

MUSICA

LAS FORMAS Y LA FORMA

Por Jesús BAL Y GAY

SE CUENTA que un día de principios de este siglo, Debussy censuró la música de su amigo Satie como "falta de forma", reproche al que éste respondió pronto, con su buen humor habitual, componiendo los célebres "Trois Morceaux en Forme de Poire." Asombra que Debussy haya podido censurar en ese sentido la música de Satie. Eso sería propio de un d'Indy o de un Saint-Saëns, compositores siempre respetuosos para con las formas musicales establecidas, pero no del autor de "El mar" y de "Pasos en la nieve." Porque, por un lado, Debussy no podía asustarse de que alguien hiciese a un lado aquellas formas, y, por otro, su agudísima intuición no debía cegarse hasta el punto de no percibir las altas cualidades formales que caracterizaban, precisamente, la música de Satie. Seguramente esto mismo pensó Satie, y por eso tuvo la humorada de titular sus nuevas piezas "Tres trozos en forma de pera", como si le dijera a su amigo que no comprendía a qué clase de forma se estaba refiriendo, si no sería que estuviese pidiendo peras al olmo de la música.

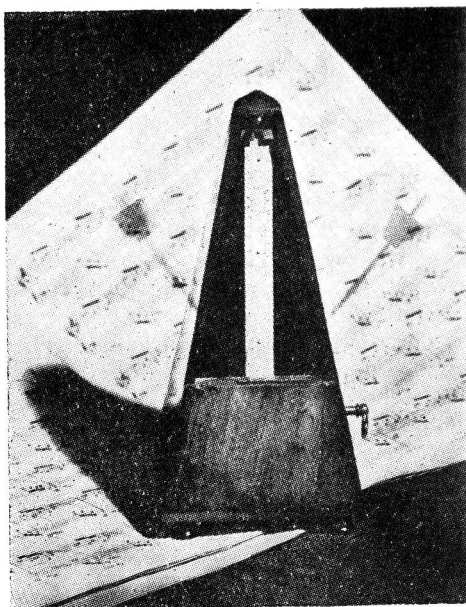
Porque en la música hay formas y forma. Las formas constituyen el conjunto de moldes que aparecen descritos y prescritos en los manuales de composición y de análisis: la fuga, la sonata, el rondó, etc. La forma, eso es otra cosa, y no hay quien pueda darnos una receta para lograrla. Las formas pertenecen a la artesanía; la forma, al arte. Las formas son como una especie de tipos raciales dentro de la música; la forma es nada menos que la personalidad de un determinado individuo musical. Y quizá no anduviésemos muy lejos de la verdad si nos arriesgáramos a definirla como el alma de cada obra, en el sentido en que la escolástica considera al alma como la forma del cuerpo.

Para los académicos, así como para cierto tipo de compositores en agraz, las formas constituyen una garantía de unidad, de cohesión, de lógica para la obra en proyecto, moldes reiteradamente probados y aprobados a lo largo de la historia, en los que el compositor puede verter sin ningún temor el ardiente metal de sus ideas. Pero la verdad es que no garantizan ningún buen resultado. De ahí que tantas obras nazcan muertas, a pesar de su impecable estructura de fugas o sinfonías, ya sea porque las ideas carecen de la fuerza expansiva necesaria y suficiente para llenar el molde, ya porque, al contrario, les sobra y hace que se asfixien.

El proceso de la composición musical no sigue una línea única. Unas veces el compositor inventa una melodía o un simple motivo —en una palabra, lo que se llama un *tema*—, se prenda de él y le busca en seguida la forma musical que más adecuadamente pueda servirle. Otras veces la primera idea que le viene a las mientes es la de una forma determinada,

y entonces la segunda etapa del proceso creador consiste en inventar el tema o temas que puedan colmar aquella forma. En ambos casos la obra —mejor o peor— nacerá viva, porque materia y forma se encontrarán acordes. Y esa concordancia se habrá debido a la lucidez del compositor, a su no dejarse arrastrar por un impulso ciego, de esos que llevan a querer lo imposible.

Pero también se dan casos en que semejante lucidez falta y el compositor, ena-



"moldes reiteradamente probados"

morado de un tema, lo utiliza dentro de una forma que de ningún modo le conviene —por defecto o por exceso, como dije más arriba—, o bien se enamora de una forma y mete en ella el material temático que primero se le ocurre. Por eso no faltan en la música ni chozas de mármol ni catedrales de adobe.

Y, en fin, también se dan casos de rebeldía —una rebeldía que suele ser máscara de la ignorancia o de la impotencia— según la cual el compositor deja volar su fantasía, en una especie de escritura automática, a lo que salga, sin ninguna preocupación formal, con el resultado —salvo que ocurra un milagro— de una obra amorfa en que lo mejor de las ideas

—si algo de bueno tuvieron al nacer— se desvanece o evapora por falta de paredes formales que las contengan. Y no será porque no se hayan alzado de vez en cuando —de Goethe a Stravinsky— voces que nos adviertan que en el arte la libertad absoluta es prenda segura de lo caótico.

El molde preestablecido no garantiza excelencia alguna para la obra que se vaya a escribir. Como queda dicho, puede convenir o no al material temático de que disponga el compositor. Pero eso no excluye el imperativo de una forma, de alguna forma. Encontrar ésta, cuando el material ha sido inventado, es tarea ineludible del compositor, si la obra ha de tener algún sentido, alguna razón de ser. Y puede que se la encuentre entre las ya establecidas; pero puede también que pertenezca al mundo de las que están por inventar. En este segundo caso el compositor se encontrará corriendo la gran aventura de la verdadera creación, llena de riesgos, pero también prometedora de máximos y seguros galardones, si hay en él lucidez y esfuerzo suficientes.

Bach, Chopin, Debussy, Satie y Stravinsky nos ofrecen ejemplos preclaros de esa búsqueda esforzada y lúcida de la forma. La materia, es decir, las ideas melódicas o motivicas les fueron llevando a plasmar formas convenientes, satisfactorias, lógicas que no hallamos catalogadas en los tratados de composición al uso: una creación, la suya, de dentro a fuera, podríamos decir. Ahí "el alma es la forma del cuerpo", y por eso cada una de esas obras maestras es un ser vivo y no una estatua.

Pero por eso también su forma será inalienable, incapaz de servir para otras obras futuras, esquivas al análisis de los teóricos y perturbadora de los tratados académicos. Forma, pero no molde. Así se explica mucho de lo que escribió contra Chopin en su época y muchos de los ataques de que fueron objeto Debussy y Stravinsky. Así se explican también muchos de los extravíos en que incurren los jóvenes que se lanzan a componer libremente, tomando como ejemplo —pero parcial, superficialmente— a aquellos compositores. No ven en ellos sino la ausencia de moldes clásicos. El rigor, el respeto para la lógica interna de la obra, los imperativos de la materia que se maneja, todo eso les pasa inadvertido. No se percatan, o no quieren percatarse, de que el rechazo de moldes preestablecidos está justificado en aquellos maestros por una apasionada voluntad de forma. No ven, o



Dibujo de Cocteau. Stravinsky interpretando *La consagración de la primavera*.

no quieren ver, que tales moldes no han sido repudiados por afán de facilidad, de comodidad, sino, al contrario, por una actividad heroica, pues la senda que aquéllos ofrecen es infinitamente más ancha y suave que la que se ha de seguir para encontrar la forma inédita. En el origen de "El mar" o de las "Gimnopedias" hay muchísimo más esfuerzo y clarividencia que, por ejemplo, en el de la "Sinfonía italiana", una obra, advirtamos, no menos perfecta.

Lo importante, lo vital no son, pues, las formas, sino la forma, a.i., en singular, ese sentido inefable de los imperativos de la materia musical de las proporciones, del equilibrio, de la textura, etc. Uno de los placeres musicales —e intelectuales— más altos es, por ejemplo, seguir la marcha de ciertas obras de Chopin. Al principio parece que la música va a discutir por cauces formales conocidos; de pronto nos encontramos con una grave anomalía —un error, un defecto, un traspies, pensamos—; pero más adelante el contexto, con otra anomalía, se encarga de justificar, de iluminar como lúcida-mente premeditada, la primera; la forma comienza a surgir como cosa nueva e individual, hasta que por fin nos convencemos de que allí no se trata para nada del molde que al principio habíamos supuesto: el perfil de la obra tiene una belleza palpitante y única que no podrá repetirse.

De lo dicho hasta aquí podría deducirse que la forma es cuestión de líneas generales, de concepto panorámico de la obra, pero la verdad es que también abarca —y cómo!— el detalle. "El detalle no existe en la obra de arte", escribió Valéry, y con toda razón. Eso que llamamos *detalle*, si no es esencial a la obra, sobra; si es esencial, no es tal detalle. Cuando ensalzamos una obra por la minuciosidad con que están trabajados sus detalles, lo que realmente estamos elogiando es la perfección e integración de todos sus elementos, su perfecto *acabado*. En Chopin, por ejemplo, encontramos el clásico *bajo de Alberti* —tópico del clasicismo vienes— transformado de radical manera, ya sea por la dilatación inaudita de sus intervalos, ya por el uso de apoyaturas que producen una sabrosa disonancia. Eso, se diría, constituye un detalle curioso, o una manera curiosa de cuidar los detalles. Pero si lo consideramos, como está, inserto, y mejor que inserto, integrado en el concepto general de la música chopiniana, tendremos que admitir que el dictado de detalle no le conviene en ningún sentido. Constituye una fiel correspondencia a la amplitud y al cromatismo iridiscente de la melodía y de la estructura tonal. Su ausencia habría significado una incongruencia grave con respecto a esos rasgos esenciales.

Cuando se examina de cerca una música así, se descubre que lo que pudo creerse en un principio fruto del capricho se ha erigido realmente en un imperativo para el compositor, porque la tensión que el primer *detalle* sorprendente produce se mantiene —y quién sabe a costa de cuánto esfuerzo y rigor— a lo largo de toda la obra, mediante correspondencias lógicas no siempre fáciles de lograr. Y la forma adquiere una dignidad y belleza que nada tienen de fortuito, belleza y dignidad singulares que son el esplendor de la realidad de la obra.

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

EL HOMBRE QUE VENCIO AL MIEDO (*A man is ten feet tall*) de Martin Ritt.

HACE aproximadamente dos meses pasó durante *tres días* en el cine Ariel la primera película de Martin Ritt: *El hombre que venció al miedo*. Tuve ocasión de verla en privado hace pocos días. Es una película extraordinaria, una de las más importantes que Hollywood nos haya mandado en los últimos tres o cuatro años. Con recursos económicos muy reducidos esta producción independiente ha conseguido realizar una obra que, sobre un tema algo similar, es netamente superior a *Nido de ratas*. Película profundamente humana, noble y generosa, demuestra las posibilidades de un nuevo cine norteamericano bien orientado y el empuje de los jóvenes directores que lo están realizando.

La dirección es magistral, no por un superficial juego de imágenes sino por su *selección* de las mismas. Un toque rosseliniano nos las hace siempre inolvidables. Otro toque de fondo —un lejano eco brooklyniano de Conrad (algo de Lord Jim, el personaje de Malik y el tratamiento mismo del desarrollo)— hace latir en cada escena una profundidad poco usual y pone en cada palabra de un diálogo soberbio una resonancia de grave e importante *verdad*.

Pero esta dirección que sabe *escoger* las reacciones más definitivas cuenta también con una ayuda decisiva: la actuación. Sidney Poitier (el negro), poniendo toda la intensidad de su vida en cada escena, ya sea trágica, grave, fraternal o sencilla y alegremente cotidiana, merece un Gran Premio de actuación en cualquier festival mundial. El principiante John Cassavetes (Axel) logra imponerse como uno de los grandes actores jóvenes de hoy a base de contenida emoción y finísima sensibilidad. Las dos mujeres y el inmundo Malik consiguen mantener el nivel impuesto por los anteriores, que ya es decir. Y por si fuera poco en dos breves escenas el padre y la

madre estrujan el corazón con una interpretación extraordinaria, construida sobre el íntimo y desesperado temblor de su angustia.

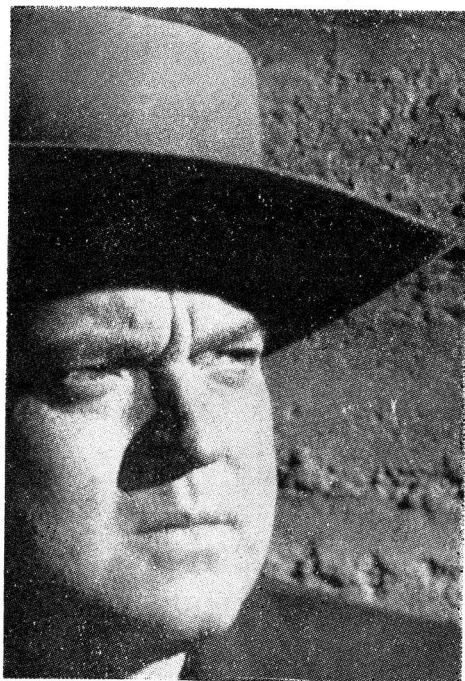
Honor, pues, a un gran director: Martin Ritt, y un aviso a todos los que buscan gran cine: algún día volverá a pasar esta película en algún cine de segunda. No importa lo lejos que esté, ni lo malo que sea: vayan a verla sin falta, no dejen de verla por ningún motivo.

NOCHE LARGA Y FEBRIL (*The long hot summer*) de Martin Ritt.

Sobre un guión original de William Faulkner —basado en un cuento y parte de una novela y cuyo estilo consigue atravesar la traducción a imágenes e imponer por momentos su borrosa presencia— Martin Ritt ha realizado esta película, una de las primeras de su incipiente carrera (Ritt forma con Sidney Lumet y Stanley Kubrick la nueva generación de directores norteamericanos.)

A lo largo de la obra Ritt oscila entre dos valores, los cuales corresponden a dos esencias de la propia literatura estadounidense. Por un lado un tratamiento exterior: acción, movimiento, palabras, actitudes por medio de los cuales los intérpretes sitúan y asientan su *individualidad*. Pero esto sólo no hubiera bastado. O por lo pronto no en una obra de Faulkner para el cual no basta el transparente sobreentendido del espíritu que puede aplicarse a un Hemingway y un Dos Passos por la índole de sus estilos. No, eso no bastaba en la película. Ya hemos visto muchas veces personajes semejantes y situaciones análogas. Por eso Ritt, con mucha inteligencia, al llegar al límite aceptable de la visión exterior pasa al tratamiento opuesto: una visión repentina de la interioridad de los personajes. Estos se definen entonces no sólo en tanto *individuos* sino como *personas*. En forma retroactiva todo su comportamiento se vuelve entonces coherente, se adhiere a una interna corriente y queda preñado de significado, de sentido humano. La acción —que parecía acción por la acción misma— se interrumpe, los movimientos se paralizan, las actitudes se fijan, las palabras titubean al luchar por la expresión personal. Llegamos a una verdadera confesión: lo anterior se vuelca para opacar —y transparentar a la vez— el actuar del personaje. Y no se trata de una confesión basada en temas psicoanalíticos baratos o en motivaciones gratuitas o desmesuradas. Ritt nos lo deja temer por mucho tiempo, pero cuando descorre el velo vemos algo más profundo de lo que esperábamos. No más complejo, ni más monstruoso, ni más inimaginable. No, sencillamente algo más profundo y como tal más naturalmente humano.

Este vuelco de lo exterior a lo interior ocurre en las escenas en donde cada personaje se revela: cuando el padre (Orson Welles) habla de su mujer muerta, cuando la amiga solterona expresa sus deseos, cuando el joven elegante resulta impotente para otorgar su amor, cuando Jody (Anthony Franciosa) suplica a su padre un trato distinto, cuando la hija (Joan



Orson Welles— "de lo exterior a lo interior"