intuitivo (producido de repente, pero en tanto que inexpressado, y sin contornos) en el que está contenida virtualmente la obra entera y que se explicará en la obra y que hará de ésta un original y un modelo; incomparablemente más inmaterial de lo que el academismo cree, es un momento de intelección enteramente espiritual y simple que con relación a la obra es trascendente e ilimitado y por el cual se forman las representaciones mismas, las concepciones y las imágenes que son como los materiales primeros de la obra." Eso dice Maritain, y añade: "La idea creadora es sobre todo, a decir verdad, como una emoción decisiva que se aparece a la conciencia, pero como una emoción transverberada de inteligencia"... "Es una mirada intelectual, una intelección que tiene por concepto, por fruto inteligible engendrado —pero exterior al espíritu y nacido de la materia— la obra misma que se hace, objeto no de conocimiento sino de creación, o más bien objeto de conocimiento creador, formante y no formado, natural y no naturalado"... "La emoción creadora no es materia sino forma de la obra, no es una emoción-cosa, es una emoción intuitiva e intencional, que lleva en sí mucho más que a sí misma."

Eso que, con tecnicismos filosóficos de escolástica estirpe, analizara así Maritain, es lo mismo que quiso decir Stravinsky cuando afirmó que la obra musical es "un fenómeno natural" o lo que constituye la aspiración de Mac Leish al cantar:

*Un poema debería no tener palabras,  
Como el vuelo de los pájaros.*

.....  
*Un poema no debería significar,  
Sino ser.*

Esa es, en el fondo, la legítima aspiración de todo arte. Es lo que animó a un Mallarmé, a un Rimbaud y a un Lautréamont a usar el lenguaje a contrapelo de la gramática y de la lógica. Es lo que impulsó a la pintura y la escultura moderna a desentenderse cada vez más de la apariencia exterior de los objetos y acabar en el abstraccionismo. Así pues, tanto en las artes plásticas como en la poesía vemos una lucha del arte por liberarse de lo que puede enturbiar o desfigurar su verdadero ser, y que es lo que le estuvo sirviendo de trampolín para sus arriesgados ejercicios creadores. Pero no así en la música. En la música no se da tal proceso, porque la materia de ésta nada tiene que ver con las ideas ni con los vocablos, ni tampoco con las formas y las imágenes de las cosas. La música, en todo tiempo y a pesar de la utilización que de ella se haya hecho, es radicalmente un arte abstracto, el único capaz de expresar, sin apoyarse en palabras que necesariamente representan conceptos ni en imágenes que necesariamente representan cosas, las realidades trascendentes que el artista intuye allá en lo más recóndito, activo y elevado de su intelecto. Por eso Maritain afirma que en el músico se verifican de la manera más límpida las exigencias metafísicas de la poesía. Con la mayor li-

bertad que le es dada al hombre, el músico pone en acto la idea creadora o *idea factiva*, la cual "nada recibe de nada ni de nadie (salvo del primer Poeta), para formar únicamente el objeto a su semejanza". Así resulta que la música —y aun más su quintaesencia, la melodía es la revelación más pura y directa del yo del compositor, de lo más retraído y misterioso de su subconsciente; es, en realidad, una operación espiritual cuya luz radiante hace retroceder al surrealismo más allá de las sombras de que nació, triste figura de delirante soberbia, cuyos más elevados propósitos sólo la música puede realizar —y así lo está haciendo desde que el mundo es mundo—, pero en un plano infinitamente superior, y quizá ésa y no otra sea la causa de la manifiesta hostilidad de los surrealistas contra la música. El surrealismo se inventó al inventarse ésta.

Y es por demás significativo que el propio Maritain, cuando quiere analizar la operación de la intuición poética, tenga que recurrir a lo musical —en lo que él denomina "la internalización de la música"—. "Una especie de actividad

musical —dice—, de canción no formulada, sin palabras, sin sonidos, absolutamente inaudible para el oído, audible solamente para el corazón, ahí está el primer signo por el que se puede reconocer la presencia de la experiencia poética en el alma." Y no deja de recordar a este respecto las palabras de Mallarmé: "El canto brota de fuente innata, anterior a un concepto", y las de Coleridge: "El hombre que no tiene música en su alma no puede nunca ser realmente un auténtico poeta."

Comprenderá, pues, el lector que, en el fondo, la frase célebre de Walter Pater encerraba una verdad. A astronómica distancia de la filosofía y la moral suya, un Maritain viene a descubrir lo mismo. La música realiza por naturaleza, es decir, con naturalidad, aquello a que las demás artes aspiran, y lo poco o mucho que éstas van logrando en tal sentido —contra la corriente del público y aun contra sus propios medios de expresión— la música lo ha conseguido desde sus primeros tiempos, sin tener que vencer resistencias de ningún orden.



ADOLFO  
SALAZAR  
(1890-1958)

Por  
LUIS  
CERNUDA

PUESTO que el aspecto principal en la obra de Adolfo Salazar, al cual está vinculado y parece ha de quedar vinculado su nombre, era el de crítico e historiador de la música, no soy yo persona calificada para hacer sobre él un comentario adecuado. Mas la simpatía que siempre sentí hacia su trabajo literario y la amistad que le tuve, acaso puedan excusar dicha inadecuación y que, a causa de ella, deba ahora pasar en silencio ante el aspecto principal de su labor.

Música y literatura atrajeron igualmente, desde un principio, a Salazar: contemporáneo con sus primicias como compositor (actividad que luego no continuaría), fue según creo aquel encantador "Kodak de Andalucía", primer escrito suyo que conocí, publicado en *Índice* la esporádica revista madrileña editada a principios de la década del 20. Allí, hablando de Sevilla decía Salazar: "Sevilla no existe; Sevilla es una ilusión de la luz." El don poético visual y expresivo de que aquel escrito daba muestra excelente, no parece que pudiera hallar terreno favorable en la labor periodística, a la que pronto se dedicaría y que sólo la enfermedad interrumpió hace unos dos años.

Al decir "periodista" no se entienda ahí la palabra en su sentido usual (para algunos, entre los que me cuento, poco estimable), sino en el de trabajos donde un escritor que era un intelectual y un artista hablaba de libros, de personas, de ciudades que había leído, tratado o visitado, trabajos que por necesidad material, dadas las condiciones duras de nuestra vida literaria, publicaba con intervalos regulares y frecuentes en diarios de Madrid y luego de México. Recuerdo con gusto no po-

cos de dichos escritos y creo que el mejor tributo que a la memoria de su autor pudiera dedicarse sería recogerlos ahora, seleccionados, en un volumen.

Ahí, además del don poético a que antes aludí, aparecerían otras cualidades excelentes que poseyó Adolfo Salazar: su humor, su gracia, su gusto, su vivacidad y vitalidad, que nunca le abandonaron. No conocí a nadie que, como él, mantuviese indemnes dichas cualidades a pesar de las circunstancias. Su conversación era siempre una delicia, y más de una vez, oyéndole contar cosas que vio o le acaecieron, le pedí que escribiera sus memorias, las cuales, de haberlas escrito, hubiesen sido libro sin igual entre nosotros por el poder que en él había de evocar lugares y gentes (y de ambos tuvo conocimiento largo y vívido) de manera original y sugerente.

Si no las escribió tal vez fuera por la exigencia cotidiana de su labor para ganarse la vida, que le ocupaba sin tregua. Siempre, al visitarle aquí en México, en su pequeño apartamento de la calle de Niza esquina con Londres, frente a la embajada de Estados Unidos, le hallamos inclinado sobre la máquina de escribir, anegado entre libros y papeles, aunque unos y otros (como todo lo suyo) en orden perfecto. Sus años últimos estuvieron dedicados a trabajar en una historia de la música, cuatro volúmenes, de los cuales sólo llegó a terminar y publicar el primero, dejando el segundo casi acabado, además de un andamiaje de notas y papeletas.

Como Lorca (pocos como él hubieran podido trazar una figura real de Federico García Lorca, de quien fue amigo antiguo e íntimo), Salazar se sintió siempre atraído por la juventud, y nunca perdió la suya de espíritu, que subsistió siempre en él, a través de los años, como un hálito. Por eso, al encaminarme al lugar donde descansaba su cuerpo y donde habrían de reunirse con él por última vez sus amigos y conocidos, al cruzar en la calle una de esas criaturas cuya juventud radiante y recién abierta les confiere encanto igual al de una flor, me sentí tentado de acercarme y pedirle que viniese conmigo a decir adiós a Adolfo Salazar con el tributo de su hermosura juvenil, apenas diferente al florido que en tales circunstancias se acostumbra.