

M U S I C A

CREACION Y COMPOSICION

Por Jesús BAL Y GAY

UN DÍA —domingo 20 de junio de 1831, para ser precisos— se declara Goethe enemigo de la palabra *composición*, palabra, dice, “que tenemos que agradecer a los franceses y de la cual debemos liberarnos lo más pronto posible”. Se refiere al uso de tal vocablo en el plano de las bellas artes. Y para argumentar su criterio recurre en seguida a una obra musical. “¿Cómo se puede decir —pregunta— que Mozart *compuso* su “Don Juan? ¿*Composición!*... ¿Cómo si se tratase de una torta o un bizcocho, que se hace con huevos, harina y azúcar! Por el contrario, es una creación espiritual, en la que las partes, lo mismo que el todo, salen de un espíritu como fundidas de una vez, penetradas del soplo de una vida durante la cual el artista no ensayaba, ni descomponía, ni trabajaba a su arbitrio, sino que estaba dominado por el espíritu demoníaco de su genio y tenía que ejecutar lo que éste le ordenaba”.

Tenemos, pues, según Goethe, que el “Don Juan” de Mozart no es ninguna torta o bizcocho musical; que la composición es cosa muy diferente de la creación espiritual; que ésta es algo que nace ya organizado del espíritu; y, en fin, que el artista, en el momento de crear, es una especie de *medium*. En esto, como en otros muchos extremos, el antirromántico se nos revela un radical romántico *malgré lui*. A la semana justa de expresarse así, le hablará a Eckermann de “la desdichada corriente romántica” y de cuánto le repugna la *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo. Y en otra ocasión zanjará lapidariamente la disputa sobre lo clásico y lo romántico diciendo que “lo clásico es lo sano y lo romántico lo enfermo”. No hay duda, pues, de su actitud ante el romanticismo. Y sin embargo aquel concepto suyo de la creación artística —con raíces platónicas y aristotélicas— rima perfectamente con el de sus contemporáneos más románticos.

Asombra que el autor del *Fausto* olvide así al final de su vida sus propias experiencias de creador literario, las innumerables horas de meditación, de análisis, de autocritica que habrá exigido de él cada una de las obras salidas de su pluma. Eso de que “las partes, lo mismo que el todo” de la obra artística salgan del espíritu como fundidas de una vez, no debía haberlo afirmado el escritor que no tuvo inconveniente en tomar una canción de Shakespeare para que la cantase Mefistófeles y que describió así su elaboración del *Wilhelm Meister*: “Para aprovechar mejor la materia de que dispongo, he deshecho la primera parte y mezclado lo antiguo con lo nuevo. Ahora hago que me copien lo impreso; los pasajes en que tengo que añadir algo nuevo están marcados, y cuando el copista llega a una de esas señales, le sigo dictando. Las partes que tengo que hacer de nuevo están indicadas con papel azul, lo cual me permite ver perfectamente lo que me resta por hacer.” (Eso es muy semejante a lo

que hacía Beethoven con dejar en blanco, pero bien contados, un determinado número de compases que él consideraba necesarios dentro de la estructura de la obra en gestación, pero que no sabía aún lo que contendrían.)

Asombra también que Goethe olvide que el vocablo *compositio* o *componere* ya lo usaban los latinos en el sentido que él rechaza y atribuye a los franceses, al extremo de que Cicerón habla del Creador como del que *cuncta composuit*. Y por si eso no fuera bastante, hablaban de *com-*



—Pintura de J. J. Schmeller
Goethe dictando a su secretario John

posita verba o de *composita aetas* en un sentido de perfección, de propiedad, o de madurez que nada tienen que ver con el literal que Goethe quería reservar para *composición*, y mucho, en cambio, con las cualidades imprescindibles en toda creación artística.

La verdad es que toda obra musical —del “Don Juan” abajo, o arriba— es composición, en todos los sentidos del vocablo. En primer lugar, lo es en cuanto reunión y ordenación de unos determinados elementos o materiales, y eso en un sentido aún más radical —y por tanto más repugnante para Goethe— que el que tiene en el caso del bizcocho, pues se trata en realidad de una serie de yuxtaposiciones de orden tectónico y no de una mezcla, como sucede en el plano culinario. En la obra musical —al igual que en la arquitectónica, en la pictórica y en la escultórica— los elementos que la integran no se funden unos con otros, perdiendo su apariencia peculiar y su calidad, para dar lugar a nueva calidad y apariencia —que así acaece a la harina, el azúcar y los huevos de un bizcocho—, sino que se mantienen en su diferenciación, y conservan su apariencia y su calidad, y todo el arte y mérito del com-

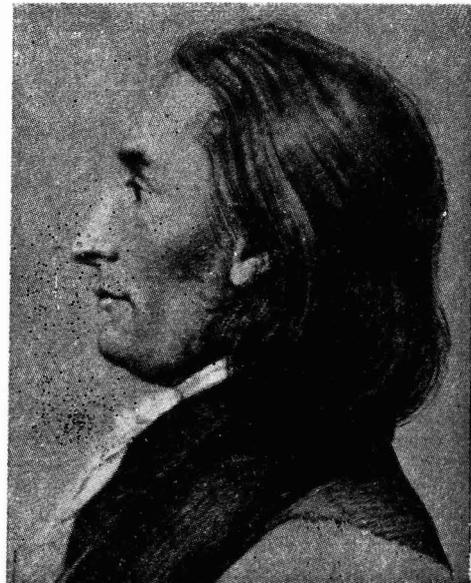
positor habrá consistido en lograr, en tales condiciones, aquella soberana unidad que los trasciende. “Juntos, pero no revueltos”, parece ser el lema de los materiales que integran la obra musical, y al respetarlo, el compositor necesita de un gran saber y de una gran intuición para que la obra no resulte incoherente. En eso consiste la composición.

La idea de Goethe de que la obra musical nazca hecha y derecha de una especie de trance en que ha caído el autor está desmentida por la experiencia cotidiana de los más grandes compositores, revelada por ellos mismos, por sus allegados o, simplemente, por la cronología de sus obras. Pero aunque todo eso nos faltara, todavía tendríamos la evidencia brotada de ciertas composiciones egregias: *El arte de la fuga*, de Bach, por ejemplo, genial crucigrama, inconcebible como creación espontánea e inconsciente, como fruto partenogenético de la inspiración. Esa obra, si no es *composición* en el sentido más literal del vocablo, hija de la sabiduría y del esfuerzo de su autor, ¿qué es entonces? ¿un milagro? No; los milagros en música tienen muy otro cariz; Bach, que yo sepa, no hizo nunca ningún milagro musical.

El aceptar o el rechazar el dictado de *composición* para una obra musical depende del concepto que tengamos de la música misma. Para quienes la consideran una especie de arquitectura, es plenamente aceptable. Aquellos que la toman como un lenguaje, encuentran dificultad para aceptarlo. Y, en fin, los que la creen cosa aparte de todo arte y todo lenguaje, una realidad inefable o un fenómeno natural, tienen que rechazarlo de plano.

Dejemos en paz a estos últimos, porque en cuestiones de fe no cabe la discusión. (Entonces, se me dirá, ¿por qué discutir el concepto goethiano de la creación musical? A eso puedo responder: porque, en el fondo, Goethe cree sólo a medias que la música sea cosa diferente del lenguaje o de la arquitectura. Diversos pasajes de su obra así lo demuestran.) Y veamos si la música en cuanto lenguaje, al cuajar en lo concreto de una obra, es fruto o no de la composición.

Toda obra musical parte de un determinado material temático. Este constituye lo que el compositor *tiene que decir*. Es lo que podríamos denominar *la idea*. Cómo esa idea se le ocurrió, eso el compositor no nos lo podrá decir jamás: le



J. P. Eckermann secretario de Goethe desde 1823.

fue dictada o soplada al oído, se la encontró al despertar, como los niños se encuentran los juguetes el 25 de diciembre. Eso es lo que vulgarmente se llama *inspiración* y lo que se ajusta al concepto goethiano de *creación*. Pero con sólo temas o ideas no se hace una obra musical: lo que hay que decir exige que sepamos cómo decirlo. Y ahí comienza a trabajar la inteligencia y hasta la picardía del compositor, y con ellas, a su servicio, el saber, el oficio. Si el compositor ignora cómo se le ocurrió un tema, tiene que saber, en cambio, por qué utiliza tal acorde, por qué modula a tal tonalidad, por qué un determinado pasaje tiene tantos compases —ni uno más ni uno menos—, por qué lo orquesta de esta y no de aquella manera, etc. Y si se da el caso de que en alguno de esos puntos lo hecho por él no es cosa deliberada, consciente, sino fruto del azar o de la inspiración, pero al mismo tiempo es lo que allí conviene, estará obligado a saber por qué lo aceptó como conveniente. Y para saberlo tendrá que sentirse *compositor*.

Pero, después de todo, eso mismo sucede en las artes literarias —y ahí sí que no hay duda de que tenemos que habérnoslas con el lenguaje—. Salvo en los experimentos superrealistas de escritura automática —que pueden tener valor como simple diversión, como juego de azar o como material interesante para el psicólogo o el psiquiatra, pero no como obra literaria—, el escritor también necesita componer lo que tiene que decir. No pensaba Gracián en la música, sino en la literatura cuando afirmaba: "Lo que no está compuesto, no es más que una rudísima indigesta balumba, asqueada de todo buen gusto; las cosas bien compuestas, a más de lo que alegran con el desembarazo, deleitan con su concierto." Y líneas adelante: "Cansóse en balde la invención sublime de los conceptos, la sutileza en los discursos, la studiosidad en la varia y selecta erudición, si después lo desazona todo un tosco desaliño." El escritor —como el músico— ha de saber decir lo que tiene que decir, y si es poeta su tarea se complicará sobremediana, solicitando a un tiempo por la necesidad de darse a entender y la de respetar la inviolabilidad del fenómeno poético, en el que se entrecruzan elementos conceptuales y elementos rítmicos. Cuando Góngora dice, por ejemplo,

*¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo
alterno canto dulce fue lisonja!*

está atendiendo a ambas solicitaciones, es decir, está *componiendo* lo que tiene que decir de manera que, a riesgo de dificultad para el lector, pueda saltar la chispa poética del pedernal del concepto. En realidad, su labor en tal coyuntura tiene ya mucho de la del arquitecto. ¿Y podría afirmar Goethe que esos versos salieron fundidos de una vez del espíritu de Góngora, que no son fruto de tenaz y larga labor?

Con mayor razón podremos afirmar que la música concebida como arquitectura depende esencialmente de la composición. De *El arte de la fuga* a la más reciente obra dodecafónica, el sentido y el trabajo arquitectónico justifican una gran parte de la música conocida. Y la única que carece realmente de composición es la de los pésimos músicos que se creen genios —subconsciente procedimiento de eludir estudio y trabajo— y escriben al correr de la pluma. Falta de composición, su obra tampoco puede as-

pirar a la categoría de creación, pues en realidad se ha quedado en estado fetal. Le falta orden y concierto. Es lo que vio Juan Ramón Jiménez en Neruda, cuando afirma que "un poema entendido y escrito, traducido u original, es una unidad organizada", y que eso no lo ha conseguido hasta ahora el autor de *Canto general*. Para organizar una música, como para organizar un poema son necesarias dos cosas: intuición y trabajo. Y el

trabajo no puede realizarse sin tiempo, sin paciencia. La intuición guía el trabajo y dice en un determinado momento: "¡Alto!" ("No lo toques ya más, que así es la rosa"). Por lo general tarda en decirlo, porque la obra tarda en cristalizar. Pero ese es el precio de la perdurabilidad. "Una flor, presto es hecha y presto deshecha; mas un diamante, que tardó en formarse, apela para eterno", dice Gracián.

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

DON QUIJOTE de GREGORI KOZINTEV.

TODA PELÍCULA realizada sobre una gran obra literaria (gran obra no sólo cualitativa, sino cuantitativamente) ha de ser, forzosa y necesariamente, incompleta. Ha de traicionar inevitablemente la *suma* de hechos que se encuentran en el original. La única manera de evitar esto sería filmando la obra literaria en su *totalidad* con su texto íntegro y exacto sin omitir aquellas partes en que habla el autor. Pero entonces —y dejando a un lado la imposibilidad material de esta empresa— lo más probable es que se traicionaría en gran parte al lenguaje cinematográfico y sólo quedaría una transposición de texto a imagen con poco margen para la creación.

Partamos por lo tanto de este principio: toda crítica *cuantitativa* a la película *Don Quijote* resulta absolutamente ociosa.

De hecho, toda versión cinematográfica del Quijote (como por ejemplo de *La Guerra y la paz*, *Moby Dick*, *Los Hermanos Karamazov*, *Fortunata y Jacinta* o *Grandes ilusiones*) no puede ser más que un *ensayo* cinematográfico sobre o alrededor de la obra literaria.

Lo importante, en todos los casos, es la *fidelidad* de la realización en imágenes

del —o de un— *espíritu* de la obra original.

Creo ciertamente que el Quijote ruso es fiel a un espíritu sino totalmente, si genuinamente quijotesco. El intento de plasmar en imágenes una de las interpretaciones de las infinitas a que puede dar lugar el personaje, está logrado. Si existe en esencia en *El Quijote* ese aspecto de infinita bondad, de suave ternura y profundo desamparo que Cherkasov imprime al personaje. Si existe en esencia en *El Quijote* el aspecto festivo y alegremente ingenuo de Sancho. Si existe en la obra original mucho del ambiente reproducido en la película con la mejor voluntad. Es claro que existe mucho más. Pero no se puede en ningún caso hablar de traición. El haber hecho una película francamente buena, a ratos magnífica, sobre un original tan infinito es ya de por sí un acto de gran categoría.

Y así como la obra es inagotable, inagotables serían los comentarios que sobre su realización filmica se podrían hacer. Dentro de las inevitables discrepancias la más grave, a mi entender, reside en la carencia de carácter *evolutivo* de los dos personajes principales. En efecto; es fundamental en la novela la lucha interna —y progresiva— que Don Quijote sostiene contra la infiltración de la realidad en el vuelo de su espíritu. El triunfo final y amargo de esta realidad es la única causa de su muerte. Don Quijote se *sanchifica*, y al hacerlo, al recobrar la razón, pierde la razón de ser y de vivir. Al contrario Sancho, a lo largo de la obra, se hace receptor del hermoso sueño de su amo. Lo que era interés venal se convierte en él en extraordinaria fe, en nuevo impulso de vida y de imaginación. Sancho se *quijotiza* y en el lecho de muerte de su amo cumple en forma verdaderamente sublime la doble corriente que fluye del uno al otro en toda la segunda parte de la obra.

Pues bien, esto no está en la película. Y es lo más grave —por ser lo más esencial— de la adaptación. En muchos casos el orden de las aventuras y su exactitud (Sancho no acompaña al Quijote en su primera salida, etc.) no tiene mayor importancia, pero haber puesto la aventura de los molinos al final —probablemente por ser la de mayor recuerdo y efecto plástico— es un error monumental. Esta aventura corresponde en espíritu exclusivamente a la primera parte de la novela: aquella parte en que el entusiasmo de Don Quijote no está todavía empañado por la duda, la dolorosa grieta interna de la razón. Esta secuencia es —sumada a los demás detalles de la película— la demos-



Don Quijote— "acto de gran categoría"