

años de intensa actividad periodística. Editorializa en *El Debate*, dirige *El Sol*, entrega artículos a *La Voz*.

—Nadie como don Manuel Azaña ha escrito mejor español —afirma en tono reflexivo— desde los tiempos del grande don Francisco de Quevedo.

Participa en la lucha por la república, en los luctuosos días de Primo de Rivera. Como los mejores españoles, Martín Luis Guzmán está en asonadas y protestas.

—Recuerdo que acudimos a recibir a don Miguel Unamuno, en los finales de 1930, en la Estación del Norte. Volvía de largos años de destierro en Portugal y Francia. Se reunió una muchedumbre de estudiantes y obreros. Don Miguel descendió del coche y quedó entre los brazos de la multitud que lo aclamaba con júbilo desafiante. Entre el que habla y alguien más, que en este momento no recuerdo, libramos a don Miguel, del abrazo del público, conduciéndolo sano y salvo al automóvil que le llevaría a su alojamiento.

Al caer Primo de Rivera se intensificaron los actos públicos de protesta, aumentaron las exigencias populares contra la monarquía. Estaban próximos los comicios municipales. Una manifestación de estudiantes universitarios fué dispersada por la Guardia Civil. Martín Luis Guzmán, que participaba con otros intelectuales, fué detenido.

—Ocurrió algo, para mí de significación, revelador de una actitud que viene de mi padre y se prolonga en mis hijos. —Hace una pausa—. Fuí conducido al cuartel de la Guardia Civil. Se me hicieron las preguntas de rigor. El oficial de guardia inquirió: “¿Su nombre?” “Martín Luis Guzmán”, respondí. El oficial levantó, airado, la cabeza, lanzándome una mirada furiosa —“¿No puede ser!” “¿Cómo? —pregunté a mi vez, azorado— Yo soy Martín Luis Guzmán”. “No, señor —insistió el oficial—. Martín Luis Guzmán está detenido ya desde hace horas!” Fuí internado en un separo, ocupado por otros, manifestamos. Y, era verdad, tuve la sorpresa y la satisfacción de encontrar a mi hijo, Martín Guzmán West, quien había sido detenido en la misma circunstancia.

Como los preclaros hombres de la generación del 98 español, Martín Luis Guzmán dió su energía y su talento a la República. Como escritor y periodista, y como otros muchos mexicanos, participó en la gesta española. No hacía con esto más que devolver a España lo que ella dió con generosa abundancia en las guerras de la Independencia, de la Reforma y de la Revolución.

Memorias de Pancho Villa.

De regreso en México, en 1938, publica *El hombre y sus armas*. Al año siguiente aparece *Campos de batalla*, en 1940 los dos libros, *Panoramas políticos* y *La causa del pobre*, que integran con el quinto y último libro, *Adversidades del bien*, las *Memorias de Pancho Villa*, que reunió en posteriores ediciones en un volumen de más de 900 páginas.

Esta es la historia de la revolución a través de la lucha de la División del Norte, particularmente desde 1910 hasta que en 1914 se afianza el movimiento gracias al esfuerzo, no siempre concertado, de los grandes caudillos: Zapata, Villa, Eulalio Gutiérrez, Felipe Angeles, etc. Novela y biografía, historia docu-

mental y viva, Martín Luis Guzmán logra aquí las mayores excelencias de lenguaje: el castellano limpio de todo barbarismo, cobra la virtualidad del habla mexicana popular. Aquí no es Martín Luis Guzmán el protagonista, como en *El águila y la serpiente*, sino Pancho Villa, con su lenguaje típico, sus reacciones sorprendentes, sus complejas motivaciones y su conducta firme, irrevocable.

Las Memorias no son narración anecdótica. Se desenvuelven en orden cronológico y sistemático. En ella se da la historia interna de la Revolución y de sus grandes batallas: el asalto a Ciudad Juárez en 1911 y la captura de esta plaza en 1913 por las fuerzas villistas. Las grandes batallas de Tierra Blanca, Torreón, San Pedro de las Colonias, Paredón, Zacatecas, Celaya y otras más que hicieron la epopeya revolucionaria, son descritas con tintes realistas, vivacidad de color, y hondura de drama popular.

—La materia, el asunto de mi creación —nos dice— es la lucha del pueblo mexicano por darse una forma de vida que le permita avanzar en procura de su bienestar. Materia esta la más noble y rica que pueda ambicionarse, porque en ella el escritor trabaja con la vida misma.

Le miramos con admiración no oculta. Es él un hombre que ha creado con la mayor fidelidad para el pueblo mexicano.

—Si, el impulso es estético, transformar en obra de arte la acción del hombre, sus luchas, sus pasiones, sus anhelos. Pero la herramienta, lenguaje y estilo, no son para mí menos importantes. Trabajo mis textos una y otra vez.

Pensamos en su lenguaje vivo y plástico, en la perfección de sus períodos, su expresión que siendo en *las Memorias*, popular y regional, es un vehículo cabal de las ideas, medio que trasmite con fidelidad las emociones y los pensamientos.

—Desde mi juventud amo la claridad de pensamiento. Huyó de las formas confusas que pretenden disfrazar su vaciedad con el juego abigarrado de las palabras. Mis estudios en la Preparatoria me sirvieron mucho, en especial los de matemáticas y de otras ciencias exactas.

La vieja casona que aloja a la redacción de *Tiempo* se ha llenado de silencio. Están quietas las máquinas. Se ha marchado la secretaria del director. Guillermo Guzmán West espera a su padre. Nos despedimos. En las calles de General Prim y de Bucareli nos envuelve el bullicio en el aliento de la gran ciudad.

COMO ES CUCHA R LA MUSICA

Por Manuel MICHEL



movimiento. Nuestra dependencia del ritmo es mecánica, automática.

Tuvieron que pasar muchas generaciones para que del ritmo se pasara a la melodía, y de ésta a la armonía. Incluso los instrumentos con los que el hombre produce la música han evolucionado. En la actualidad estamos ya muy lejos de los idílicos tiempos de la flauta de Pan, de las siringas con las que los faunos atraían a las ninfas y a las náyades en los bosques. Ya Orfeo no pasea su amargura y el dolor de su pérdida Eurídice, produciendo la dulce música con la que amansaba a las fieras. Estamos en la era electrónica del radio, de la música grabada, de los aparatos de alta fidelidad, de sonido estereofónico. Además, contamos con salas de conciertos en los que unos señores se sientan con sus instrumentos, y enfrente de ellos otros —sin instrumentos— los escuchan.

Oímos hablar de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Palestrina, de Boccherini, e incluso escuchamos su música. Y a la pregunta “¿Te gusta la música?”, generalmente corresponde una estereotipada respuesta: “Me gusta mucho, pero no la entiendo”. Entender la música no es captarla como un lenguaje directo, como la idea concreta posible de resolverse en palabras, sino que lleva implicaciones más sutiles. La música ha sido siempre eminentemente expresiva, incluso antes de convertirse en un arte. Pero su expresión es más sutil que las palabras, llega más allá del mero mensaje

EL hombre es un animal musical. El ritmo fascina al hombre; basta escuchar, por ejemplo, los sonos de un tambor o de un tepalcates, para que sintamos moverse en nuestra sangre, toda en ebullición, una voz atávica que nos impulsa hacia el



verbal. Nos dice, por ejemplo, de estados de ánimo: tristeza, angustia, alegría, triunfo, éxtasis. No queramos, pues, descubrir siempre en ella ese *mensaje* concreto que nos dan movimientos que les han dado origen y lo que contienen de vida interior... (1) Así, como a todo arte, debemos aproximarnos a la música.

Nuestra disposición para comprender la música, no ha de ser únicamente afectiva o sensitiva. Debemos comprenderla intelectualmente, debemos escucharla *inteligentemente*, y es así como nos acercaremos más al espíritu del autor y de la obra y como la gozaremos más. Para esto hemos menester de un guía que nos conduzca a través de los intrincados vericuetos del mundo de los sonidos organizados que es el arte musical. Aarón Copland con su libro "*Cómo escuchar la música*" (2) satisface cumplidamente esta misión. Nos plantea el problema de lo que debemos escuchar en un concierto, en una sinfonía o en cualquier otro tipo de música, y nos proporciona los conocimientos básicos que nos ayudarán a disfrutarla mejor.

Y si queremos llenar esta necesidad, auditiva e intelectual, hay que hacer disecciones, lo cual es en cierta manera proceder como en las ciencias biológicas y mecánicas. Hay que capacitar *inteligentemente* al oído y enseñarle a escuchar, es decir, habituarlo a percibir la música dentro de la forma y el espíritu en que fué concebida. Muchas gentes, entre otras personalidades tan notables como Debussy, se oponen a este tipo de análisis. Consideran la música un dios intangible, envuelto en el misterio; llegar a él es para ellas una profanación: "Los hombres, dice, recuerdan mal que se les prohibió, siendo niños, abrir el vientre de los muñecos..." (Eso es ya un crimen de lesa misterio) y continúan queriendo meter su estética nariz donde no tienen nada que hacer... explican, desarman y, fríamente, matan el misterio... (3) Si nos referimos a esto, es para tratar de vencer el prejuicio de que la música hay, sobre todo y ante todo, que *sentirla*. Hay que sentir, sí, pero hay que superar un poco —un mucho— las impresiones sensoriales. Hay que aprehender la música con la mente, entender sus formas, incluso para tener una comprensión más profunda y más directa de las obras musicales.

Siendo la música un arte abstracto —el más abstracto de todos— lógico es que cuanto más adentrados estemos en el mundo de la creación musical, mientras más sepamos de sus elementos cons-

tituyentes, de sus formas, de sus moldes, más bien comprenderemos y apreciaremos el espíritu del autor. Tenemos que escuchar algo, como tenemos que ver algo en la pintura, o comprender algo en una pieza de teatro, o en una novela. Y este *algo* es la expresión del artista. Todo arte viene envuelto en una forma, usa determinados elementos y materiales. El material de la música es el sonido, más fugaz, más abstracto, más intangible que el color, o el mármol, o las letras. El material y los elementos de otras artes son fácilmente distinguibles. Con la música tenemos que acostumbrarnos y aprender a discernir sus partes: elementos (ritmo, melodía, armonía, timbre), textura, estructura, forma (forma por secciones, variación, forma fugada, forma sonata, forma libre).

Una vez que aprendamos a discernir el material sonoro, que será el primer paso para comprender qué es lo que pasa y qué es lo que debemos escuchar en una obra musical, lo demás se nos va facilitando poco a poco. Es como ir abriendo una cortina hacia el misterio. El ritmo implícito en la melodía y la armonía, está formado por la repetición periódica y regular de los acentos en una sucesión de sonidos que se emiten con cierto orden y proporción. De allí se deriva la métrica, tanto prosódica como musical. (Recordemos que la poesía griega y latina están basadas en la métrica). La melodía, caso tan fácil de percibir auditivamente como el ritmo, en un poco más compleja de definirse. Está constituida por una sucesión de sonidos diferentes entre sí por su altura, intensidad y duración. Si su movimiento es ascendente, adquiere tensión; si baja, la pierde. Todos hemos escuchado una melodía (tonada), así que comprendemos fácilmente lo que esto significa. Si se cambia el ritmo, la melodía cambia de intención. Los músicos procuran que su línea melódica sea "en general larga y flúida con altibajos de interés y un momento culminante, comúnmente hacia el fin... Pero lo más importante de todo está en que su cualidad expresiva provoque en el oyente una respuesta emocional." Las melodías existen dentro de un determinado sistema escolástico (que no corresponde siempre en todos los tipos de música: griega, oriental, eclesiástica, moderna). Tengamos en cuenta que ni todos los músicos están igualmente dotados para la creación melódica, ni es este el punto sobre el cual nos apoyamos para evaluar la música y el músico.

La armonía era desconocida antes del siglo IX. La música hasta entonces consistía en una simple línea melódica, y el descubrimiento de las armonías es uno de los avances más importantes en la historia de la música. Su desarrollo ha tenido varias fases, desde el primitivo *organum*, *discanto*, *fabordón* (falso bajo) hasta las formas ya más complicadas y perfectas. La ciencia de la armonía estudia las relaciones mutuas de los acordes, que son la emisión simultánea en el tiempo de diferentes notas. El uso de la armonía no se ha estacionado, sino que sigue en evolución, y así encontramos un diferente concepto de ella en Bach, Beethoven, Milhaud, Schönberg, Debussy, etc. En función de este elemento comprendemos mejor la polifonía y la música contrapuntística.

El color del sonido es el timbre. Los mismos sonidos (notas) tienen un color diferente de acuerdo con el agente sonoro que los produce. Un do natural no tiene el mismo timbre si se toca en el fagot, que en el violín o el piano, y todos los instrumentos tienen un valor expresivo diferente. Los compositores usan el color en relación con su idea por expresar. Sólo escuchando los diversos instrumentos podemos tener una idea clara de lo que esto significa. (*Pedro y el Lobo*, de Prokofieff o "Young Person's Guide to the Orchestra", de Britten, nos ilustrarán suficientemente a este respecto.)

El molde arquitectónico, "el plan que liga toda composición", la arquitectura de la música, es la estructura formal. Corresponde esto a lo que pudiéramos descubrir en el plan de una novela o una obra de teatro. En una novela, encontramos divisiones por libros y capítulos, por párrafos, por líneas y palabras. Algo semejante podría hacerse con una obra de música, cuyas formas definidas son una especie de moldes en los que se vacía la expresión del músico. Dentro de estas formas se ponen los elementos materiales (las notas) y los elementos que vimos al principio. En ellos se encuadra también la textura (el tejido, la trama). Se distinguen tres clases de textura: monofónica, homofónica, polifónica. La primera está constituida por una simple línea melódica, sin acompañamiento de armonía. Ejemplos de esto, la música griega antigua y la china e hindú, y el canto gregoriano, así como algunas sonatas para violonchelo o flauta, solos. La homofónica tiene un acompañamiento sencillo de acordes. Más difícil de escucharse es la música polifónica —Pa-

lestrina, Orlando de Lasso, Monteverdi—. Debe escucharse como fué concebida, "voz contra voz, línea contra línea" tratando de discernir las diferentes líneas melódicas que se entretajan para formar la red musical. La elección de cada textura o su mezcla, responden a un significado emocional que el autor quiere expresar.

Regresando a la estructura, este esquema arquitectónico debe estar justificado por el material y su naturaleza. Muchas veces al concebirse una obra musical ya se piensa en función de dicho esquema, de una determinada forma. Los moldes más conocidos son el *Allegro* de sonata, la variación, el *pasacaglia*, la fuga. Las formas matrices son cinco: forma por secciones; variación; la forma fugada; la forma sonata y la forma libre. Dentro de éstas, se desarrollan y se subdividen las demás.

En realidad, puede considerarse que toda la música se construye por secciones. Está formada por diferentes partes combinadas en cierta manera. En la subdivisión técnica de esta clasificación, se reconocen como principales la binaria, la ternaria, el rondó, y la disposición libre. La binaria, como ejemplo, puede representarse por la forma A-B, con relación entre la primera y la segunda parte. A este tipo formal corresponden las piezas del s. XVIII que integraban una suite de danza (*Allemande, courante, zarabanda, giga*). Autores como Scarlatti y Couperin ilustran ampliamente este tipo de música.

No podemos referirnos a cada clasifi-

cación en particular, pues rebasaríamos con mucho los estrechos límites de esta nota. Simplemente destacamos la importancia que cada forma ha tenido en su época. Por ejemplo, las formas fugadas (fuga, *concerto grosso*, preludio de madrigal, motetes, corales) tuvieron gran auge en el siglo XVIII, y llenan toda una época. No olvidemos tampoco que las formas, que son el vehículo de una expresión, nunca, o por lo menos en muy pocos casos, están desligadas de toda una concepción integral de la vida y las formas sociales.

En su libro "*What to listen for in music*", Aaron Copland nos describe sintéticamente, funcionalmente diríamos, todas las formas principales, aludiendo casi siempre en cada caso y en forma breve a los orígenes históricos de las formas. A dicha obra remitimos al lector más interesado en la ampliación de su cultura musical. El libro está escrito en un estilo conciso, claro, casi esquemático, e ilustrado con numerosas páginas musicales y referencias ejemplificadoras de cada tipo musical.

El camino que recorre la obra de música es del compositor al intérprete y de éste al oyente. Posiblemente en ninguna otra de las bellas artes el artista se dé a sí mismo en la forma que lo hace el compositor musical. "La obra de todo artista es, por supuesto, una expresión de sí mismo, pero ninguna tan directa como la del músico creador." La música es la peculiar expresión de su espíritu, y es esa expresión la que nos llega, independientemente de la forma. Es el contenido

emotivo lo que importa. De suma importancia es asimismo el intérprete, quien debe descifrar la mente y el espíritu de un autor. Desde luego, pese a toda la realidad que puedan reflejar las notas, no dejan de ser un tanto vagas, incluso con sus anotaciones (andante, crescendo, lento, etc.) pues no se puede aprisionar la música en forma absoluta. Crea él la relación entre el compositor y el auditor. La interpretación es verdaderamente una *re-creación*. Dependen las interpretaciones de la personalidad del intérprete, de sus cuerdas emotivas, y de allí que dos primeras figuras puedan producir diferentes versiones de las mismas obras.

Concluye su obra con un análisis detallado de la conocida sonata "Waldstein" de Beethoven, que puede estudiarse o leerse al tiempo que se escucha la música. En suma, es este uno de los libros importantes, de los más importantes, de divulgación musical publicados hasta la fecha. Merece no sólo ser leído por los profanos sino por los iniciados y estudiosos de la música.

Y lejos de "matar el misterio", hace más impenetrables los reductos secretos de la música en cuanto expresión de un espíritu.

1 Debussy: *El Sr. Croche, Antidilettante*, pág. 11. Editorial Anaquel. Bs. As. 1950.

2 Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. Breviario Núm. 101. Como en adelante citaremos varias veces al autor, no haremos más referencia, sino simplemente entrecomillaremos las frases. (Título original: *What to listen for in music*.)

3 Debussy, *op. cit.*

EL CINE

EXISTEN cerca de ciento cincuenta obras teatrales en las que aparece Don Juan. Incontables son las novelas y ensayos que se inspiran en su elegante figura, y sólo pronunciar su nombre es garantía de interminables polémicas. Desde principios del siglo XVII, cuando apareció por primera vez en las tablas, su paso ha suscitado escándalos. No obstante se le sigue representando y, entre los críticos y literatos —que mal han visto o leído la obra de Zorrilla, tal vez única superviviente del repertorio romántico— surgen detractores y defensores.

Leí un artículo en el que se condena la depravada costumbre de nuestro pueblo de ver el *Don Juan Tenorio* durante el mes de los muertos. Creo que en la vida de todo espectador hay altas y bajas en torno a su figura, las épocas de desprecio suceden a las de admiración; pero al fin de cuentas no es posible afirmar que nuestro pueblo tiene mal gusto literario. Muchos críticos conspicuos le han dado la razón.

En España Leopoldo Alas, más conocido como *Clarín*, notable por la profundidad de sus estudios, arrojó luz sobre las simpatías y diferencias que siente el público ante la obra de Zorrilla; afirmó que ésta sufre de una desigual calidad, los momentos geniales a la altura

del mismo Shakespeare alternan con la ramplonería; después de recordar que la obra dramática del genio inglés también padece desniveles cualitativos, ofrece una verdadera fórmula para el gusto literario: "El que se precie de hombre de cierto buen gusto necesita ser capaz de

DON JUAN EN EL NEGATIVO

Por Carlos VALDES

admirar con inocencia y sin cansancio, y admirar la belleza donde quiera que esté, aunque la rodee lo absurdo"; a continuación aplica su fórmula al *Tenorio*: "Una buena prueba de gusto fuerte, original, se puede dar entusiasmándose todos los años, la noche de ánimas, entre

el vulgo bonachón, y nada crítico, al ver a Don Juan seducir a Doña Inés y burlarse de todas las leyes". Entre nosotros esta pieza cuenta en Julio Torri con un defensor: "El *Tenorio* ha sido parodiado y vilipendiado mil veces. Su mismo autor lo criticó acerbamente. Con todo, el público lo ama y hay que reconocer que el pueblo es infalible". —*La Literatura Española*—.

Torri, cuya prosa está dotada de una rara penetración psicológica y justo estilo, fue uno de los que no pudieron resistir a la personalidad del burlador, y, se decidieron a recrearlo. En *De Fusilamientos*, con el título de *La amada desconocida*, expone un aspecto insospechado de Don Juan. El amante agradecido a la discreción de la amada: "deposita con impertinente gracia una corona de siempre vivas en la tumba de la amada desconocida, la pobre muchacha sin nombre que no reclamó eternidad al caballero despiadado de los fugaces amores".

Como he de recordar al creador de Don Juan, con gusto citaré de nuevo a Torri que en su *Literatura Española* apunta la fuente del célebre personaje universal: "Tirso... aprovecha ciertos elementos folklóricos medioevales, como romances y cuentos populares que tratan de un ebrio que invita a beber a un difunto, personificado en su estatua sepulcral". Poco tiempo después la obra era conocida ya en Italia; pero aquí las representaciones tenían un carácter muy poco literario, más bien era una pantomima que no estaba regida por ningún texto determinado, a no ser los apuntes que los mismos actores elaboraban para su uso personal. La compañía sólo propor-