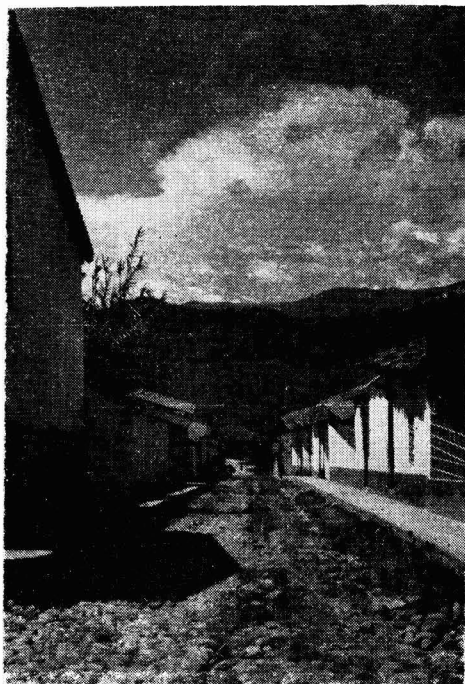




—Foto K. Salazar

"desembocan fatalmente en el campo"

amoras tan falsas como la peluca de los actores.

LAS VACAS GORDAS

Los provincianos compensan las privaciones mundanas en una tosca pero voraz retórica culinaria. (La geografía más que de linderos está configurada por guisos regionales.) Cuidan más los secretos de cocina que los de Estado. Cada provincia proclama su superioridad sobre las vecinas, en una polémica que presenta por argumentos las salsas, y no vacila en apoyarse en sofismas cochambrosos.

La provincia no guarda la línea: el ideal y deleite son las señoras a la Rubens. Mujeres que obtienen sus encendidos colores en la sobremesa, cuando se desabrochan furtivamente el corsé, mientras reparten grasosas sonrisas entre sus admiradores. Aquí la gordura se ve con ojos benévolos, no porque: "la atracción es proporcional al volumen de las masas", razón de mucho peso, pero demasiado obvia para ser verdadera. La gordura revela —aseguran los regionalistas fanáticos— el patriótico apego a la buena mesa. En cambio a los flacos se les atribuyen segundas intenciones; pero en realidad las figuras angulosas son un mudo reproche al engolosinado amor propio. A la hora de la digestión laboriosa, en desquite, los tragones se entregan sin reservas al sueño vindicativo de las vacas gordas que devoran a sus congéneres flacas; los señores de aspecto búdico —yacentes, calvos y barrigones— declaran optimistamente, en medio de nubes casi sagradas de tabaco fino, que la gula bien entendida es pecado de dioses. Alguien con poco sentido del humor —seguramente un refranero anónimo y rencoroso— dijo que las tumbas se ven frecuentadas por golosos y dormilones; pero por fortuna el moralista no podrá negar el derecho incontestable de elegir la propia muerte, mucho más satisfactoria que la ajena.

CHISME Y CHOCOLATE

No todo es felicidad. La provincia, tan celebrada por varias generaciones espon-táneas de poetas bucólicos, esconde en el casto y maternal seno la maledicencia. Monstruo que trabaja en la oscuridad

de las trastiendas y reboticas, y acaba por envenenar a medio mundo.

Calumnias, que algo queda, sentenció un experto en demoler honras. Unas cuantas palabras dejadas al azar, como sin querer, son semilla suficiente para selvas de malos entendimientos. La calumnia es el arma preferida de las mujeres rencorosas: los efectos son corrosivos, y rara vez se descubre al francotirador.

La maledicencia se inicia en los lavaderos rabiosos de espuma, y medra a la sombra de los tendedores donde las cuerdas trazan caminos aéreos; luego penetra en la sala donde las señoras linajudas beben chocolate. Nada más inocente que el chocolate irisado y voluptuoso, pero desde sus márgenes la murmuración crece e inunda el pueblo. La gente conoce la mordedura de la calumnia. El qué dirán se convierte en tirano, paraliza los corazones y hace palidecer los rostros. El verdugo del pueblo se pasea por las calles con aire funesto, y puntualmente arroja ceniza en el pan que comerá la inocencia.

LOS PUERQUITOS

Los provincianos, confundiendo el fin y los medios, disfrazan la avaricia con el hábito puritano del ahorro. Los puercos —metáfora plástica no superada— engordan centavo a centavo para que un día los hijos pródigos despilfarren el sustancioso contenido. Las alcancías sienten notable flaqueza por los amantes de lo ajeno, igual que las niñas bien, se dejan deslumbrar por el equívoco prestigio de los truhanes. (Recuérdese: la provincia perdona cualquier otro pecado, antes que el talento.)

Los provincianos al mismo tiempo son avaros y derrochadores, ahorran durante años para gastarlo todo en una noche de embriaguez y pirotecnia. No tienen sentido de las proporciones: o se aburren mortalmente o revientan de alegría. La fiesta es como la vieja borracha que pretende apurar los posos del placer y después morir.

Gracias a los rígidos principios de la economía, en provincia no existe pobreza. Más bien dicho: los pobres cubren las apariencias: maestros en zurcido y doctores en comer pan y eructar pollo. Los pobres tienen buen cuidado de ocultarse, pues la caridad, señora rimbombante, se encarga de reducir el índice estadístico de los mendigos; muy pocos resisten la saludable dieta a la que los condena la prudencia de los filántropos locales. Si a usted le ofrecen boletos para una tómbola, endurezca su corazón, recuerde las vidas que puede salvar negándose.

EPÍLOGO OPTIMISTA

La provincia es capaz de sobrevivir a sus defectos, y hasta a sus virtudes. Ha dado muestras de gran vitalidad y poder regenerador. Soporta las más duras pruebas: las novedades no han conseguido indigestarla.

La provincia cuando se endominga es cursi y ruidosa; pero al otro día estará cumpliendo con sus obligaciones. Se parece a la humilde criadita, buena productora de carne de cañón, que barre las aceras de la mañana, y que con poco pan trabaja mucho. Sueña y trabaja; no es raro que se quede dormida sobre el mango de la escoba. Se defiende de la fatiga con el ensueño, panacea de los espíritus adoloridos.

CESARE ZAVATTINI

Por Elena PONIATOWSKA

EN SU CUARTO DE HOTEL, con las ventanas bien abiertas, Cesare Zavattini escribe frente a la mesa. La sirvienta María, de blusa color bugambilia, trapea y quita el polvo. La puerta que da al corredor también está abierta a las miradas de los curiosos.

Zavattini se sienta en un sillón. Ha encendido la radio y los anuncios se siguen interminablemente unos a otros:

*Los pollitos dicen pío, pío, pío
cuando tienen hambre, cuando tienen frío.
los niñitos dicen: Pep, Pep, Pep
cuando tienen ganas de apagar la sed.*

—¡Ecco! Questo è molto carino. Es de Cri-Cri ¿verdad? Me estoy aquí largas horas oyendo la radio. A veces tocan canciones italianas, pero lo que más me gusta es oír los anuncios. Anoche me pasé las horas sin dormir y a cada rato escuchaba: "No pague, no pague", con una voz vengativa que me dio mucho en qué pensar. Más adelante decían algo así como "Dé el corcholatazo", pero no lo entendí muy bien. A ver, signorina, ¿qué preguntas iba usted a hacerme?

—¿Cómo y por qué ingresó al cine?

—He contestado a esa pregunta por lo menos tres millones de veces. Siempre que la oigo trato de responder con la mayor precisión posible, sin hacer chistes. Mi contestación es muy larga y a todos los periodistas les cuento que mi primera idea cinematográfica fue la idea de una huida, de un hombre que huía. Estaba convencido de que la idea de la fuga es buena. Siempre he tenido una gran pasión por el cine. Fui profesor en un colegio de Parma e iba a ver las películas con todos los estudiantes. Me encantaban las de Charles Chaplin y me metía al cine con todo y discípulos aunque eso estuviera prohibido a los maestros. Hace solamente 20 días que en mi casa de Roma un periodista extranjero me hizo la misma pregunta. Quisiera yo que no se me hablara siempre de cine, porque a fuerza de tanto repetirlo las cosas se gastan; se agotan.

—Pero es que usted es un hombre de cine y es normal que las gentes le pregunten acerca de sus películas. ¿Escribe usted los textos definitivos de su película o los enriquece durante la filmación?

—Todos los scripts se escriben de antemano. Sabe usted, hay películas en las que el director utiliza lo que en Italia se llama el *copione*. Por ejemplo, Rosellini es un tipo que se sirve del script como de una simple sugerencia, y cambia las cosas según sus impulsos y enriquece la película con detalles nuevos. Naturalmente, hay directores que siguen el *copione* al pie de la letra. Pero ser director no consiste en traducir o en comunicar, sino en recrear. Puede decirse que la película nace una segunda vez. En realidad la película tiene dos nacimientos. Primero, cuando se hace el script, y después cuando vuelve a recrearse de una manera plástica. ¿Entiende usted la dependencia y la in-

dependencia de una película hacia el guión original? A la vez depende y no depende. Por ejemplo, Vittorio De Sica tiene una comprensión muy natural de los *scripts* que se le entregan y es un maravilloso director de películas. De Sica tiene realmente las cualidades que necesita un gran director. Yo puedo escribir un *script*, y mencionar por ejemplo un jardín con ciertas flores. Lo único que puedo hacer es hablar de las flores, pero De Sica logra que las flores se oigan y que su perfume estalle en la pantalla. El es el creador del ambiente y él es el que le pone el sabor y la sal a las cosas. Se otorga una libertad que yo respeto totalmente porque le tengo una gran confianza y sus cualidades creadoras son realmente únicas. Porque un director de cine no debe ser el intérprete o el traductor buena gente de una película, el hombre que pone en comunicación la imagen con las palabras, sino que debe tener su libertad personal y todas las cualidades que tiene De Sica. En *Milagro de Milán* De Sica realizó mis ideas con una tal genialidad que la película resultó mejor.

De veras, *signorina*, tenía la esperanza de que no me hiciera preguntas acerca del cine. Esta sensación es naturalmente opuesta a lo que sienten los políticos y los publicistas. Toda la noche de ayer escuché sin descanso: "No pague, busque en

la corcholata..." El publicista no enrojece jamás y sigue martillando la misma cosa durante horas. El político también. Yo me siento un poco periodista todavía, porque ese era mi oficio, un oficio que desempeñé con amor. Ayer llegó a verme un periodista y lo primero que me preguntó es: "¿Qué es el neorrealismo?" Yo le contesté que mejor leyera en dos o tres periódicos las declaraciones que había yo hecho sobre el tema. También hay muchos libros acerca del neorrealismo y es fácil encontrarlos. Los acontecimientos cambian. Le ruego a usted que lea alguno de estos libros —le dije— que le informarán mejor que yo. Pero el periodista seguía insistiendo y tuve que contestarle acerca del neorrealismo. La expliqué que mis opiniones eran muy personales, porque gracias a Dios, cada neorrealista debe y puede tener una forma personal de ver el neorrealismo. Quiero decir, que cada neorrealista al igual que los impresionistas en la pintura, pueden tener su personalidad propia, su poética del neorrealismo. Renoir y Degas eran pintores impresionistas, pero muy diferentes el uno del otro. Dejo a mis amigos y a mis compañeros en plena libertad a la cual no renuncian jamás, gracias a Dios.

También me preguntan muy seguido si creo que hay una decadencia del neorrealismo. No hay decadencia del neorrealis-

mo, sino simplemente una decadencia en la intensidad con que se habla del neorrealismo. Yo soy un hombre que lo amo todo. Mejor dicho, amo todo un poco y me intereso en todas las cosas interesantes. Esta es la razón por la cual no puedo hablar del neorrealismo todos los días de mi vida. No hablo del neorrealismo, lo vivo.

—¿Esos detalles de las escenas, como la de Bruno en *El ladrón de bicicletas* y la del rayo de sol en *Milagro de Milán*, fueron ocurrencias bruscas o estaban planeadas de antemano?

—Todo estaba planeado de antemano. Por ejemplo, lo del rayo de sol en el que todos los ropavejeros quieren calentarse, ya estaba en uno de mis libros mucho antes de que se hiciera la película. Para mí era muy fácil pensarlo, pero mucho más difícil realizarlo cinematográficamente, con tanta poesía como Vittorio De Sica supo hacerlo. A mí siempre me ha llamado la atención el sol. Esta avidez con que se sigue al sol, el sol grande en medio del cielo que brilla en todo su esplendor y luego el sol que desaparece poco a poco y nosotros los hombres lo perseguimos hasta en sus más débiles y cada vez más pequeños rayos de luz. Pienso en este momento en Balzac, que habló tanto del crepúsculo y de los rayos que queremos conservar a toda costa. Creo que todos los hombres, sin decirlo, siguen de reojo el rayo de sol y lo miran con una atención inquieta, ansiosos de que no desaparezca. Luego, naturalmente, llega el fin del día, la caída de la noche. El sol es una imagen que amo y por eso amo también esa imagen de *Milagro de Milán*. Creo que es un hallazgo dentro del campo de la poesía, pero este hallazgo no hubiera llegado a su grandeza si no lo pongo en manos de De Sica. En *Milagro de Milán*, todo se concentró gracias al contacto natural con la naturaleza de los pobres. Para ellos el sol es muy importante, mucho más que para los ricos.

—¿Y cómo hace usted sus *scripts*?

—He dado a mis amigos *scripts* como los de Humberto D. Y los del Tetto para que vean cómo nace una película en el papel. Si usted leyera uno de estos *scripts* podría ver la diferencia entre lo escrito y la película plástica.

Pepsi-Cola, doble cantidad.

En la noche, me impresiona esta lucha entre la Pepsi-Cola y la Coca-Cola. Hasta he pensado hacer una película con esta batalla que tiene algo que ver con la dictadura. La llamaría "La Dictadura del Líquido". Sin darse cuenta, la Pepsi-Cola y la Coca-Cola y todas las demás empresas de refrescos, crean un problema enorme en el alma de los pobres ciudadanos que no saben bien a bien si deben beber Pepsi-Cola o Coca-Cola. Le estoy hablando de mi película. Al final, las empresas de refrescos logran crear una tal incertidumbre en los espíritus de los ciudadanos que ya no beben más que agua de las fuentes, o agua clorinada. Esto es como una nueva expropiación petrolera. Al lado de la lucha para calmar la sed, está la de los hallazgos publicitarios que se oyen de día y de noche. México es uno de los países que tienen la primacía de los refrescos embotellados. Es un terreno que todos quieren colonizar en materia de refrescos.



—Foto Nacho López
Cesare Zavattini— "siempre he tenido una gran pasión por el cine"

La lucha de las botellas es como la comedia de Aristófanes y se puede llegar a los extremos más increíbles. Sé, por ejemplo, que la Coca-Cola sufre una disminución en sus ventas. Me gustaría mucho vivir un día en una fábrica y ver todo lo que ahí sucede. No tanto desde el punto de vista de la mecánica, sino desde el punto de vista de los conflictos espirituales que engendra. En México se consumen 300,000 coca-colas menos que el año pasado, y sigue esta lucha oscura de la fábrica y de la publicidad.

(Zavattini juega con una silla. Mientras, la radio anuncia: Vea usted la "Mujer que no tuvo infancia", con Pedro Armendáriz y Libertad Lamarque).

—¿Por qué ama usted tanto los detalles?

—Hace un minuto hablé de las flores. Los detalles son un poco clave. No se trata de cosas pequeñas o grandes. Le presto atención a las cosas que para mí no son pequeñas, y por consiguiente no son detalles. He hecho varias declaraciones en las revistas y en los periódicos sobre este tema: el detalle. Creo que nació un poco como una reacción al cine con pretensiones de grandiosidad. El modo de captar los detalles es uno de los movimientos interiores. ¿Qué estoy diciendo? Todos los movimientos son interiores, y reaccionan en contra de los movimientos pre-establecidos.

Auténtico de naranja, sólo Pep.

Esta teoría mía es una apreciación del tiempo que he explicado ya en varias ocasiones y en varias conferencias. Por ejemplo, tengo una cita a las 5 p. m., pero entre las 4 p. m., las 4.30-31-32 y 33 minutos no hay el vacío sino hay una consonancia formidablemente estrecha...

Los pollitos dicen pío, pío, pío cuando tienen hambre, cuando tienen frío los niñitos dicen: Pep, Pep, Pep, cuando tienen ganas de apagar la sed.

—Acerca de este tema podría yo hablarle horas y horas, no para decirle cosas extraordinarias, porque no soy ni un creador de teorías ni un filósofo, pero he tratado de justificar hasta con la lógica mi pequeña batalla.

—Pero maestro, ¿qué no hay textos que podría yo leer sobre este tema?

—Sí, hay un prefacio al escenario de Humberto D: "Declaración de Zavattini sobre el neorrealismo, según yo, en el Congreso del Neorrealismo en Parma; otro sobre la revista Emilia, Tesis sobre el Neorrealismo, y dos convocatorias con D. Gran Mateo sobre la revista *Reseña del Cinema*".

La tercera conversación ha sido esperada desde hace más de dos o tres años y era la más interesante, porque es un gran resumen del neorrealismo en 1954. También podría usted buscar en la revista *Cinema Nuovo* y preguntarle a Giuseppe Valentini que es un buen poeta. El que ha de tener estas revistas en México es Pío Caro, un sobrino de Pío Baroja que se lo prestará con mucho gusto, aunque lo que se dice ahí no es nada nuevo y hasta los turcos y los besarabios lo saben.

—A ver señorita qué más me va usted a preguntar.

—¿Podría yo hacerle todas las preguntas de Marcel Proust?

—Antes de que saliera yo de Italia, la revista femenina, mejor dicho, el hebdomadario italiano que se llama *Grazia*, así como la revista *Tempo* hizo treinta y nueve preguntas de este género al personaje del momento. Esto obtuvo cierto éxito. Pero yo no concibo así el periodismo, porque hace tiempo yo mismo fui periodista y sé que lo importante es lograr que el personaje diga cosas nuevas, diferentes a los demás, que interesen al público. Sin embargo, el hombre público es el que mejor logra esconderse, al que menos se conoce en realidad, porque se dicen tantas cosas. Se leen casi a diario artículos sobre María Félix, sobre Dolores del Río, pero en realidad ¿qué sabemos de estas dos mujeres? Los hombres públicos del mundo entero tienen la obligación de aparecer ante el público bajo cierta luz. La sinceridad se ve casi siempre abolida, pero los lectores leen los periódicos y las revistas con la esperanza de encontrar una clave. Ahora que hay muchas categorías de hombres públicos, basta con que un ser común y corriente haya ganado una formidable suma de dinero en la lotería para que se le pregunte lo que opina sobre la política mundial. Y se le da a su respuesta una confianza ciega que muchas veces no merece. Pero la tarea del periodista no es fácil y tampoco es fácil obligar al entrevistado a que responda con toda su sinceridad. Personalmente acepto todas las preguntas y contestaré a cualquier cosa, hasta a las preguntas más íntimas, pero tengo hacia usted la reacción de un colega hacia otro colega. Por eso las preguntas que usted me hace acerca del cine las he contestado en el curso de este año y tengo la impresión de que usted va a publicar las respuestas una hora más tarde que los otros. Sus lectores dirán: Esto ya lo he leído en otra parte, porque más que la verdad, el lector busca y ama la novedad. Nuestro deber en esta entrevista, señorita Poniatowska, sería el de decir una noticia viva y auténtica, y esto sería muy difícil.

—Maestro, ¿podría usted hablarme del temblor, cuál fue su reacción?

—Estaba yo en Vista Hermosa. Salté de la cama como una rana y mi primera reacción fue asirme de cualquier objeto estable y duradero (creo que es la reacción de todos los naufragos), pero todas las cosas se alejaban y se movían alrededor del cuarto. Pensé que si en este momento alguien abría la puerta me encontraría en un traje poco presentable, lo cual me molestó. Me vestí con la rapidez de un joven de 15 años, en menos de diez segundos y hasta me puse una camisa sport. Ya decentemente vestido, podría afrontar el terremoto y hasta el juicio final. Oía los ruidos del hotel, las puertas y las ventanas que crujían. La luz desapareció totalmente y cogí una lámpara eléctrica que había comprado en Cuernavaca tres horas antes. Salí a la gran terraza del Hotel Vista Hermosa y me di cuenta de la maravillosa compañía que puede hacerle a uno una lámpara de mano con su luz redonda. Todavía estoy esperando al poeta que hable de la reconfortante luz eléctrica que encierra una pequeña lámpara de mano. Poco a poco empezaron los rumores del campo de Vista Hermosa y puedo decirle sin temor a

equivocarme que nunca en mi vida he oído ladrar a tantos perros juntos. Creo que todos los perros del mundo viven en Vista Hermosa. Levanté la cabeza y vi uno de los cielos más maravillosos, más imponentes. Todas las estrellas se habían concentrado en un solo punto, dejando vacío el resto del celaje. La Vía Láctea se distinguía muy claramente y había estrellas que caían sobre el ladrido espantoso de los perros. En un rincón de la terraza estaban dos esposos, flaquito, en pijamas blancos, los dos entrelazados y pálidos, con el rostro demudado, esperando el juicio final. Los había visto antes en el lobby, se besaban y se abrazaban con una continuidad realmente candorosa. ¿Serían recién casados en luna de miel? Pero ahora no decían una sola palabra. Lo que noté y me sorprendió mucho era el miedo que todos los inquilinos tenían de hablar. Nadie se atrevía a iniciar una conversación y todos callaban. En Italia todos hubieran estallado en comentarios acerca del temblor: "¿En dónde estabas tú? ¿Dónde te tocó el temblor? ¿Oíste qué fuerte era? ¡Yo me asusté muchísimo!" Todos hablarían al mismo tiempo. Aquí se miraban como perdidos, extraños los unos a los otros. Tan sólo después se le ocurrió a uno de los huéspedes tomar el teléfono y pedirle al conserje que averiguara las consecuencias del temblor en México.

El hotel volvió a sumergirse en el silencio, pero no el campo que continuó hasta el alba su música diversa y estridente. Un gallo lanzó un kikiriki oficial y de seguro se trataba de un animal de proporciones enormes porque los sonidos que emitió eran impresionantemente humanos. Después de este gallo cantaron todos los gallos del mundo que también se han refugiado en Vista Hermosa y finalmente llegaron los pájaros que se despiertan a diversas horas, unos más temprano y otros después. Cuando el sol se levanta vienen a reunirse con ellos otros pájaros que también cantan de un modo distinto. Yo no creo que la gente vaya a Vista Hermosa a dormir, porque es imposible.

—¿Maestro y no tuvo usted mucho miedo?

—Creo que no tuve un gran miedo porque a lo lejos se veían las luces de Cuernavaca todas prendidas y reconfortantes. También las luciérnagas no cesaron de volar y zumbar. En la mañana todos nos reunimos abajo, en la sala, para oír las primeras noticias en un radio portátil de uno de los huéspedes. Nuestras relaciones eran más amigables y cuando anunciaron que había solamente nueve muertos y un edificio tirado, no nos dimos cuenta de las consecuencias del desastre. Uno siempre dice: ¡Ah... bien, bien, bien!, porque nadie piensa en aquellos que han muerto, sino en los que hubieran podido morir. A través de la radio vimos que la ciudad se había organizado con calma y que había una participación colectiva de todos los ciudadanos para reparar los daños. Regresamos a México bajo una gran tormenta y fuimos luego a ver los edificios dañados y me contaron algo que hubiera yo querido ver; porque así como Dios nos dio la memoria, así también nos dio la facultad de olvidar. En el Hotel Hilton bajaron los turistas en pijamas; mujeres muy bellas escasamente vestidas que enmudecían de miedo bajo los reflectores. Del otro lado trescientos o más inditos y hombres que contemplaban a los turistas desde la oscuridad. "Mira nomás

esta güera, ¡qué bonita está!, y aquella chaparrita de pelo negro, todo se le ve". Encontraron el modo de divertirse o por lo menos de entretenerse ante el espectáculo de los ricos que los deslumbraban con sus camisones de encaje, su miedo y sus gritos, sus pantuflitas doradas, sus batas de seda. Esta es una escena que el señor Todd habría utilizado con gusto en una de sus películas.

—Bueno, señor Zavattini lo voy a dejar, porque usted debe estar cansado de hablar tanto.

—Soy como un soldado. Siempre lo he dicho. Además uno no se cansa nunca de contar historias y yo no me canso de contárselas a usted. Trabaja uno mucho más en ideas teóricas, pero contar historias equivale a estirarse encima de la cama, ponerse sobre las cosas como sobre un gran colchón. Se puede uno estirar, buscar un lugar más fresco donde poner la mano o la pierna, alisar una arruga de la sábana y volver a tomar aliento para seguir adelante. ¡No, no me canso de contar historias!

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

VALIOSOS ERRORES DE LA CRITICA

HAY UN LIBRO curiosísimo de Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, cuya lectura nos deja estupefactos. Es una especie de antología de la crítica musical europea y norteamericana desde los tiempos de Beethoven hasta nuestros días, pero antología no de alabanzas sino —como su mismo título indica— de invectivas. Y allí topamos con las más duras, lo mismo contra Webern que contra Beethoven, lo mismo contra Varèse que contra Chopin, y, lo más asombroso de todo, redactadas todas casi en los mismos términos y utilizando idénticos argumentos y patrones.

Uno, por muy schoenberguiano que sea, admite —porque comprende— que la música dodecafónica sea rechazada como ininteligible por los oídos apegados a la música tonal. Al resultar ininteligible, es natural que se la califique de cacofónica. Pero uno reacciona con sorpresa, risa o indignación cuando descubre que alguien haya podido tildar de ininteligible y cacofónica la música de Brahms, pongamos por caso. ¿Es que semejante crítico era un imbécil? No seré yo el que responda afirmativamente a esta retórica pregunta. A mi juicio, se trata de un hecho mucho más complejo y, al mismo tiempo, mucho más fácil de clasificar. En resumen, que merece toda nuestra atención y todo nuestro respeto. Porque, digámoslo de una vez, pertenece al linaje de los fenómenos naturales, y a nadie se le ocurre sorprenderse, indignarse o reírse de que el sol aparezca todos los días por el este ni de que en la primavera los campos se cubran de flores.

El crítico, como todo ser humano, es hijo —¿o padre?— de su época. Sus gustos, sus opiniones, su estilo vital son los de su tiempo, es decir, más justamente, los de la mayoría de sus contemporáneos. Ya se sabe que en todas las épocas se encuentra alguno que es excepción, pero, por serlo, no interesa para lo que aquí estamos examinando. El crítico de que se trata aquí se ha formado según las mismas normas estéticas que la mayoría de sus contemporáneos cultos. Y esas normas son las que han quedado establecidas por la generación inmediatamente anterior a la suya, un complejo de tradición más o menos larga y de novedades de ayer que ya perdieron sus cortantes aristas. Por tanto, no es de extrañar que reaccione violentamente contra lo inaudito, con reacción que Slonimsky califica

de inhibición psicológica y define como *Non-Acceptance of the unfamiliar*. Y no sólo no es de extrañar —una frase ésta con la que parece que le estamos perdonando la vida—, sino que constituye una reacción saludable en cuanto ofrece considerable resistencia a movimientos que, de no encontrar oposición, darían pronto al traste con las bases de toda estimativa, en una anarquía de criterios que sería letal para la música misma. La función del crítico moderado o conservador es análoga a la del poder moderador en lo político o a la del gramático o de la Academia de la Lengua en lo lingüístico.

Las opiniones que voy a transcribir en seguida —como extracto del curioso



"una especie de maullido odioso"

libro de Slonimsky— producen estupefacción de pronto, en el sentido de que "parece imposible que se hayan podido escribir semejantes dislates", pero si les aplicamos las reflexiones que preceden, veremos que ni fueron verdaderos dislates en su tiempo ni dejan de ser valiosas hoy para entender en su raíz la evolución de la música.

Seguramente muchas personas que se horrorizarían —si la reflexión no llegase a tiempo— de las opiniones que voy a transcribir sobre Beethoven, admitirán comprensivas la siguiente de Ernest Newman: "Mr. Varèse no nos ha dicho lo que había en el fondo de su mente cuando escribió su *Hyperprism*... Pero si se me permite expresarme crudamente, yo diría que lo que había en el fondo de la mente de Mr. Varèse era una alarma de incendio en el zoológico, con todas las bestias y pájaros haciendo el clamor del caso: el león con sus rugidos, la hiena con sus aullidos, los monos con sus chirridos, los papagayos con sus chillidos y, por añadidura, las maldiciones

de los enloquecidos empleados que se abren paso entre todos ellos. Por supuesto que la obra no tiene que ver con la música." Por muy avanzados que sean nuestros gustos musicales, sentimos como un poco justificadas las palabras de Newman: al fin y al cabo la obra de Varèse rompe de manera violenta con las normas más elementales de la armonía y de la forma y no podemos pedir a todo el mundo que comprenda o comparta actitudes estéticas extremistas. Pero lo que se nos hace imposible de admitir es que casi las mismas frases las haya podido escribir alguien contra la música de Beethoven y, concretamente, contra la Segunda Sinfonía, esa obra que se muestra tan cerca todavía de las de Haydn y Mozart. Y sin embargo he aquí lo que un crítico vienés escribió en 1804: "La Segunda Sinfonía es un monstruo enorme, un dragón herido que se retuerce horriblemente, que se niega a expirar y, aunque se desangra en el *finale*, todavía da furiosos golpes con su cola erecta."

Semejante opinión podría creerse que fuese la de un pobre imbécil incapaz de entender ninguna música. Pero en el libro de Slonimsky hay cerca de treinta muestras de crítica antibeethoveniana, algunas firmadas por hombres notables en el oficio y todas pertenecientes al siglo pasado, es decir, que entre ellas no figuran las de los críticos o compositores de nuestro tiempo que en su afán de novedad arremetieron contra Beethoven como representante de un arte para ellos periclitado y de los gustos vulgares del gran público. Por ejemplo, en 1806 escribía August von Kotzebue: "Recientemente se dio la obertura de la ópera *Fidelio* de Beethoven, y todos los músicos y aficionados imparciales estuvieron absolutamente de acuerdo en que nunca se había escrito música tan incoherente, chillona, descabellada e irritante para el oído. Las modulaciones más hirientes (*die schneidensten Modulationen*) se suceden en una armonía realmente atroz, y unas cuantas ideas canijas (*einige kleinliche Ideen*) completan el desagradable y ensordecedor efecto." Y, para no hacer más larga la referencia a Beethoven, la dejaremos aquí con las palabras de A. Oulibicheff acerca de la transición del *scherzo* al *finale* de la Quinta Sinfonía: "Hay allí una melodía extraña que, al combinarse con la armonía, aun más extraña, de una pedal doble en los bajos, un sol y un do, produce una especie de maullido odioso y unas disonancias ca-



Música del futuro