

tán en espera de que les dirijamos la palabra?

“El primer esfuerzo”, propusieron Morrison y Cocconi, “debiera dedicarse al examen de las estrellas más próximas y en condiciones favorables”. Entre las que se encuentran dentro de una distancia de 15 años luz, siete tienen luminosidad y antigüedad semejante a los de nuestro Sol... Y son: Tau Ceti; Omicron-2 Eridani; Epsilon Indi; Alpha Centauri; Ophiuchi 70 y Cygni 61.

Mucho antes de que *Nature* publicase este histórico informe, ya se habían llevado a cabo en el Observatorio Sproul del Swarthmore College de Pennsylvania los trabajos necesarios para hacer que estas palabras fueran accesibles a los ignorantes. Swarthmore College es un hijo de la Sociedad de Amigos, y los Amigos siempre han tomado en serio a sus mujeres. Una de ellas, la doctora Susan J. Cunningham (ya fallecida) fundó el observatorio que desde entonces ha sido suplido por el del instituto Sproul, que es más grande. Desde el día en que empezó a funcionar en 1912, el telescopio de Sproul ha sido dirigido principalmente a las estrellas más cercanas, y en particular a las estrellas que están a menos de 16 años luz de distancia. Hasta hoy, el número conocido de esas luminarias es 56. De ellas sólo tres —Sirius, Altair y Procyon— son más luminosas que el Sol. Veintidós están duplicadas, seis triplicadas, y quedan 31 cuerpos sencillos aparentemente, los cuales han sido observados por casi todos los astrónomos, en espera de señales que indiquen la existencia de planetas.

En la sala de conferencias de Sproul hay un modelo hecho en plástico, de los 16 años luz de espacio inmediato a nosotros, modelo diseñado y construido por la señorita Lee Lippincott, una de las investigadoras. En este modelo, colgó las estrellas de unas hebras delgadas de nylon para ilustrar cómo las vería un observador colocado en la constelación Pegaso, que estuviera mirando en dirección al Sol. La constelación, durante el invierno, está hacia el sur, y parece más un inmenso cuadrilátero, que un caballo con alas. Según las ilustraciones de Sproul, Ophiuchi 70 está a más de 16 años luz del Sol, y por eso no aparece en el modelo de la señorita Lippincott. Pero las otras seis estrellas de tipo solar (mencionadas por Morrison y Cocconi) sí.

Por su parte, Frank B. Drake, miembro del grupo del Observatorio del doctor Struve, estaba esperando que apareciera en *Nature* el estudio de Morrison y Cocconi.

Al doctor Drake también le fascina desde hace muchos años la idea de que haya inteligencia en otros lugares. Constantemente, se enfrascaba en cálculos sobre las posibilidades matemáticas de comunicación. Los resultados siempre fueron negativos por la misma razón siempre: los instrumentos de que disponemos todavía no pueden encontrar nada que confirme las sospechas. Pero el año pasado hubo notables avances en lo que se refiere a esos aparatos. Y en marzo de 1959 repitió las ecuaciones. Por fin ¡la respuesta fue positiva!

Sin tomar en cuenta los mejores aparatos disponibles, era seguro que podría usar el radiotelescopio de Green Bank (85 pies) para localizar señales lanzadas desde cualquier estrella a 86 años

luz de distancia, que es dos veces la distancia a que se encuentra Alpha Centauri, nuestra vecina más próxima.

El doctor Drake dio a conocer su fórmula en la última edición de *Sky and Telescope*, un periódico para aficionados a la astronomía, que acaba de salir a la venta. “Cuando nuestra antena receptora sea un reflector parabólico” explicó “la distancia en años luz en la que pueden ser localizados transmisores de potencia, es aproximadamente igual al diámetro —en pies— de la antena, dividido por diez”.

El alcance del telescopio de 85 pies es, así, de 8.6 años luz. El receptor de 600 pies que está construyendo la Marina de los Estados Unidos recogerá mensajes emitidos a 60 años luz de distancia. El recipiente de 1,000 pies que está proyectando Cornell para las montañas de Puerto Rico, al norte de Ponce, “oirán” hasta 100 años luz, distancia dentro de la que hay “10,000 astros aproximadamente”.

“Es muy difícil calcular cuántas de esas estrellas pueden mantener civilizaciones inteligentes tan aventajadas como la nuestra”, escribió el doctor. Y en seguida dio una extraordinaria disertación de por qué se cree que haya vida fuera de la Tierra.

“Durante muchos años se pensó que la formación del sistema solar era la consecuencia de una colisión accidental de dos astros, o de algún suceso extraño semejante... Recientemente, sin embargo, ha quedado en claro que la formación de un segundo cuerpo o cuerpos es parte esencial de la formación de un astro. Si los cuerpos secundarios a los que ‘pueda aferrarse’ mediante una zona magnética (en el caso del Sol estos cuerpos parece que son los planetas mayores: Júpiter y Saturno) el astro giraría a una rapidez que acabaría por destruirlo. De acuerdo con recientes estudios teóricos, parece probable que al menos unos cuantos de esos astros estén rodeados de planetas.”

M U S I C A

OJEADA AL PARNASO

Por Jesús BAL Y GAY

HAY COMPOSITORES a los que nadie regatea el dictado de grandes. Ocupan el círculo más elevado del Parnaso musical y todo parece indicar que en él permanecerán por los siglos de los siglos. Pero hay otros a los que se clasifica como segundones —si no por unanimidad, cuando menos por una respetable mayoría de votos—, y que, si se examina con detenimiento su obra, acaban por parecerse injustamente postergados, víctimas de comparaciones no sólo odiosas —como dicen que lo son todas— sino también absurdas, puesto que equivalen a comparar un huevo a una castaña.

Cada época y cada nación musical, pero aún más, cada compositor tiene sus afares, sus problemas, su concepto de la música, su mundo, en fin, que le hacen diferir radicalmente de sus colegas. De ahí que resulten sobremanera peligrosas las comparaciones por las que se aspira a establecer cuál de dos compositores dados es el más grande. El que a uno le falte lo que el otro tiene de sobra no significa necesariamente que el primero sea menos capaz y, por tanto, inferior al segundo: puede que signifique tan sólo —y así ocurre en la mayoría de los casos— que aquél renunció voluntariamente a modos de expresión que no convienen a su propio, personalísimo, irrenunciable pensamiento.

Mozart carece del musculoso contrapunto de Bach; Beethoven, de la gracia melódica y el equilibrio formal de Mozart: ¿vamos por eso a afirmar que Beethoven sea inferior a Mozart y Mozart inferior a Bach? No, lo que sucede es, sencillamente, que Mozart no es Bach, ni Beethoven es Mozart —perogrullada que no hemos de perder de vista en este asunto—, y que, por no serlo, a ninguno de los tres podríamos proclamarlo *primus inter pares*, ya que si cada uno de ellos carece de alguna cualidad que brilla en el que le precede, también puede enorgullecerse de alguna que a aquél le falta y

que constituye su personal contribución a la evolución de la música. De no ser así, esa evolución equivaldría a una irremediable decadencia.

Se suele creer que la grandeza del compositor se manifiesta por lo que llamamos *un gran aliento*. Pero esa idea, justa en principio, se presta, en su aplicación, a grandes errores, porque se tiende a confundir ese gran aliento con la hinchazón, lo verdaderamente grande con lo que no pasa de gigantesco. El gran aliento puede ocultarse bajo apariencias muy modestas. En una obra breve descubriremos quizá una fuerza de que carecen, aunque la finjan, otras que a primera vista resultan imponentes. La unidad, la perfección formal, la pureza y derecho de expresión no se logran sin una gran fuerza, sin un gran ardor —acordémonos de cómo se forman los diamantes— y cuando aquellas cualidades brillan en una página para piano, podemos estar seguros de que ésta entraña un aliento tan grande como el que suponemos necesario para animar una sinfonía o una ópera.

A la par de lo aparatoso y muy extenso, suele tomarse lo violento como revelación de grandeza. Pero no olvidemos que un carácter violento no equivale necesariamente a lo que llamamos un gran carácter. Los rasgos de violencia que surgen esporádicamente en el comportamiento del tímido no significan grandeza alguna de carácter; constituyen, por el contrario, un rasgo típico de la timidez. En cambio, la calma inalterable, la discreción constante no son propias de ningún espíritu apocado, sino fruto de una áspere lucha de la inteligencia y el corazón contra los impulsos primarios del alma. El grito, el apóstrofe y el ademán violento ocultan casi siempre alguna gran falla interior. Beethoven cuando habla a gritos no es más grande que cuando sueña o medita.

Pero, a pesar de todas esas razones —que me parecen obvias—, muchas per-

sonas siguen llamando sublimes a muchas obras extensas, aparatosas y violentas, muy inferiores en realidad a otras que esas mismas personas consideran menores. Parece como si lo ambicioso del propósito valiese más que la perfecta adecuación entre el propósito y su realización. Y —situación peregrina en la estimativa musical— el prestigio de que gozan entre esas personas ciertas obras que, en principio, calificarían de menores, se debe al que sobre ellas proyectan otras obras extensas, aparatosas y violentas del mismo autor. Como si en realidad careciese de méritos propios y altísimos, la música de cámara de Mozart resulta así deudora de la *Sinfonía Júpiter* y *La flauta mágica*, como la de Beethoven lo resulta de las sinfonías Quinta y Novena.

Es curiosa esa actitud de muchos que, en vez de desconfiar de la obra prolija y ostentosa, la aceptan ciegamente, mientras que a la concisa y modesta, por el mero hecho de serlo, la consideran con recelo. Eso lo saben y lo aprovechan muy bien, *pro domo sua*, los compositores maliciosos, más o menos conscientes de su impotencia. La obra larga, aparatosas, embota la facultad crítica del oyente, lo apabulla, lo duerme —en el sentido que algunas veces se le da en México a este verbo—, al igual que los largos discursos políticos, instrumentos no tanto de la demagogia como de la demo-hipnosis.

El caso de Chopin es ejemplar a este respecto. Hay pedantes que lo consideran un compositor de segunda clase no tanto por lo que escribió, como por lo que no escribió. No es autor de sinfonías, ni oratorios, ni óperas; las pocas veces que utiliza la orquesta, ésta no aparece empleada sinfónicamente; en sus sonatas no hay desarrollos propiamente dichos, etc., etc.

En efecto, Chopin se limitó casi exclusivamente al piano como medio instrumental de expresión; cuando recurre a la orquesta, lo hace para proporcionar un fondo o atmósfera sonora a su instrumento predilecto; las secciones de desarrollo de sus sonatas —y de otras obras en las que adopta la forma-sonata— tienen más de digresión que de elaboración del material temático; en general, sus obras son de dimensiones muy reducidas, y no nos lo podríamos imaginar dispuesto a componer una *Novena sinfonia* ni un *Parisifal*; y, finalmente, no fue un autor muy prolífico.

Que no se le considere como uno de los grandes compositores por haberse limitado al piano, me parece una razón sumamente peregrina. Imaginemos por un momento que de Bach no se conociese más que *El clave bien temperado*: ¿no tendríamos bastante con esa obra para situarlo en el primer rango del Parnaso musical? Una de las pruebas más firmes —aunque poco brillante— de la grandeza de Chopin la constituye, precisamente, esa su limitación al piano. Haber logrado todo lo que logró sin salirse de ese medio instrumental tan mal explorado por sus predecesores, es una de las pruebas más elocuentes de su genio ("en la limitación se muestra el maestro", dice Goethe). Si así no fuera, en menguado concepto habríamos de tener a Victoria o Palestrina, que no escribieron más que música vocal.

Tampoco el número de sus obras —relativamente corto— es argumento en que puedan apoyarse legítimamente los que tratan de rebajar su mérito. Ya se sabe que Bach y Mozart escribieron mucho más que él, pero lo que importa es cómo, no cuánto, escribió. La cantidad de obras

no significa necesariamente excelencia. Lope de Vega no es, por eso, más grande que Cervantes, ni Villa Lobos más grande que Stravinsky.

Ya en su misma época —y ello sigue en nuestros días— se señalaron en la música de Chopin rasgos que se calificaron de defectos: la vaguedad tonal, la violencia de las modulaciones, la arbitrariedad de la forma. Pero, en realidad, no se trata de defectos, sino de innovaciones que habrían de actuar luego como elementos dinámicos en la evolución de la música. Con sólo eso ya hace Chopin historia, y a un compositor que hace historia —no sólo en el círculo limitado de la técnica, sino también en el anchuroso del gusto de los grandes públicos— no se le puede negar un elevado puesto en el Parnaso.

Es interesante ver cómo aplica el hombre sus prejuicios. Por lo común no lo hace imparcial y universalmente —lo cual les podría dar un cierto cariz de leyes—, sino cuando y según le conviene, con el fin de tener siempre razón. Pero la realidad se encarga de evidenciar que ese juego es, precisamente, lo que le quita la razón. Así sucede, por ejemplo, en el cruce del caso de Chopin con el caso de Mendelssohn. Quienes tratan de rebajar el mérito de Chopin y para ello aducen los supuestos defectos que acabo de mencionar, suelen ser los mismos que tampoco admiten a Mendelssohn como compositor de primer rango. Ahora bien, si por aquellos supuestos defectos censuran a Chopin, no podrán dejar de alabar a Mendelssohn, en cuya música el sentido tonal, y el concepto armónico y el plan formal son intachables. ¡Ah! pero a la

hora de querer rebajar de categoría a Mendelssohn, se aduce precisamente, esa normalidad de su música, a la que se califica de *académica*, es decir, que se la censura por no tener los rasgos que en Chopin se califican de defectos. Mendelssohn resulta para esas personas un músico frío, un poco superficial, con más oficio que personalidad, falto de gran aliento, en una palabra. Pero ya hemos visto que el gran aliento puede manifestarse o en la construcción de grandes arquitecturas o en la intensidad de expresión. Si lo primero, no se le puede negar al Mendelssohn autor de sinfonías y oratorios de una admirable perfección. Si lo segundo, no se le puede negar al Chopin autor de páginas breves pero tan intensas que se juzgan defectuosas. En resumen: Chopin, para esa gente, es un músico menor porque no escribe como Mendelssohn y lo que Mendelssohn, y éste lo es porque no escribe como Chopin y lo que Chopin. ¡Peregrina lógica!

Lo que hay, a mi juicio, en el fondo de todo esto es que, consciente o inconscientemente, se está utilizando la música de Beethoven como patrón definitivo, invariable de toda otra música. Eso se echa de ver sobre todo cuando se trata de la cuestión *desarrollo* en la forma-sonata de Chopin. Chopin, se afirma, no sabía desarrollar sus temas. ¿Por qué? Para afirmar semejante cosa habría que ver primero si Chopin en su forma-sonata intenta realmente un desarrollo auténtico, a lo Beethoven. Muy mal analista será el que crea que lo ha intentado. Entonces, deduciremos, la falta de verdaderos desarrollos en Chopin se debe no a impotencia para construirlos, sino a deliberado propósito de no emplearlos. En Beethoven, el centro de gravedad de la forma-sonata está, precisamente, en la sección de desarrollo. Para Chopin, en cambio, se encuentra en la exposición y su duplicado, la reexposición. Lo que para Beethoven es el meollo del drama —si a un drama comparamos esa forma—, para Chopin no pasa de ser una digresión, un interludio, entre las secciones primera y tercera. Son conceptos, pues, muy diferentes, pero no hay razón alguna para calificar a uno de ellos como inferior al otro.

Y lo mismo que con la falta de desarrollo sucede con la orquestación de los *Concertos* chopinianos, a la que, por su actitud subalterna con respecto al piano, se califica de mala. Se quisiera, por lo visto, para esas obras una escritura beethoveniana, pero se olvida, y habrá que repetirla, esta gran perogrullada: que Chopin no es Beethoven. Para éste, un concierto de piano es todo un drama —o, cuando menos, diálogo— entre el instrumento solista y la orquesta. Para Chopin, en cambio, es un gran monólogo del piano, al que la orquesta proporciona un fondo, un decorado, un ambiente. ¿Por qué habríamos de considerar más legítimo, elevado o genial el concepto de Beethoven que el de Chopin? Si el propósito de cada cual ha sido realizado con perfección, y eso es todo lo que importa, no podremos hablar de inferioridad de uno con respecto al otro. Chopin, en eso como en todos los demás aspectos de su música, logró siempre lo que se propuso y con un estilo inconfundible, como es el caso de todos los grandes músicos, llámense Bach, Mozart o Beethoven. No se le puede, pues, regatear su legítimo derecho a ocupar en el Parnaso un puesto en nada inferior al de éstos.



Beethoven en su lecho de muerte.



Mozart a los dieciocho años