

MUSICA

ETHOS Y ÉTICA

Por Jesús BAL Y GAY

I

CADA VEZ QUE se pretende penetrar en el espíritu de la música por medio de conceptos —no por comunicación o comunión directa con ella, que eso ya es muy diferente—, uno se pierde en una tupida selva de metáforas. Es lo mismo que ocurre, aunque en un plano mucho menos elevado, cuando se quiere precisar con palabras el timbre de un instrumento o la sonoridad de un determinado acorde. Tal hecho constituye una elocuente advertencia acerca de la independencia total en que se halla la música con respecto a todos los demás fenómenos —espirituales o físicos— de que tenemos experiencia los mortales.

Las metáforas mismas a que recurrimos para representar las cualidades de una determinada música no se asientan realmente en auténticas semejanzas o analogías, sino en convenciones engrandadas por el uso reiterado de ciertas fórmulas musicales a las que en un principio se adjudicó explícitamente un determinado sentido. Todos admitimos, sin el menor reparo crítico, que hay músicas alegres y músicas tristes, músicas duras y músicas blandas, músicas agrias y músicas dulces. Por esa sola enumeración se echa de ver cuán fácilmente aceptamos en la música lo mismo cualidades efectivas que cualidades físicas. Arbitrariamente recurrimos al testimonio de nuestros sentimientos y nuestros sentidos para analizar cualitativamente el objeto musical. Pero ello constituye un soberano engaño de nosotros mismos, ya que en la percepción de la blandura o la dureza, la dulzura o la agrura de una música para nada intervienen nuestros sentidos del tacto o del gusto, únicos calificados para ese concreto menester.

Así tenemos, pues, que por medio del oído, y sólo por él, nos creemos capaces de percibir en la música cualidades cuya percepción corresponde a otros sentidos. ¿No es ésa una peregrina pretensión nuestra, descabellada, utópica? Sí, ciertamente... pero bien viva y arraigada en lo más hondo de nuestra alma, contra todo viento y marea de la razón. Cuál sea su causa, seguramente de orden cenestésico, dejémoslo a los psicólogos que lo averigüen. A nosotros los músicos nos basta con saber y sentir que existe, que está ahí siempre escondida en las entrañas de la experiencia musical. Y lo que verdaderamente debe interesarnos de ella es su mecanismo y lo cambiante de sus bases.

Cuando admitimos, por ejemplo, la suavidad de un nocturno de Chopin, tenemos que pensar por qué, es suave —o nos lo parece— esa música. Lo primero que nuestra reflexión nos dice es que su suavidad —como la de cualquier objeto de la naturaleza— no es absoluta sino relativa. Esta hoja de papel en que estoy escribiendo tiene una gran suavidad, comparada con la superficie de las tapas del

libro que acabo de consultar, pero resulta francamente áspera si se la compara con un pétalo de rosa. Así también ese nocturno nos parece suave si lo oímos después de una sonata de Beethoven; pero quién sabe cuántas asperezas no le encontraremos oído a continuación de una sonata de Mozart. Y no digamos si lo comparamos con una obra de Palestrina y una de Stravinski. Una incursión —por rápida y superficial que sea— en la historia de la música nos ilustrará sobre ese punto lo suficiente para convencernos de la relatividad de ese concepto. Y lo mismo hará una zambullida de nuestros occidentales oídos en la música oriental. El concepto de suavidad varía según las latitudes y según las épocas de la historia musical. Ese nocturno de Chopin, que tan suave nos parece hoy, resultaba suma-



Chopin "su suavidad no es absoluta"

mente áspero —ésa es la verdad histórica— para muchos contemporáneos del músico polaco. Que el hecho no nos escandalice. Averiguar sus causas será descubrir el meollo de lo que aquí estamos examinando.

Los conceptos armónicos vigentes en la época que vio nacer ese nocturno no eran, ni mucho menos, los que hoy admitimos sin el menor reparo. A la disonancia se la dosificaba entonces con gran meticulosidad, su inserción en el tejido armónico se efectuaba mediante cierta preparación, y su resolución —o disolución— inmediata era cosa de precepto. La música de entonces tenía por base tan firme como amplia la consonancia. Por otra parte, el juego de las diversas tona-

lidades se regía por normas modulatorias muy estrictas. Por eso una música como la de Chopin, que de pronto introduce la disonancia en grandes dosis y modula de espaldas a las leyes entonces vigentes, no podía por menos de resultar sumamente áspera para los oídos de sus contemporáneos. Y el que no lo sea para nosotros se debe a que el proceso iniciado con ella ha seguido intensificándose o exacerbándose hasta nuestros días: hemos llegado, hace ya bastantes años, a un punto en que la disonancia ocupa el lugar que antes tenía la consonancia, y el sentido tonal se ha relajado hasta hacer superfluas las reglas clásicas de la modulación. Un preludio de Debussy, que habría resultado desgarrador para los oídos de 1830, nos parece a nosotros un dechado de suave eufonía.

Basta con esa perspectiva de la evolución musical para que nos percatemos de cuán relativo es el concepto de suavidad en la música, de como depende de los hábitos auditivos de cada época. Y lo mismo acaece con los demás aspectos del *ethos*, por ejemplo, con la supuesta alegría o tristeza de una música. Es creencia general, pongamos por caso, que el modo menor es triste por naturaleza. Pero si eso fuera cierto, la mayoría de los modos griegos y eclesiásticos, que tanto se le asemejan, habrían resultado tristes para quienes los manejaron, cuando la verdad histórica es que algunos de ellos pasaban por ser expresión de la más rotunda jocosidad.

En resumen, todo eso se reduce a un juego de símbolos establecido en cada época por la autoridad de algunas obras. El empleo sumamente parco de la disonancia se convierte —por contraste con una mayor dosis de ella— en expresión de suavidad, o blandura. Pero allí donde se considera necesaria o saludable una música de mayor entereza, tal suavidad o blandura se torna fácilmente expresión —o, mejor, símbolo— de sensualidad. Y así una misma música puede cambiar de *ethos* a lo largo del tiempo, y lo que en un principio fue expresión de celestial pureza llega quizá a representar la más terrenal lascivia. Todo dependerá de cómo se escuche o de quién la escuche.

La música dispone sólo de medios limitados de expresión, o símbolos, como hija que es del ingenio humano. Pero lo mismo le sucede a la literatura. Olvide el lector todos sus conocimientos literarios y lea los siguientes versos como si se los encontrara por primera vez:

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

¿No nos hallamos ante un poema esencialmente erótico? ¿No es esa la expresión de una ardiente pasión de mujer por el hombre de sus pensamientos? ¿De qué

modo más claro y profundo podría expresarse? Pero el lector sabe muy bien que esos versos nada tienen que ver con el amor entre mortales, y que en ellos San Juan de la Cruz expresa una experiencia de orden místico. El santo poeta tuvo que recurrir a un lenguaje radicalmente humano para comunicarnos lo que en ninguna lengua tiene medios de expresión propios. He ahí la necesidad del símbolo, he ahí la aparente transferencia de un fenómeno espiritual de su propio plano a otro en que analógicamente puede hacérsenos menos incomprensible.

Pues bien, eso mismo ocurre con el *ethos* musical. La blandura que en el teatro puede representar cumplidamente un deliquio de amor profano, será la misma —porque el lenguaje musical no nos proporciona mayor variedad de símbolos— que haya de emplearse en el templo a la hora de expresar el amor divino. Lo cual quiere decir —y esto es a lo que íbamos— que esos símbolos, o conceptos musicales simbólicos, no son en sí buenos ni malos ni nacen necesariamente de esta o la otra clase de sentimientos.

La supervivencia de la creencia *ética*, en lo que a la música se refiere, se debe en parte a la intervención de los literatos en la interpretación de un arte cuyos conceptos son de por sí inefables. Novelistas y poetas —y tras ellos el ingenio aficionado— no saben ni pueden hablar de música si no es en términos literarios. Y sin querer, o queriendo, ven reflejada en una obra musical la figura humana del compositor, o la suya propia. En un ensayo que acabo de leer sobre la música en el *Diario* de Julien Green encuentro frases de éste que son sumamente reveladoras de tal mecanismo. Por ejemplo: "Escuchando música de Chopin la otra noche, con el placer que siento habitualmente, me pregunté de pronto: ¿Qué le falta, pues? Y la respuesta ha llegado inmediatamente: 'Corazón'. Esta suntuosa ostentación de melancolía, estos gritos desesperados, estos sollozos de tristeza, no brotan del corazón, son una falsificación para el uso de almas sensibles, que pueden ser muy duras." Para quienes conozcan a fondo la obra y la persona de Chopin resultará muy claro el origen libresco y la tremenda falsedad de tal juicio. Julien Green al escribir así recordaba ciertas cosas que andan en las biografías de Chopin, e influido por ellas llegó a ver en la obra del compositor un *ethos* absolutamente fantasmagórico. Pero en cuanto al mecanismo de la interpretación totalmente subjetiva, las siguientes frases son elocuentemente reveladoras: "¿Qué mal puede haber en escuchar una bella música? Pues bien: Por el recuerdo de un acontecimiento ya lejano en el pasado, nos corrompe y nos deja el gusto de la felicidad terrestre." ¿No está eso bien claro y no viene a confirmar mi tesis de que el *ethos* musical no es más que el fruto de la asociación entre una determinada música —y yo diría aún más: de un determinado estilo— y el recuerdo o la presencia de un determinado estado de ánimo nuestro?

Pero eso no quiere decir que la música sea ajena en todos sentidos a la moral. Y es lo que vamos a ver en la segunda parte de este ensayo.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LIVIA (*Senso*) película italiana de Luchino Visconti. Argumento: L. Visconti y Suso Cecchi D'Amico con la colaboración de Tennessee Williams y otros, sobre un cuento de C. Boito. Foto: (Technicolor), Robert Krasker. Música: 7ª Sinfonía de Anton Bruckner. Intérpretes: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti. Producida en 1954.

HACE TIEMPO, Luis Alcoriza dio de *Cuando pasan las cigüeñas* un juicio que me pareció perfecto. Más o menos, dijo lo siguiente: La película de Kalatozov es un melodrama, pero vale por cuanto acude a las *fuentes mismas* del género. Yo creo que tal juicio es aplicable a *Senso*. Cincuenta años de cine han hecho del espectador más o menos culto un implacable juez de toda película cuyo tema esté sujeto a las convenciones propias de un género. Y, sin embargo, esas convenciones tienen un origen legítimo, puesto que responden a la necesidad de reproducir en términos dramáticos las pasiones verdaderas del ser humano.

Suele ocurrir (casi siempre ocurre) que la convención implica insinceridad y falseamiento. Entonces, e s t a m o s, por ejemplo, ante el melodrama típico, en el sentido peyorativo que solemos dar al término. Pero lo que Visconti ha hecho es alcanzar la sinceridad por encima de la convención. Su personaje, Livia, podría ser un personaje de melodrama. Pero su pasión es verdadera y aterradora: es la pasión erótica desencadenada, quemante, ante la que es muy posible sentir escalofríos. (Y, francamente, estoy asombrado ante el buen número de personas razonables que no los han sentido.)

Senso tiene grandes virtudes en orden a lo formal. Con una mínima erudición sobre cuestiones de pintura, literatura e historia italianas, pueden hacerse consideraciones todo lo interesantes que se quieran sobre el arte suntuoso, espléndido, de Luchino Visconti. Desgraciadamente, no poseo tal erudición y debo conformarme con decir que estamos ante un realizador de cine que, además de serlo de verdad, tiene las mejores virtudes del buen director teatral y que, ade-

más, está dotado de un singular sentido plástico. De ahí su maravillosa utilización de los decorados, del vestuario y del color en la composición de cada escena.

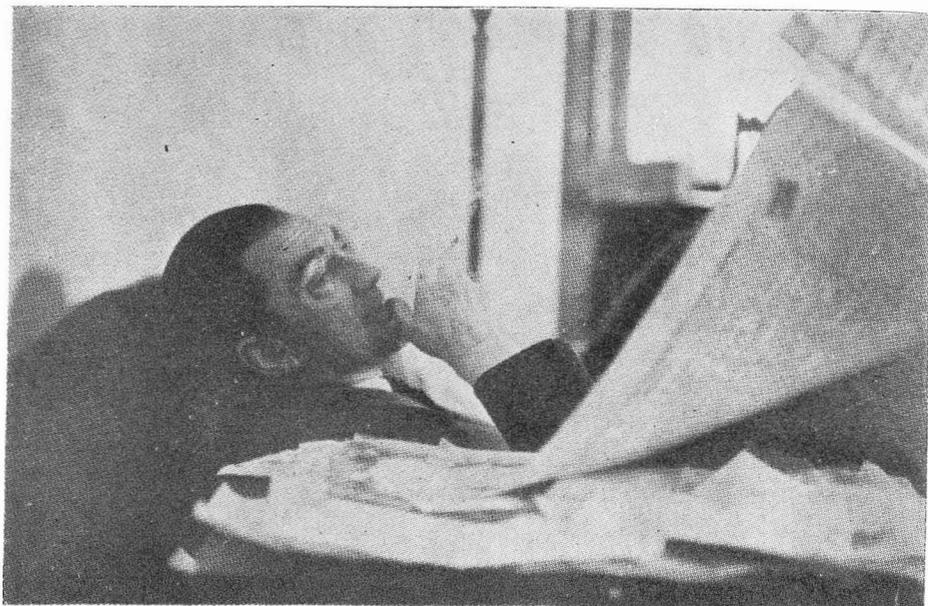
Así, Visconti reconstruye, muy al estilo italiano, la epopeya garibaldina del siglo pasado; buen pretexto para una ópera típica, grandilocuente, que oscile entre lo ridículo y lo sublime. Sin embargo, aunque muchos apologistas de *Senso* encuentren en ello sus máximos valores, creo que todo el alarde formal de nada serviría de no oponer a ese tono de gran ópera lo que casi por definición es anti-operístico: la sinceridad. Livia, predispuesta por entero a ser una heroína, a encuadrar perfectamente dentro de un medio patriótico exaltado, lista a bordar banderas, a repartir volantes y, en fin, a ser un personaje congruente con su época, tendrá que ser, pese a todo, fiel a sí misma y tendrá que oponer al heroísmo colectivo su propio heroísmo de mujer apasionadamente enamorada.

¿Exaltación del individualismo? No. Exaltación del ser humano, aunque parezca paradójico; del ser humano cuyo valor está determinado, en gran medida, por su capacidad de sentir una gran pasión, vaya esa pasión en contra de lo que sea. No, no hay en ello nada de individualismo, ya que el individualismo es frío y egoísta. Livia se equivoca, al apasionarse por un hombre que no lo merece. Pero fueron pasiones tan fuertes, sinceras y auténticas como la suya las que animaron a sus compatriotas garibaldinos. Y es la pasión la que, en general, da un sentido a la existencia.

Alida Valli, mujer y actriz privilegiada, está excelente. No puede decirse lo mismo de los demás intérpretes.

TÚ, MI CONEJO Y YO (*The geisha boy*). Película norteamericana de Frank Tashlin. Argumento: F. Tashlin. Foto (Vista-Visión, Technicolor): Haskell Boggs. Intérpretes: Jerry Lewis, Marie McDonald, Sessue Hayakawa. Producida en 1958 (Paramount).

Las películas de Frank Tashlin están, sobre todo, compuestas de imágenes relampagueantes. Lo más probable es que



Luchino Visconti. "la sinceridad por encima de la convención"