

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

El gran problema de hoy

I

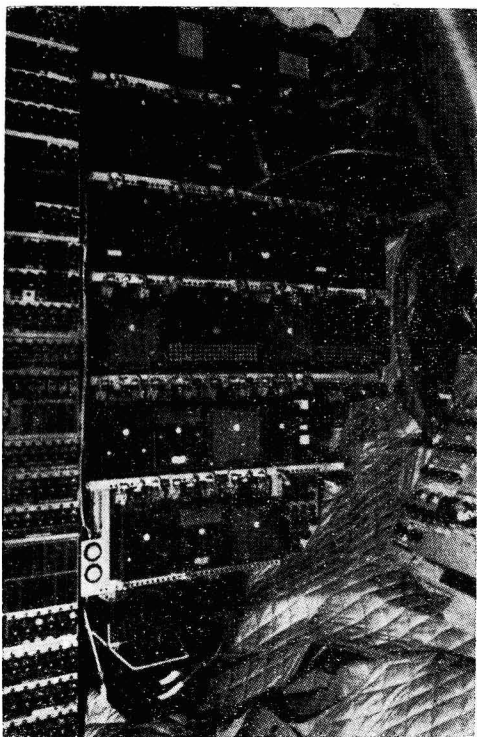
El afán de experimentación, de hallar conceptos radicalmente nuevos para la música y de liquidar por completo el pasado —aun el más inmediato— no es una realidad baladí, ni aun para aquellos que se mantienen al margen de ella. Una postura muy fácil y, como tal, muy peligrosa es la de quienes consideran ese afán cosa pasajera y propia de unos cuantos esnobs. Parece como si no tuvieran ojos para ver que ese febril afán ha invadido en pocos años un sector muy amplio de la vida musical contemporánea. El dodecafonismo parecía, no hace mucho, el sueño ya disipado de tres compositores austriacos, una teoría curiosa, pero incapaz de animar la producción de cualquier otro compositor. Y sin embargo, ahí está una producción sumamente considerable debida al dodecafonismo. Y tras éste, he ahí la música aleatoria, y la electrónica, que lo han dejado muy atrás y que ya empieza a interesar en determinados círculos musicales.

No, no es cosa baladí todo eso, pues nos plantea con urgencia dos grandes interrogaciones: ¿Hacia dónde va la música? ¿Hacia quién va la música? La primera de ellas podría tomarse como una cuestión académica, susceptible de examen frío, objetivo, científico. Pero la segunda es expresión de un problema vital, humano, en el que se cruzan los derechos y los deberes del compositor, que es tanto como decir, correlativamente, los deberes y los derechos del público. La primera de esas interrogaciones tiene, pues, menor importancia que la segunda, ya que ésta, en realidad, la abarca. Si damos respuesta convincente a la pregunta de a quién se destina la música, habremos determinado por dónde, hacia dónde debe ir, habremos establecido los límites, el sentido y la velocidad permisibles a su evolución en nuestros días.

Puede que esta afirmación haga sonreír a los fatalistas que creen en el "curso inevitable" de la historia. Yo no creo en él, y más de una vez lo he dicho en público, de palabra y por escrito. La historia se va haciendo entre todos los hombres y es el resultado del entrecruzamiento de diversas ideas y tendencias, del triunfo de los grupos más fuertes sobre los menos fuertes y también de la acción de unos y la omisión de otros. Omisión dije, pero quizás sea más exacto decir "dimisión", para emplear el término tan acertadamente utilizado por Bernanos, pues quienes se encogen de hombros ante lo que ellos denominan el "curso inevitable" de la historia están dimitiendo de su más alta condición humana y su misión más noble como hombres. Estamos en el mundo para hacerlo a él, a nuestros semejantes y a nosotros mismos menos imperfectos y más felices. Eso significa un esfuerzo duro y constante por nuestra parte. Omitir ese esfuerzo, dimitir de esa misión, es traicionar a nuestros semejantes y traicionarnos a nosotros mismos. Y no se alegue, para coonestar esa misión, la fatalidad del Des-

tino o las inalterables disposiciones de la divina Providencia. Dentro de estas últimas se mueve holgadamente el libre albedrío de cada hombre. Por eso, precisamente, somos los humanos plenamente responsables de lo que hacemos y de lo que dejamos de hacer. Y aun, según la posición de cada cual en el mundo, de lo que dejamos hacer.

No es frecuente en los intelectuales una cierta deformación profesional. En el caso concreto de la música por ejemplo, el musicólogo, a fuerza de contemplar la historia de este arte, llega a la indiferencia, al escepticismo o al fatalismo —como queramos llamarle— con respecto al contenido moral de las tendencias surgidas a lo largo de los siglos. Todo le parece natural, obligado y ajeno a las nociones de bien y mal. Si en cuenta a las tendencias de su propio tiempo toma partido, lo hará apoyado en determinados principios estéticos o, lo que es



"la música electrónica"

más probable, en su personal gusto. Hay, por otra parte, una cierta dosis de esnobismo, pero, sobre todo, de cobardía, tanto en el crítico como en el intérprete o en el aficionado, al aceptar sin discusión toda nueva tendencia: no vayan a creerle a uno anticuado, poco inteligente o de espíritu estrecho. Quienes aceptan sin más ni más todas las tendencias de la música actual, porque, de vuelta de la historia, todo lo ven en términos de siglos, me recuerdan a aquella dama inglesa, personaje de Dickens, cuya presbicia cordial no le permitía interesarse por la suerte de ningún menesteroso que no viviese siquiera en el corazón del África, pongamos como mínimo de proximidad con respecto a Inglaterra. Y me recuerdan también a aquel parlamentario español que pretendió zanjar una discusión con la frase perogrullesco-apocalíptica de "Dentro de cien años, todos calvos".

Bien está que a la hora de ciertas especulaciones nos remontemos lo suficiente para ver el curso de la historia a vista de pájaro. Pero a la hora de actuar, de realizarnos cumplidamente y contribuir al mejoramiento del prójimo, hemos de tener presente que eso no lo lograremos si nos desgajamos de nuestra circunstancia. Y nuestra circunstancia está inserta en este determinado tiempo, en esta determinada hora que nos ha tocado vivir. Así, pues, el compositor, el intérprete, el crítico y el aficionado de hoy tienen que pensar en el momento presente de la música, no en fenómenos evolutivos de ella que toman cientos de años; tienen que pensar en sí mismos —en su tarea personal indeclinable y en sus necesidades y gustos legítimos— así como también en su relación con los demás componentes de la vida musical, en cuanto hombres de carne y hueso que son, y no como vicarios de unas abstracciones denominadas el Compositor, el Intérprete, etcétera, así, con mayúsculas. Ahora bien, esa actitud, moralmente necesaria y obligatoria, los llevará indefectiblemente a plantearse las dos grandes cuestiones que formulé al principio —hacia dónde y hacia quién va la música—, la segunda de las cuales comprende, como ya advertí, a la primera.

Admitida la realidad fundamental de que la evolución de la música es un río cuyo curso el hombre puede dirigir, la tarea de dirigirla rectamente no tendrá nada de utópica ni de ociosa, una vez que hayamos hallado respuesta a la pregunta de *para quién* se compone, pues de ese *quién* depende el *cómo* se deba componer. El meollo de la cuestión está en si realmente podemos determinar para quién se escribe la música.

Aaron Copland, en su libro *Music and Imagination* —que reúne las lecciones de su curso profesado durante el año académico de 1951-1952 en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard— aborda con inteligencia y serenidad —pero no con frialdad— este gran problema que él considera justamente como la crisis de nuestro tiempo. Para comenzar, recuerda que Edward J. Dent fija el comienzo de esa crisis en los días de Beethoven, aquel momento en que el creador de la época moderna se encontró limitado a sus propios recursos, con lo cual, indudablemente ganó en independencia personal, pero perdió la seguridad de tener un puesto determinado en la sociedad, y con ello la otra seguridad, la económica. Esa nueva independencia dejó al compositor en la incertidumbre de para quién, exactamente, escribía su música. Y cita Copland estas palabras de Dent: "La opción que se le presenta al compositor puede parecer de orden crematístico, pero esto no es nada comparado con la opción moral que implica. ¿Ha de escribir solamente para sí mismo, para expresar su propia individualidad y arrojarla después a la cara del mundo con un 'tómalo o déjalo', o ha de considerar su genio como algo que tiene en depósito para el mejoramiento del prójimo? Éste ha sido siempre, por supuesto, el problema fundamental para todos los compositores, a partir de Beethoven: la relación del artista con el mundo exterior." A esas palabras del musicólogo inglés pone Copland este comentario: "A mi modo de ver, hay ahí realmente dos cuestiones: una, la del

artista y su conciencia —por qué concepción íntima compone—; otra, el artista y su comunicación —qué lenguaje musical debe usar, a fin de llegar al público que él considera que puede ser potencialmente el suyo—. Y añade: “Esas cuestiones eran, no hace mucho, temas de cortés discusión. Hoy han adquirido el aire de una torva realidad.” Y, efectivamente, ello no es cosa de juego ni tema de discusiones bizantinas. La dirección que haya de seguir la música en un futuro inmediato y —el bienestar moral —ya no sólo el económico— del compositor y, por ende, su capacidad creadora, dependen de la solución que se dé a ese problema.

En la U.R.S.S. está resuelto, y estos días vemos sin gran sorpresa —a lo menos por mi parte— que la solución que le dio Stalin es válida para Krushchev.

Copland cita la declaración de los músicos reunidos en Praga en 1848 y la resume con estas palabras: “Si no he leído mal, la declaración afirma sencillamente: estamos entrando en una nueva era de la cultura humana; por tanto, se necesitan obras que sean concretas en su mensaje, particularmente obras que utilicen letra —óperas, oratorios, cantatas, canciones, coros escritos en un estilo inteligible que use material folklórico, a fin de combatir las tendencias ‘cosmopolitas.’” La música disonante contemporánea queda desechada o, como ellos dicen, hay que renunciar a las “tendencias de subjetivismo extremo”. Como se ve, el problema está resuelto en la U.R.S.S. y países afines desde hace muchos años. O, mejor dicho, para ellos no hay tal problema. Pero ¿y para los demás?

que solemos acordar a los productos del cine artesanal.

Se trata, en efecto, de tres obras de género. Y de tres géneros muy característicos: el del film de guerra, *el western* y el del film *negro*. Otro problema a discutir es el de si la palabra *género* debe tener en el cine resonancias peyorativas o minimizadoras. Cada vez estoy más convencido de que no, de que, por el contrario, la peor enfermedad de la crítica ha sido la de predisponer su juicio partiendo de simples *a priori* genéricos y temáticos. En realidad ya no es necesario insistir demasiado en ello: la misma historia del cine se encarga de comprobarlo plenamente.

Lo cierto es que las tres películas de Walsh citadas —entre otras muchas que no he visto recientemente o que no me han entusiasmado tanto— no sólo son buenas películas de género, sino verdaderas obras maestras. Obras modernas, clásicas, resisten perfectamente el paso del tiempo mientras ese mismo tiempo hace totalmente ridículas películas incluso más recientes como *El salario del miedo* de Clouzot (que también he visto hace poco) y pone en evidencia las claras limitaciones de un film archielogiado en su momento (yo mismo me permití llamar genio a Resnais) como *Hiroshima, mi amor*. El tiempo sigue siendo el mejor crítico de cine, el único que nunca se equivoca.

Aventuras en Birmania, es simple y sencillamente, la mejor película de guerra que se haya realizado, al menos entre las que conozco y recuerdo. El film sirvió originalmente a propósitos propagandísticos (lo mismo que *El acorazado Potemkin*) y pudo confundirse con

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Raoul Walsh

Raoul Walsh es, entre los cineastas que siguen en servicio activo, el único que dirigió a la ancestral Theda Bara. Si consideramos que la Bara ha llegado a parecer aún más antigua que los personajes que encarnó (Cleopatra, Madame Du Barry, etcétera), debe entenderse que Walsh no es lo que pudiéramos llamar un novato. Por el contrario, sus cincuenta años de realizador, en los que ha hecho cerca de un centenar de películas, lo colocan definitivamente al margen de todas las nuevas olas habidas y por haber.

Por eso, uno tiene cierto reparo en anunciar que ha “descubierto” a Walsh, francamente. Entre otras cosas porque su nombre aparece en todas las historias del cine ligado a películas venerables y veneradas como *El ladrón de Bagdad* (1924), con Douglas Fairbanks y Anna May Wong, *El precio de la gloria* (1926), con Edmund Lowe, Victor McLaglen y Dolores del Río, o *El arrabal* (1933), con Wallace Beery, Jackie Cooper, Fay Wray y George Raft. Walsh ha tenido en su carrera muchos altibajos, pero su nombre ha sonado siempre como un gran ejemplo de la típica eficacia narrativa hollywoodense. En una palabra, muchos lo hemos considerado siempre como el artesano por excelencia.

Pero esa división entre “artesanos” y “artistas” habría que discutirla a fondo. Tenemos la costumbre de llamar “artesanos” a aquellos cineastas que no escogen el tema, ni los actores y demás personal de sus películas, sino que se limitan a recibir encargos de los productores. De hecho, la mayoría de los cineastas norteamericanos trabaja en tales condiciones y los que se libran de ellas son los que logran producir o intervenir en la producción de sus propios films.

Walsh tiene a estas alturas suficiente prestigio y dinero como para hacer las películas que le dé la gana. Pero es indudable que cuando realizó los films a que me voy a referir, su situación era la

de un ejecutante, o a lo sumo la de un alto empleado de la Warner Brothers. Y, sin embargo, *Aventuras en Birmania* (*Objective Burma*, 1945), *Juntos hasta la muerte* (*Colorado territory*, 1949) y *Alma negra* (*White Heat*, 1949) tienen una importancia mayor que la



“yo mismo me permití llamar genio a Resnais”