

ticiro, se encargó de demostrarle poco después cuán poco valen las vanidades humanas. Y allá arriba, mientras toca el arpa, Todd habrá meditado en que, a falta de fortuna, gloria y Elizabeth, que ya no las tiene, tampoco puede contar con el respeto que los verdaderos hombres de negocios con dos dedos de frente, como Samuel Goldwyn o David O'Selznick, inspiran aún a los críticos ferocemente "hiroshimistas". ¡Todo por no haberse enterado de que los directores de cine tienen alguna importancia!

¿Debo decir algo más sobre *La vuelta al mundo*? No, por favor. Déjenme olvidarla lo más pronto posible. En todo caso, cabe preguntar que el hecho de iniciar el film con la exhibición de *De la tierra a la luna*, de Meliès, no sirve sino para demostrar, contra lo que Todd creía, que el viejo primitivo francés sigue estando muy por delante de su pretendido sucesor norteamericano. ¡Ya hubiera querido Todd tener una millonésima parte de la imaginación y de la inventiva del viejo Meliès! ¡Ah! Y vale la pena advertir que los créditos del film que se nos dan, según una nueva moda, al final de su exhibición, son muy superiores al film mismo.

(A propósito de "cine-espectáculo" y de directores, espero poder comentar en el próximo número de *Universidad* ese formidable díptico de Fritz Lang constituido por *El tigre de Bengala* y *La tumba india*. Hasta ahora, no he podido ver todavía el segundo de esos films, que me imagino tan maravilloso como el primero.)

SONATAS, película hispano-mexicana de Juan Antonio Bardem. Argumento: Juan Antonio Bardem, sobre temas de Valle-Inclán. Foto (a colores): Cecilio Paniagua y Gabriel Figueroa. Intérpretes: Francisco Rabal, María Félix, Aurora Bautista, Carlos Casaravilla, Fernando Rey, Ignacio López Tarso, Carlos Rivas. Producida en 1959 (Barbachano Ponce-Uninci).

Después de *La venganza*, *Sonatas* viene a confirmarnos el descenso cualitativo de Bardem. ¿A qué podemos atribuirlo? Hablar de decadencia a estas alturas me parece prematuro. Pero por otra parte, no puede uno evitar el temor de que el Bardem de *Calle Mayor* se haya perdido para siempre. Ojalá no sea así.

Decía no sé quién que un realizador joven debe comenzar su carrera retratando a la gente y al medio que conoce. Tal afirmación me pareció aventurada, como me lo parecen todas aquellas que pretenden señalar un camino obligatorio para el creador. Sin embargo, en el caso de Bardem, cabe señalar que sus mejores películas son aquellas, precisamente, en que aborda los problemas de las capas sociales próximas a él: la "familia teatral" de *Cómicos*, la burguesía y la intelectualidad universitaria de *Muerte de un ciclista*, la clase media de *Calle Mayor*. En esos films, Bardem se nos mostraba tan discursivo y retórico como en los que ha hecho después. Pero, por encima del prurito aleccionador del cineasta, se imponía la evidencia, la verdad de las situaciones y de los personajes.

Sonatas, en cambio, supone una absoluta subordinación de la realidad retratada a las necesidades de un planteamiento

ideológico. Que la intención de ese planteamiento sea justa y valiente y que tenga un especial relieve en la España de hoy, es algo que no me cansaré de decir. Pero la ineficacia estética del film compromete seriamente su misma intención ideológica. Y eso también hay que decirlo.

Se ha hablado mucho y con razón de que Bardem ha pretendido, con *Sonatas*, hacer algo así como una réplica española de *Senso*, aquel extraordinario film de Luchino Visconti. Es decir: las sonatas de Valle-Inclán le sugirieron a Bardem la posibilidad de recrear esa atmósfera romántica y decadente que caracterizara a la película italiana. Pero Visconti, sin dejar de ser un hombre de izquierdas, supo comprender la necesidad de mantenerse fiel al espíritu de una época. Sobre la base de esa fidelidad inicial, el realizador hurgaba en sus personajes hasta darnos de ellos su verdadera dimensión humana.

Bardem procede exactamente al contrario: parte de unas apariencias meramente exteriores para fabricar sobre ellas

unos personajes ideales, buenos para ilustrar sus ideas. Sin embargo, aunque el Bradomín de Bardem ya no sea el de Valle Inclán, no puede dejar de serlo enteramente, puesto que hay una referencia literaria establecida "a priori" a la que no es posible sustraerse. De ahí que la "toma de conciencia" del personaje parezca ir en contra de su propia manera de ser, de su naturaleza humana misma. El Bradomín de Bardem es un personaje híbrido, carente de una personalidad definida y, por ello, el ejemplo que a través de su evolución psíquica se pretende dar no tiene la fuerza de la evidencia.

En definitiva, Bardem, para hacer sus llamamientos, muy noblemente intencionados, en favor de la lucha por la libertad, parte de situaciones y personajes ideales, esquemáticos. Ha caído, digámoslo de una vez, en los viejos vicios del cine aleccionador, del cine con pretendida "utilidad social". Por lo demás, *Sonatas* es un film realizado sin inventiva y sin ingenio, sin ese ánimo revelador necesario en toda auténtica obra de creación.

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

ABUSO DE LA MÚSICA

ALGUNA VEZ, y en estas mismas páginas, comenté las enormes facilidades que nuestro tiempo proporciona a la difusión de la música. Muy al contrario de lo que sucedía antes de la radiodifusión y del disco, el aficionado puede hoy disfrutar constantemente de las grandes obras musicales, sin más esfuerzo —si a eso se le puede llamar esfuerzo— que oprimir o hacer girar un botón en su casa. Consecuencia de ello es —anverso— que estamos más familiarizados que nunca con la música, pero también —reverso— que existe una especie de inflación, nada buena, por supuesto, para la dignidad y la recta estimación de este arte. El aficionado ya no usa, sino que abusa de la música, con el resultado de que su veneración por ella disminuye inevitablemente y —lo que es peor— puede llegar a sentir un hastío sin remedio.

Pero hay todavía otras formas de abuso, superlativamente degradantes para la música, que son ya un rasgo característico de la vida contemporánea. Sobre ellas quisiera que meditásemos juntos el lector y yo.

La aplicación de la música a funciones que no son estrictamente la de proporcionar un específico deleite estético al oyente es la puerta por la que entró tan lamentable abuso. La cosa, por supuesto, viene de lejos, y en sus comienzos no tuvo nada de indigna. Música aplicada podríamos denominar a la que encontramos en la iglesia, en el ejército, en las grandes ceremonias cívicas, en los festines, al pie de la ventana de la muchacha cortejada y en boca de la madre que trata de adormecer a su niño. Música aplicada es también la que escuchamos en el teatro —de la ópera al drama con música de escena— y en toda manifestación coreográfica —del ballet al baile popular y de salón—. En todos esos casos la música está al servicio de algo y, por tanto, ocupa un lugar secundario.

Ante el ballet y ante el teatro lírico habría que preguntarse: ¿quién sirve a quién o quién es pretexto o inspiración de quién? Los que van al ballet van a ver bailar antes que a oír música. No importa que un cierto argumento y un determinado boceto de coreografía hayan sido los inspiradores de la partitura: la música se ha puesto al servicio de la danza, es decir, de aquel argumento y aquella coreografía iniciales que luego, en la escena, asumen función principalísima. Y aun en los casos en que la coreografía y el argumento mismo han nacido de una partitura —como, por ejemplo, ocurre con *Las silfides*, *Los presagios* y *Choreartium*— son aquéllos y no ésta lo que priva para la mayoría del público, salvo para una exigua minoría, de espíritu eminentemente musical y ánimo especulativo, que asiste al espectáculo para ver cómo la música se tradujo en danza.

Por otra parte, toda la historia de la ópera se reduce en último término a una lucha por la preeminencia entre el drama y la música. Hay épocas en que ésta es una leal servidora de aquél; otras en que pretende recabar para sí todos los honores prodigados al género y toma al drama como mero pretexto para el despliegue de sus propias galas. Pero aun en este caso la ópera no llega a convertirse en mero concierto o audición, sino que continúa siendo un espectáculo musical, es decir, un caso de música aplicada.

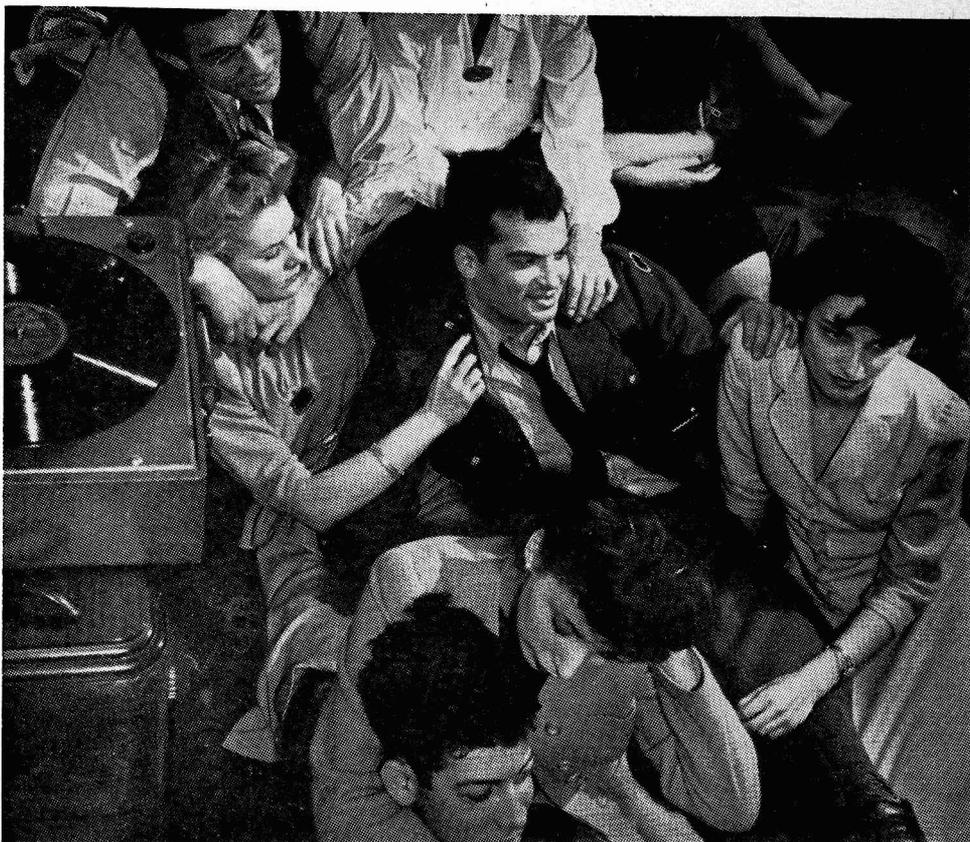
Y todavía tenemos el drama propiamente dicho al que se le añade música de escena —no incidental, como, con la lamentable barbarismo, la denominan muchos—, un caso bien patente de música aplicada, ya que la música se utiliza para ilustrar o realzar determinadas escenas, con una función no más importante que la del decorado.

De la práctica de aplicar música al drama hablado deriva, sin duda alguna, la *música de fondo* —o como la llamen— de

las películas. Y con ésta entramos ya en el plano del abuso. Es indudable que puede haber escenas en alguna película que se beneficien con un fondo musical que aumente o subraye su dramatismo. Pero lo que resulta muy dudoso es que todas las películas necesiten música. En la mayoría de los casos, la música se convierte en un runrún tan innecesario, que cuando cesa no la echamos de menos. Y cuando un director se atreve —porque, dadas la rutina y las convenciones cinematográficas, eso constituye todo un atrevimiento— a prescindir de la música en una película, como, por ejemplo, hizo Buñuel en su *Nazarín*, tardamos mucho en percatarnos de tan insólita ausencia del elemento musical. La música de cine no es funcional casi nunca y sólo desempeña un papel suntuario, lo cual, después de todo, significa una degradación para ella.

Abuso, y grande, de la música se hace también en la radiodifusión. Ahí la degradación llega a límites intolerables. No hay novelas en episodios ni obras teatrales radiadas que no vayan envueltas en música. Esa práctica está más justificada ahí, que en el cine, porque en cierto modo la música está supliendo al decorado, ya que, al faltar el elemento visual, es ella el único medio posible de establecer el ambiente que requiere cada escena. Pero lo malo es que al servicio de historias estúpidas y cursis se pone, por regla general, música buena, fragmentada, mutilada, para mayor escarnio. No sé por qué razón —pero debe de haberla, y muy poderosa— los sindicatos de compositores no obligan a los productores de radio a encargar música especial para acompañar o ilustrar las obras radiofónicas, de la misma manera que exigen que toda película lleve música original de alguno de sus afiliados (y a tal punto son intransigentes en eso, que si, por excepción una película se hace sin música, el sindicato cobra los honorarios del innecesario compositor). Así los músicos contarían con una fuente más de trabajo y la buena música quedaría a salvo de esa lamentable profanación, profanación que es aun más grave en el caso de los anuncios comerciales radiados, en los que los más prosaicos artículos y los más ramplones textos publicitarios van unidos muchas veces a la música de Beethoven o de Debussy.

Otro grave abuso de la música lo tenemos en esa infinidad de piezas de música ligera o de baile basadas (?) en temas de grandes compositores. Recuerdo que allá por la tercera década de este siglo actuaban con merecido éxito en Europa un duo de pianistas franceses, Wiener y Doucet, en cuyo repertorio figuraban, al lado de clásicos como Bach, bastantes arreglos de la mejor música negra. Doucet tuvo la humorada de escribir una *Chopiniana* con algunas de las melodías más conocidas de Chopin, tratadas jazzísticamente. La obrita demostraba musicalidad y verdadero ingenio y, desde luego, iba dirigida a quienes podían estimarla justamente, como lo que era: una *boutade* y nada más. Lo malo es que tal pieza parece haber abierto los ojos de una infinidad de músicos de jazz y afines que, faltos de ideas musicales propias, se pusieron a fabricar piezas y más piezas con temas de los más venerables de la música universal y sin ninguna gracia, ni musicalidad, ni ingenio por su parte. Su acción es tan reprochable y ayu-



“El aficionado ya no usa, sino que abusa de la música”

na de sentido como lo sería pintarle bigotes a la Gioconda o ponerle camisa sport a un caballero del Greco. Como hace años escribió Ildebrando Pizzetti, “no se debería tolerar en la música de jazz o en ciertas músicas de cine, la deformación creada por indignos traficantes o parásitos de la música, de ciertas obras musicales que nosotros, músicos, consideramos como intangibles”.

Los folkloristas y los etnógrafos saben muy bien que el hombre gustó o necesitó siempre acompañar con música muchas de sus labores. Pero para ello creó cantos de trabajo especiales, uno de los géneros más interesantes de la música tradicional. Hoy, en cambio, se introducen en fábricas y talleres, músicas que nada tienen que ver con el ritmo de los trabajos en ellos realizados, músicas serias, músicas ligeras con las que se trata de distraer el ánimo del trabajador. No sé —porque no entiendo de esas cosas— hasta qué punto esas músicas puedan redundar en beneficio de la producción; pero de lo que sí estoy seguro es de que el espíritu del trabajador no puede dejar de embotarse, a la larga, para la música. Al principio pondrá atención en ella, luego la oírás como un runrún cualquiera, para acabar no oyéndola siquiera, como le sucede con el ruido de las máquinas

que tiene en torno. ¿Y será posible que cuando salga del trabajo tenga apetito de oír más, de, por ejemplo, ir a un concierto? Creo que la música tiene, ciertamente, un lugar en talleres y fábricas, pero eso en los ratos de descanso, en los que el trabajador esponje el ánimo y olvide la prosaica y penosa labor a que acaba de estar sometido. Así la música conservará para él el alto rango que merece y nunca se sentirá hastiado de ella.

Y, por último, pensemos lo que el abuso de la música representa en relación con el ciudadano que está en su casa tranquilamente o va por la calle a sus quehaceres. Es toda una tortura: la radio o el tocadiscos del vecino vomitando música todo el día; la radio del autobús o del taxi metiéndosela por los oídos, quieras que no; y, recientemente, con el diabólico invento de los radios portátiles o *transistores*, ni en la calle, ni en el apacible parque está uno a salvo de tales sonoros asaltos. Creo que va siendo tiempo de que las autoridades se preocupen de esto, como se preocupan de evitarnos los ruidos innecesarios. Los nervios del ciudadano no pueden estar sometidos a semejante ofensiva musical —o pseudomusical— sin sufrir grave quebranto. Ahora que se comienza a utilizar la música como terapia de ciertas enfermedades mentales, se va a dar el caso peregrino de que a las clínicas de los psiquiatras lleguen pacientes con desórdenes nerviosos provocados o agravados por ese abuso de la música, algo así como lo del millonario que construye asilos para la gente que él mismo redujo a la miseria. Y si no se pone freno a ese estado de cosas, la psicoterapia musical se convertirá en una rama de la homeopatía, *similia similibus curantur*, cuya eficacia no me atrevo a poner en duda, pero que me parece inferior a la de una sensata profilaxis prescrita e impuesta sin miramientos por las autoridades. Con ella los ciudadanos saldríamos ganando, y la música también.

