

M U S I C A

De la música a vuela pluma

Por Jesús BAL Y GAY

Hay en la gente una curiosa tendencia a reverenciar al autor muy prolífico, por el mero hecho de serlo. La cantidad de obras parece ser más importante que la calidad de ellas. Y aun en el caso de una obra sola, se admira más la larga que la corta, y la que emplea una gran cantidad de ejecutantes que la que se contenta con un grupo reducido de ellos. El gusto por lo *kolossal* no es privativo de los alemanes. Se diría que casi todo el mundo prefiere lo que pueda anonadarlo a lo que sea capaz de estimular su inteligencia y sensibilidad. Entre la caricia y el mazazo, opta masoquistamente por éste.

Cuando el aficionado a la música descubre el catálogo Koechel, su admiración por Mozart sube muchos grados. E igual le sucede al saber el número de obras que salieron de la pluma de Bach o de Vivaldi o de Milhaud o de Villa-Lobos: de ahí en adelante, esos compositores le parecerán grandes, aunque el factor calidad no intervenga para nada en su juicio. Y uno no puede por menos que preguntarse cuál será la base o raíz psicológica de semejante proceder estimativo. ¿La admiración por la laboriosidad, por el esfuerzo? Podríamos admitirlo, si no fuera que el saber, por ejemplo, que una obra sola ha costado a su autor muchos años de trabajo no pesa tanto en la balanza de la estimación. A mi modo de ver, se trata precisamente de todo lo contrario: al compositor sumamente prolífico se le admira por su facilidad, como si ésta fuera un don taumátúrgico. Y esa actitud de la mayoría de la gente se explica por la tendencia general —de estirpe romántica— a idealizar al artista. Piénsese, si no, en el concepto vulgar de la inspiración.

Se está siempre muy dispuesto a considerar al artista —en nuestro caso, al compositor— como ser superior, y superior no tanto por poseer en grado excelente lo que los demás poseemos en grado modesto, como por ser de una naturaleza diferente y más elevada que la nuestra, una naturaleza que, a poco que nos descuidemos, calificaremos de divina. Ante sus poderes preternaturales nos sentimos placenteramente anonadados. No se piensa que el compositor es un hombre como cualquier otro, sólo que dotado de una mentalidad y sensibilidad especialmente aptas para ordenar de modo satisfactorio y bello los sonidos musicales, de modo análogo que el buen aficionado a la música se halla mentalmente organizado para la percepción justa y placentera de este arte. Muchos de esos aficionados, que están dispuestos a postrarse de hinojos ante un gran compositor, no sospechan, probablemente, que quizá hubieran sido tan grandes como él, de haber sido educados para la creación musical. Y si además de eso se les dice que la grandeza de aquel compositor se debe, en considerable proporción, al trabajo, al esfuerzo, pensarán que se blasfema.

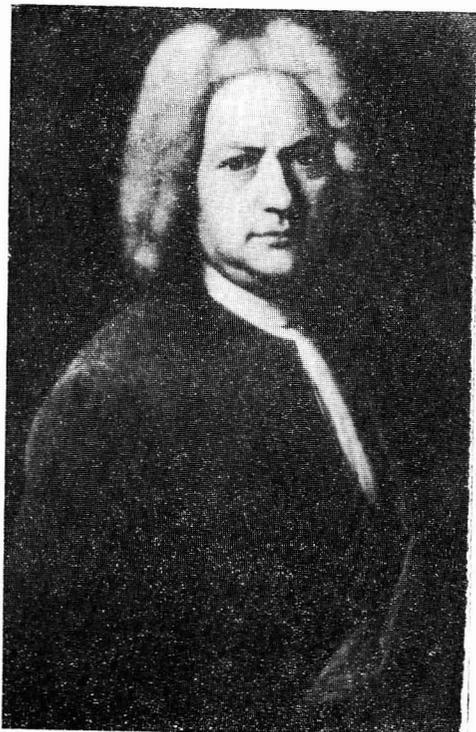
Por eso la imagen de un Mozart niño prodigio suele ser más admirada o reve-

renciada que la del autor de *Don Juan* o de la *Sinfonía en sol menor*. Toda idea de trabajo, de esfuerzo, de sabiduría adquirida parece rebajar el concepto que se tiene de cualquier gran compositor. Por el contrario, la idea de facilidad casi milagrosa hace que ese concepto ascienda muchos codos. En otros planos de la actividad humana, el trabajo es considerado factor de ennoblecimiento; en el artístico, la mayoría de la gente tiene una tendencia instintiva, subconsciente, a verlo como un oprobio.

De otro modo no se explicaría la admiración y reverencia que suscita el au-



Mozart — niño prodigio admirado



Bach — un caso diferente

tor sobremanera prolífico. Quiere ello decir que hay una clara tendencia a glorificar al autor que escribe a vuela pluma, sin que nos paremos a averiguar la legitimidad de tal procedimiento. El compositor que se entrega a él escribe al dictado de su fantasía o de su subconsciente, pero no al de su razón, de su inteligencia, ni aun siquiera de su sensibilidad. Su obra será, quizá, un interesante documento psicológico, pero no una obra de arte, ya que le falta eso, precisamente: el *arte*, es decir, una técnica manejada conscientemente, puesta al servicio de la razón y de la voluntad, instrumento de un propósito bien definido de antemano, no juguete del azar. Escribir a vuela pluma es escribir a lo que salga, improvisar, trazar apuntes, extraer del alma unas ciertas materias primas, pero no componer, no crear una obra musical con categoría de gran arte. Esto último, por el contrario, consiste en someter esas materias primas a una selección, a un pulimiento, a una ordenación que sólo con mucho tiempo y esfuerzo pueden lograrse. Al componer —bello y adecuado término, con perdón de Goethe—, el músico tiene varios objetivos que alcanzar. Uno es el fin propuesto, la idea que se hizo de la obra, la *forma* de ésta, en una palabra. No lo alcanzará, por supuesto, hasta no escribir la última nota del último compás. Los otros se hallan a cada paso a lo largo de la composición y son las diferentes partes de su estructura, que hay que cuidar tanto en su apariencia como en su consistencia y ensamblar con lógica y gracia. Para ello el compositor ha de detenerse a cada momento y quizá volver atrás y desmontar lo ya montado y substituir lo que se creyó definitivo por algún nuevo elemento. Eso, como se comprenderá, significa todo lo contrario de escribir a vuela pluma, significa reflexión y esfuerzo siempre tenso y, a veces, llegar a sentir un desaliento muy amargo.

Ejemplo, en nuestro tiempo, de compositores a vuela pluma es Darius Milhaud, aunque, por desgracia, no es el único, ya que tenemos también a Villa-Lobos, que, en ese aspecto, tampoco era manco. Desde sus primeras obras, Milhaud adoptó una actitud que se diría deportiva, si el deporte fuese sólo diversión desinteresada y no tuviese necesidad de disciplina. Lo numeroso de su producción y la calidad de ésta atestiguan en el compositor un concepto sumamente desenfadado de lo que debe ser la creación musical. Reaccionando, como miembro del grupo de Los Seis, contra los refinamientos y las reservas del impresionismo, se fue al extremo opuesto y se puso a jugar con los sonidos; pero no en el sentido de juego que solemos conferir al arte, sino en el sentido de un auténtico juego de azar. El resultado de eso es una música carente de forma clara, carente de polos, arbitraria e incoherente.

Otro tanto ocurrió con Villa-Lobos. Su propósito al ponerse a componer no fue el de un Milhaud. Quiso crear una música auténticamente brasileña, no jugar con los sonidos. Pero con un concepto sumamente tropical de cómo debe ser la música y deliberadamente opuesto a las tradiciones europeas, abrió las esclusas de su fantasía hasta llenar millares y millares de páginas de papel pautado.

En la música de esos dos contemporáneos nuestros hay ¿quién lo niega? pági-

nas interesantes y bellas. Pero esas páginas zozobran en la producción total y su mérito queda rebajado por representar ellas una mínima parte de las que escribieron esos autores. El que da en el blanco con una flecha o con una pistola tiene infinitamente más mérito que el que emplea una ametralladora. Y Milhaud y Villa-Lobos son, musicalmente, hombres de ametralladora.

Vemos, pues, que la realidad es, precisamente, todo lo contrario de lo que la gente se imagina ante el autor muy prolífico. El exceso de producción, lejos de ser un mérito, es un defecto que daña incluso a los méritos o aciertos esporádicos del autor, pues tiende a que los consideremos como fruto del azar. A fuerza de resoplar en torno a una flauta, el asno del célebre dicho hizo figura de flautista por un instante. Sería el colmo que un compositor que escribe música todos los días del año no acertase a pergeñar alguna página interesante, por poco dotado que esté para la profesión.

El caso de Bach, de Vivaldi o de Mozart es un tanto diferente del de Villa-Lobos y Milhaud, empezando porque ninguno de estos dos se puede comparar en cuanto a genio creador con aquellos

clásicos. Milhaud y Villa-Lobos se lanzan a escribir de espaldas a las disciplinas tradicionales, sin estar en posesión de un estilo determinado, saltándose a la torera las formas preestablecidas. Milagro sería que en esas circunstancias, y sin ser auténticos genios produjesen música de primer orden. Por el contrario, Bach, Vivaldi y Mozart, además de estar dotados de cualidades geniales, respetaron y aprovecharon los principios legados por sus antecesores inmediatos, en vez de darles la espalda y pretender innovar radicalmente la música. Así, cuando escribían a vuela pluma, lo hacían encauzados en aquellos principios, agarrados a las recetas formales bien comprobadas por sus contemporáneos y mayores, sin peligro de caer en el absurdo. El terreno que pisaban era firme, no de arenas movedizas. Por eso muchas de sus obras pueden ser anodinas, imitación unas de otras, pero nunca podremos calificarlas de disparatadas. De modo que si nada añaden a la gloria conquistada por sus autores con otras auténticamente geniales, tampoco la afectan seriamente, al contrario de lo que sucede en la obra de un Milhaud o un Villa-Lobos, con los múltiples desaciertos que empañan el brillo de unas cuantas páginas afortunadas.

ICAIC emprende la realización de cinco films cortos, tres de Gutiérrez Alea y dos de García Ascot, que, unidos, habrán de formar la película *Historias de la Revolución*. A fin de cuentas, los dos films de Ascot quedan excluidos (para ser incorporados después a otra película, como veremos) y así, *Historias de la Revolución* es por entero la obra personal de Gutiérrez Alea. En mi opinión, el film es el más logrado de todos los que hasta hoy se han hecho en Cuba. Los tres episodios que lo componen (*El herido*, *Rebeldes*, y *La batalla de Santa Clara*) tienen en común una virtud fundamental: la audacia. Porque Gutiérrez Alea no se concreta a salir del paso confiando en la nobleza de las historias y en su adecuación a un espíritu revolucionario, sino que se enfrenta a problemas serios de la realización cinematográfica e, incluso, puede decirse que los resuelve gracias a su indudable vocación de cineasta y a la pasión y el interés que en él despiertan sus personajes. Hay en todo el film un aliento de sinceridad, un compromiso efectivo, no sólo con los temas tratados, sino, lo que es estéticamente más importante, con el cine mismo. En resumen, *Historias de la Revolución* es un auténtico buen film épico al margen de la actitud benévola que irremediamente uno suele adoptar ante obras de su naturaleza y condición.

Con *Realengo 18*, la siguiente película que produce el ICAIC y que dirige Óscar Torres, habría que ser muy benévolo para desconocer sus evidentes fallas y, en general, el carácter primitivo de su realización. De nuevo, cabe apreciar la vieja tendencia del cine social —el film relata un episodio de la lucha campesina de los años 30 en Cuba— de protegerse y justificarse en aras de un esquematismo no sólo de contenido sino también formal. Pese a ello, Óscar Torres logra algunos momentos emocionantes, particularmente aquellos en los que una excelente actriz, Teté Vergara, hace gala de su sensibilidad.

El joven rebelde, la segunda película que dirige García Espinosa, resulta en cierta medida sorprendente. El director debe enfrentarse a otro guión de Cesare Zavattini en el que se incurre en todos los lugares comunes previsibles y que está evidentemente marcado por un didactismo elemental. Así, un film que se supone debe ser exaltado y emocionante, se transforma en un frío ejercicio de estilo por el que García Espinosa da cuenta, cuando menos, de sus clarísimos progresos técnicos como cineasta. La sorpresa está precisamente en esto, en un tal prurito por los problemas de forma. Del director habrá que esperar cosas mucho mejores en el futuro, ya sin el *handicap* desfavorable que representa la adopción de la óptica zavattiniana.

Después pude ver otra vez los dos cuentos de García Ascot, *Un día de trabajo* y *Los novios* (de los que ya hablé en un número anterior de *Universidad de México*) incluidos en un nuevo film de largo metraje, *Cuba 58*, junto a una tercera historia, *Año nuevo*, dirigida por el que fuera asistente de Ascot, Jorge Fraga. Este joven realizador, autor de dos excelentes corto-metrajés (*Y me hice maestro* y *La montaña nos une*) tiene en común con Gutiérrez Alea la virtud de no rehuir los problemas más serios de la expresión cinematográfica. Si bien la

EL CINE

Sobre el cine cubano

Por Emilio GARCÍA RIERA

He tenido la oportunidad de pasar unos días en La Habana invitado, junto a otras cuatro personas, por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas). El objeto fundamental de nuestro viaje era el de ver el cine que se está haciendo hoy en Cuba. Por lo tanto, creo que puedo prescindir de las observaciones turísticas con las que muchos periodistas especializados pretenden "amenizar" sus escritos. Y por otra parte, no creo necesario tampoco extenderme en consideraciones de tipo político y social. Entre otras cosas, por lealtad al ICAIC, que no me invitó sino en calidad de crítico de cine.

El cine que vimos ha surgido prácticamente de la nada. Quiere esto decir que en Cuba no había ni una industria ni una tradición cinematográfica, no sé si por desgracia o por suerte. Los intentos aislados que representan cada una de las películas que se hacían antes en Cuba no alcanzaron nunca ni siquiera el índice técnico necesario para sentar las bases de una industria. Y es muy curioso y, sobre todo, muy sintomático, que una de las primeras decisiones del gobierno revolucionario de Fidel Castro fuera la de crear esa industria. Así nació el ICAIC, que controla casi toda la actividad cinematográfica del país en sus diferentes aspectos: producción, distribución, etcétera.

Creo que no es éste el momento de resucitar viejas polémicas, pero, por mucho que rechacemos la idea de un cine concebido únicamente como medio de agitación y propaganda, entiendo que

estaremos de acuerdo en que, dada la situación revolucionaria, era muy legítimo por parte del ICAIC tener en cuenta la condición propagandística que, quiérase o no, es propia del cine. El problema después sería el de no perder de vista la justa valoración estética de una serie de films cuyo propósito primero (y repito, muy legítimo) era el de ayudar a la movilización popular en favor de la revolución.

Pero vayamos por partes. Para ello, nada mejor que referirse a los films de largo metraje, que, por representar un esfuerzo financiero mayor, van marcando la tónica del cine cubano.

Así, *Cuba baila*, la primera película larga de argumento que se hace después del derrocamiento de Batista, es el resultado de una etapa todavía un tanto imprecisa. Manuel Barbachano Ponce es coproductor del film y el guión es de Cesare Zavattini. El joven director Julio García Espinosa ha de enfrentarse a una historia que pretende dar cuenta de la pobreza espiritual de la clase media pre-revolucionaria en contraste con la alegría espontánea y bulliciosa del pueblo, de la Cuba que canaliza sus emociones por el baile: como se ve, ello da fe del triste esquematismo, de la irresponsabilidad pequeño-burguesa característica en el papa del neorealismo. García Espinosa, muy inseguro, quizá cohibido, dirige torpemente un film que quizá no le interesa profundamente, como no puede interesar a nadie.

Pero el cine cubano de largo metraje empieza su verdadera historia cuando el