te citadas cuando los izquierdistas son denunciados."

El director de la Universidad de Pittsburgh, Edward H. Litchfield, también defendió al doctor Colodny diciendo que era un requisito legal que la Universidad probara la lealtad del profesor al emplearlo y que no había "encontrado nada real que nos hiciera dudar de su lealtad hasta ahora". Pero, al crecer el ataque, el doctor Litchfield anunció el nombramiento de un comité de investigación de tres miembros que profundizaría en la investigación.

Por lo menos, esta decisión sirvió para impedir la investigación estatal. Cuando la propuesta de Walsh fue sometida a votación en la reunión legislativa del 26 de abril, fue rechazada por 125 contra 69 votos, con 12 abstenciones, a pesar de que Walsh alegó tener nuevos informes, entre ellos la transcripción de una trasmisión radiofónica de 1938, en Chicago, en la que el doctor Colodny supuestamente admitía que era comunista.

El tema de la transmisión radiofónica salió a la luz otra vez a principios de junio, cuando el doctor Colodny apareció de pronto en Washington como testigo citado para declarar ante la HUAC. El comité estaba investigando a fundaciones exentas del pago de impuestos. El profesor había solicitado una vez una beca de investigación a una de las fundaciones en juicio. No la obtuvo; pero la HUAC lo llamó de todos modos. La audiencia debería haber sido secreta, pero uno de los miembros del comité (después se supo que fue el reverendo Gordon Scherer) le pasó un deformado sumario del testimonio del doctor Colodny a la *Press*, quien lo usó en un reportaje de primera página titulado: "La memoria le ha fallado; Colodny da la prueba".

La base del reportaje de la *Press* era que la memoria del doctor Colodny "había sido afectada por una herida en la cabeza durante la Guerra Civil Española y él no podía recordar" la transmisión en la que se autonombraba comunista. La versión final de la *Press*, el primero de junio, hacía a un lado la referencia a la memoria y simplemente asentaba que Colodny, aunque admitía haber estado asociado y haber desarrollado actividades en algunos de los frentes citados, había declarado "bajo juramento" que nunca había sido miembro del Partido Comunista. Pero para entonces, la primera versión había sido recogida por el radio y la televisión, y el daño estaba hecho.

En la edición del día siguiente de la *Post-Gazette* el doctor Colodny declaró que, aunque era verdad que había sufrido una herida en la cabeza que afectó su memoria, recordaba la transmisión y así se lo había dicho al comité. Declaró también que la pseudotranscripción era en realidad un boceto preparado antes de la transmisión, que era inexacto y que había descrito sus creencias políticas como "antifascistas", no como comunistas. También le dijo a la *Post-Gazette* que había negado bajo juramento ante el comité ser o haber sido jamás comunista. Solamente dos o tres preguntas durante sus cinco o más horas de testimonio —agregó el profesor— se habían relacionado con las fundaciones libres de impuestos.

Mientras tanto, el comité de investigación particular de la Universidad estaba examinando los cargos con gran cuidado, aunque sin llamar la atención. El informe entregado al doctor Litchfield tenía ciento cincuenta páginas de conclusiones personales y varios miles de páginas de testimonios.

Las conclusiones del director fueron publicadas el 12 de junio en una carta abierta de siete páginas, dirigida a Gwilym Price, presidente de la Junta Directiva de la Universidad de Pittsburgh. En ella, el director absolvía al doctor Colodny de las acusaciones de subversión y decía que el profesor era "un americano leal... un investigador extraordinariamente dotado y un maestro inspirado [que] tenía una excepcional independencia de pensamiento y acción, de acuerdo con los dictados de su propia conciencia, tanto en sus labores escolares como sociales... No se seguirá ninguna acción por parte de la Universidad y ninguna debe seguirse más adelante".

El doctor Litchfield también aprovechó la oportunidad para aleccionar a la comunidad: "Una universidad norteamericana es, por definición, un lugar de libre investigación... Su papel en la sociedad incluye las preguntas, la crítica, la controversia, el debate y la duda en todos los aspectos, tanto sociales como científicos... La universidad abraza y sostiene a la sociedad en la que actúa, pero no sabe de doctrinas establecidas, no acepta líneas de conducta impuestas, ni reconoce ninguna verdad como artículo de fe...

"Yo respetuosamente sugeriría que aquellos que públicamente juzgan por insinuaciones y condenan siguiendo esta misma lógica, no son diferentes de los que castigan sin someter a juicio al acusado. Esa intemperancia y absolutismo son igualmente peligrosos, provengan de adentro o de afuera; la justicia, como Jano, debe mirar en ambas direcciones..."

La *Press* contestó: "Es una peculiar forma de erudición la que centra su interés en tan gran parte en el campo de la subversión... Está muy bien para los pseudoliberales vitorear el informe del doctor Litchfield como un gran triunfo del espíritu de investigación y la defensa de la libertad... Nosotros encontramos los sermones del doctor Litchfield muy poco convincentes."

El diputado Walsh declaró desacreditando el informe y objetando el hecho de que el director había publicado nada más su informe y no el del comité de investigación de la Universidad. "Apenas estoy empezando con esto", dijo Walsh a la *Press*. Y prometió hacer presión sobre los grupos de veteranos en todo el Estado. En julio, cuando los Veteranos de las Guerras Extranjeras realizaron su convención estatal en Pittsburgh, aprobaron una resolución que pedía a la legislatura del Estado que rechazara todas las apreciaciones de la Universidad de Pittsburgh hasta que fuera publicado el informe completo del testimonio de Colodny.

Pero Colodny está todavía en la Universidad de Pittsburgh. Y cuando uno de los editores de *The National Review* estuvo en Pittsburgh, hace unas cuantas semanas, y dijo que él conoció a Colodny en grupos comunistas de Chicago por los treintas, nadie se excitó mayormente.

[Tomado de *The New Republic*]

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

Picasso y la música

El nombre de Pablo Picasso es inseparable de algunos momentos culminantes de la música contemporánea. Nunca he sabido si a este genial pintor puro, con ribetes de escultor y ceramista, le interesa la música. Ignoro lo que piensa de la de Falla o de la de Stravinsky. Pero su nombre lo recordamos con emoción los músicos cuando pensamos en *El sombrero de tres picos* o *Pulcinella*. Con sus decorados para esos dos ballets contribuyó, sin duda, al éxito inicial de las partituras respectivas, dos partituras capitales en la historia musical de nuestro siglo.

La creación de esos ballets se hizo como debía hacerse: en equipo. Con Diaghilev como aglutinante, en ella trabajaron juntos desde el principio músico, coreógrafo y escenógrafo. No es improbable que, en el curso de su trabajo y en las horas de descanso —la charla ante una buena mesa o un bello paisaje—, el pintor y el músico hayan dialogado extensamente sobre sus respectivas estéticas y, consecuencia del diálogo, se hayan influido mutuamente. Ello explicaría ciertas analogías, cierta similitud entre la evolución estilística de uno y otro.

Alguna vez le oí decir a Adolfo Salazar que Falla era quien en principio había sido designado por Diaghilev para escribir *Pulcinella*. Que el maestro español no haya llegado a realizar la tarea se debió, según parece, a su característica lentitud para componer. Diaghilev tenía prisa y le pasó el encargo a Stravinsky. Pero el que Falla no haya escrito esa partitura no quiere decir que no estuviese de acuerdo, en principio, con el encargo. Y esto es lo importante. Porque la idea que estaba detrás del proyecto, la estética a la que había de responder era la de un neoclasicismo exento de todo aquello que no fuera esencial y auténtico, un neoclasicismo que pronto brillaría con diamantina luz en *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*. Picasso iba a ser el escenógrafo de *Pulcinella*, y lo fue. Ello quiere decir que estaba también de acuerdo con la idea fundamental de Diaghilev. Sus decorados para la obra y, lo que es más importante aún, mucha de su pintura y de sus grabados lo demuestran. Quién sabe hasta qué punto, en sus conversaciones con Falla durante la elaboración de *El sombrero de tres picos*, influyó estéticamente en aquél, o fue influido. Y lo mismo podemos pensar del resultado de su colaboración con Stravinsky. El caso es que entre

el neoclasicismo de Picasso y el de esos dos compositores hay una gran similitud.

Pero en el paralelo entre Picasso y Stravinsky hay otros aspectos que deben interesar a los músicos, sobre todo a la hora de explicar al profano en música ciertos rasgos de la estética stravinskiana.

En primer lugar, la curiosidad insaciable por lo esencial del fenómeno estético y de la materia de sus artes respectivos. Es la suya una curiosidad tan insobornable que los lleva a una constante renuncia de todo lo logrado, con grave riesgo de enajenarse la comprensión y la simpatía de sus admiradores. Quienes llegaron a entusiasmarse con *La consagración de la primavera* o *Los tres músicos,* difícilmente podrían tragar de buenas a primeras *La historia del soldado* y *El caballo herido.* ¿Y qué decir cuando después de *Pulcinella* o *Las metamorfosis* nos encontramos con las *Sinfonías de instrumentos de viento* y *Jarro y compotera*? De Stravinsky se puede decir lo que de Picasso dice Gómez de la Serna: "Va huyendo de los que le siguen y dejándoles en las esquinas de la desorientación."

Otro rasgo común tienen estos dos creadores de nuestro tiempo: el que E. W. White define como "interés por la materia prima de sus artes tomada en cuanto valor intrínseco, no necesariamente como posibilidad representativa o emocional". La pasión que anima la música de Stravinsky y la pintura de Picasso es la del artista que quiere dominar la materia de su arte, no la del hombre que aspira a plasmar en obra artística sus humanas emociones. A la hora de crear, el primero no sólo *piensa* como músico, sino también como músico *vive* y compromete toda su persona. Lo mismo cabe decir del Picasso pintor, que como tal pone íntegramente su persona en el momento de la creación. Pero como esa emoción poco o nada tiene que ver con las emociones que es capaz de sentir el común de los mortales, en la obra de ambos suele verse frialdad o impasibilidad, lo cual es —según lo que acabo de decir— cierto en un plano, pero falso en el otro.

"No busco, encuentro" es una de las frases más célebres del pintor español. Mucho menos lapidario en su expresión, Stravinsky viene a decir lo mismo cada vez que trata de explicar cómo se comporta su intuición creadora. Cuando al cabo de un rato de estar "hurgando" en el piano —como él dice—, o de leer o escuchar una obra ajena, tropieza con el fenómeno sonoro capaz de despertar su apetito creador, la existencia de una nueva obra está asegurada. De igual modo, Picasso no sale en busca de inspiración para sus cuadros, sino que la encuentra de pronto en el hecho u objeto plástico que la casualidad le depara. En eso, el arte de ambos podría calificarse de providencial, más providencial, por ejemplo, que el de un Falla o un Schoenberg, siempre con una idea o una teoría previa a su creación. Son Quijotes caballeros en Rocinantes sin bridas.

En realidad, cada obra de estos dos creadores es una realidad en sí y no necesita, para justificarse, referencia alguna a las que la anteceden y la siguen; más bien la rechazan. Picasso y Stravinsky —y en eso también Falla— huyen de repetirse tanto como de que se los repita. "Picasso —escribió Gómez de la Serna— varía la estampa de los billetes que lanza, cuando ya los encuentra falsificados." Y engendrar una obra por fecundación de otra suya anterior, les parece —como dijo Roland-Manuel— un imperdonable incesto. En cambio, no tienen reparo en recurrir a una obra ajena para crear la propia.

Stravinsky por Picasso

Manuel de Falla por Picasso

En eso el paralelo entre ambos no puede ser más estrecho. Stravinsky utilizó para su música diversos fenómenos musicales —desde el mero giro melódico hasta todo un estilo— pertenecientes a Verdi, Bach, Pergolesi, Falla, Weber, Tchaikovsky... Y Picasso partió, como todos saben, ya del arte negro, ya del griego, ya de Velázquez, ya de Goya, ya de Ingres. No hace mucho se publicó un ensayo en el que se hace evidente la semejanza entre ciertas obras suyas y algunas miniaturas medievales españolas. Pero en él, lo mismo que en Stravinsky, no se trata de pastiches, sino de un rehacer —según su visión personalísima— lo que otros han hecho antes. Eso, después de todo, es tradicionalismo vivo, operante, lo contrario, exactamente, del tradicionalismo al uso, presa del *rigor mortis.* En sus últimas *Conversaciones* dice Stravinsky por qué no puede ser nunca profesor de composición: Lo único que alcanza a ver en una partitura ajena —ya sea de un autor novel, ya de un Beethoven— es lo que él habría escrito si estuviera en el lugar del compositor. Y a veces se pone a escribirlo, y de ahí sale uno de sus tan comentados "retornos a..." Los aficionados a la música que no entiendan bien ese fenómeno, encontrarán un excelente ejemplo —que les entrará por los ojos— en la reciente *interpretación* que Picasso hizo de *Las Meninas* de Velázquez. Como él rehace el célebre cuadro de su paisano egregio, así Stravinsky pudo rehacer la escritura lineal de Bach o el austero estilo de la polifonía española del Renacimiento —esto último en su *Misa,* según tuve ocasión de oír de sus propios labios.

Se ha dicho que el paralelo entre Picasso y Stravinsky no llega al punto que aquél alcanza en su *Guernica.* Pero eso —a mi juicio— es olvidar muchas páginas de la *Sinfonía en tres movimientos,* en las que la tremenda tensión de una materia musical sumamente parca y seca viene a representar una angustia del mismo signo que la expresada por la célebre pintura del malagueño. Contra lo que algunos pretenden, Stravinsky no es menos sensible al dolor humano que cualquier otro compositor de nuestro tiempo, con la diferencia de que no hace de él el trampolín para su creación, sino que *naturalmente* se le mete en ella, quizá a pesar suyo, por obra y gracia de la autenticidad con que lo siente. Y no son muy dispares en este punto las lecciones respectivas de estos dos genios creadores de nuestro tiempo, pues tanto el uno como el otro —y a pesar de que Picasso está *comprometido* políticamente—, hagan lo que hagan, piensen lo que piensen, jamás comprometen su arte. Picasso puso en *Guernica* tanta protesta política como se quiera, pero, al contrario de otros pintores políticos, atendió a lograr, como de costumbre en él, valores plásticos esenciales, que perdurarán cuando no quede ni recuerdo del bombardeo de Guernica. La anécdota no lo arrastró a pintar un cartel de propaganda política, categoría a la que descienden en sus cuadros de caballete o en sus murales la mayoría de los pintores *comprometidos.* Y en eso sigue la misma línea que Stravinsky y Falla.

Cuanto más recuerda uno partituras de Stravinsky y cuadros de Picasso más paralelos encontramos entre ellos. Su enumeración sería prolija y aquí la dejo, no sin mencionar la contemporaneidad del *Oedipus rex* y las pinturas *clásicas* de Picasso, partitura y telas sorprendentemente análogas por la pesantez y hieratismo que en ellas dominan.

En el mundo plástico de Paul Klee se ha visto una correspondencia con la música de Anton Webern. Parece evidente. Pero valdría la pena de examinar las analogías que pueda haber entre la obra de este compositor y la de Picasso. Sin haberme parado a ello, sospecho que la tarea no dejaría de dar frutos bastante sorprendentes. Pero, por hoy, dejemos aquí el tema.

Mi principal propósito fue —como ya queda indicado— presentar la obra de Picasso como un equivalente plástico, en procedimientos y evolución, de algunas de las músicas más importantes y significativas de nuestro tiempo, equivalente que podrá aclarar al aficionado a la música cosas que en éstas pueden resultarle desconcertantes.