

Pedro Coronel.— *Nenepil solitario*

quiera elegidas al azar, dejaría de interesarnos; pero, al contrario, si olvidara sus medios expresivos, sus formas quedarían vacías de contenido. B. Croce afirmó: fondo y forma son inseparables; lo que ha unido la intuición, nadie puede separarlo sin destruirlo.

Podría añadirse que el arte no puede prescindirse del "cómo" ni de lo "qué" se expresa, sin desdeñar una parte vital de la creación.

Sería, pues, imposible tratar de explicar la grandeza del arte de Coronel, ignorando sus figuras. *Los danzantes del fuego*, *El pájaro del aire*, por ejemplo, nos

impresionan, precisamente, por sugerirnos formas concretas, por su correspondencia poética con formas reales. Su arte es figurativo y sería imposible apreciarlo si sus formas no nos "dijeran" nada, pero nos comunican algo, no literario, sino humano y plástico. ¿Por qué emocionan las estatuas indígenas, aun a aquellos que están tan lejos de comprender su *pathos*? Seguramente porque hablan en el lenguaje de las formas que poseen sentimientos capaces de una proyección universal. ¿Será por esto mismo que la pintura de Coronel tiene valor? Nuestra respuesta es afirmativa.

M U S I C A

ISAAC ALBÉNIZ, TEMA DE MEDITACIÓN

Por Jesús BAL Y GAY

EL 29 DE MAYO se cumplieron cien años del nacimiento de Isaac Albéniz en Camprodon, Cataluña. Que con tal motivo refrescase yo aquí su biografía o analizase su obra no le resultaría extraño al lector, probablemente. Pero en cambio es bastante seguro que el título de este artículo le parezca hiperbólico. Que un Bach o un Beethoven sean tema de meditación, lo admite cualquiera; pero que lo sea un Albéniz, eso ya no lo admitirán muchos. Y sin embargo...

La figura de este músico ofrece rasgos que no son frecuentes, ni en el plano estricto de la creación ni en el más amplio y vago de la conducta profesional —y aun diría mejor, de la ética profesional—. Conocerlos y darlos a conocer no lo considero una tarea inútil, ni mucho menos, pues encierran un gran valor ejemplar. Además constituye una tarea grata, mucho más grata que la de examinar la persona de un genio, porque los genios, vistos, como necesariamente los vemos, a través de la posteridad, ya no son hombres de carne y hueso, sino más bien estatuas y entonces nuestra tarea resulta casi utópica, pues consiste en buscar en una estatua lo que ésta, por serlo, no puede tener; mientras que Albéniz, por no ser un genio, resulta más humano, más vivo, una figura en la que todavía late un corazón.

¡Y qué corazón! En cuanto hizo, con la vida y con el papel pautado, encontramos siempre una asombrosa *abundancia cordis*. El artista, por lo general, no anda muy sobrado de esa víscera. La crea-

ción artística parece como si exigiese para sí una absoluta concentración de todas las energías y de todos los pensamientos del creador. Por eso al artista solemos verlo como aislado de sus semejantes por un sentimiento que no sabemos a ciencia cierta si es egoísmo o egotismo —y al fin y al cabo, una *te* más o menos poco importa—. Albéniz, por el contrario, parece haber vivido tanto para el prójimo como para sí mismo, si no más.

En su adolescencia y primera juventud fue un auténtico bohemio. Eso ya indica una naturaleza exuberante, pero que, claro está, pudo haberse deslizado toda la vida por cauces torcidos. Afortunadamente no fue así, gracias quizá al tacto de la mujer con la que se casó cuando pasaba de los treinta, y aquel desorden de la juventud se trocó simplemente en un generoso descuido de sí mismo, en un vivir al día como los pájaros. ¡Qué diferencia de Beethoven, por ejemplo, siempre temeroso del futuro, proclamándose casi en la miseria, cuando en realidad era poseedor de valores bastante pingües, como se descubrió al morir!

Cuando se decidió a vivir en Francia, la suerte le deparó amigos cordiales entre sus colegas franceses, que no dejaron de prestarle una ayuda considerable en su carrera de compositor. Pero él supo corresponder cumplidamente a aquella generosidad, como fue el caso con Chausson, al que, sin éste saberlo, le costeó la edición de una partitura que el editor no quería aceptar. Su corazón delicado le hi-

zo ver que la repulsa de aquel editor significaría un gran disgusto para Chausson, porque no se basaba realmente en razones económicas sino en consideraciones de estimación estética. Por tanto, había que fingir que el editor había aceptado la obra y pagar secretamente su edición, como así se hizo. En el mundo del arte, en el que lo frecuente y casi natural son las zancadillas, las intrigas o, cuando menos, la indiferencia para con los colegas, una acción como esa de Albéniz tiene casi un aura de santidad.

Las prodigiosas facultades pianísticas de que gozaba Albéniz eran de las que fácilmente se suben a la cabeza y transforman al que las posee en una máquina: una máquina de tocar, una máquina de cosechar aplausos y una máquina de hacer dinero. Pero él prefirió no aprovecharlas en ese sentido y consagrarse a las tareas más ásperas de compositor, mas no, tampoco, para fabricar piezas de fácil éxito —de las que en su juventud había producido en abundancia— sino para buscar nuevos caminos a la música española, estancada desde hacía mucho tiempo en un lamentable academicismo o, en los mejores casos, una graciosa superficialidad, un pintoresquismo de fácil exportación. Con clara conciencia de lo que aquella hora exigía para la música española, sin prejuicios nacionalistas de ningún género, se puso a buscar donde podía hacerlo los medios de expresión que su propia patria era incapaz de proporcionarle. Si con justicia Juan Ramón Jiménez se llamó a sí mismo "el andaluz universal", con no menor justicia podía Albéniz haberse denominado "el catalán universal", porque viviendo, como vivía, la época en que los catalanes comenzaban a afirmar rotundamente su antiespañolismo, él se inspiró preferentemente en la música popular andaluza y castellana, además de incorporar a su técnica de compositor los modos de expresión de la escuela francesa contemporánea.

Eso debería dar mucho que pensar a los músicos nacionalistas que, más patrióticos que patriotas, pretenden crear una música nacional en el vacío de su falta de tradición y consideran inútiles para ellos los procedimientos formales de compositores y escuelas extranjeros musicalmente maduros y a veces con tradiciones culturales comunes. Cuando Albéniz se deja contagiar de la estética impresionista, no por eso se convierte en un compositor afrancesado, es decir, en un francés de pacotilla, sino que robustece y depura su españolidad y da a la música nacionalista española —hasta entonces balbuceante— una elocución realmente adecuada al espíritu que la animaba. Cuando aprende de Fauré o de Dukas el rigor y, al mismo tiempo, la flexibilidad de la forma, está salvando a la música españolista del fácil rapsodismo en que por entonces vivía, sin que por eso se convierta en un mero imitador del autor de *El aprendiz de brujo* o del de *La bonne chanson*. Y con su actitud, además de lograr la música admirable de *Iberia*, señala el camino a Manuel de Falla y los que detrás de éste vendrían.

Si comparamos sus primeras piezas para piano con las de la *Iberia*, descubriremos fácilmente qué fue lo que Albéniz obtuvo del contacto con la música francesa de entonces. Aquéllas son sencillas, casi elementales. La melodía, siempre graciosa, lo es todo. En ellas lo armónico y lo pianístico se reduce a una función subalterna: *acompañar* la melodía. Los aco-

des y sus enlaces son los que entonces se podían aprender en cualquier tratado de armonía y lo único que tienen de no académicos son las progresiones que se conocen como típicas de la cadencia andaluza. Y el piano está tratado con una parquedad, una indiferencia, diríamos, que resulta inconcebible en un virtuoso del instrumento como era Albéniz. Parece como si ignorase las posibilidades de color que atesora ese instrumento y que ya habían sido reveladas por Chopin y Liszt.

En cambio, en la suite *Iberia* es evidente el afán por una forma más desarrollada y lo que en esas piezas canta no es ya una delgada línea melódica, sino el tejido todo de la obra. La armonía, si bien perfectamente asentada en bases estrictamente tonales, se encuentra enriquecida por sabrosas disonancias que, sin desvirtuar la función propia de cada acorde, le proporcionan variedad, color y dinamismo. Y en cuanto a la escritura pianística, se la ve perfectamente compenetrada con su función de servidora fiel del nuevo concepto armónico: las sonoridades son siempre ricas de color, variadas, ya luminosas, ya sombrías, duras y tersas como el cristal o blandas y suaves como el terciopelo.

Pero en todo ello no encontraremos una fórmula armónica o instrumental que se pueda calificar de estrictamente debussista o faureana. De Fauré, sólo el gusto por las progresiones armónicas sutiles; de Debussy, la sensibilidad para la disonan-

cia irisada y la intuición de cómo servirse de ciertos fenómenos armónicos, no catalogados en los tratados al uso, que los *tocadores* andaluces habían descubierto hacía mucho en sus guitarras, pero sobre todo un refinamiento, un aristocratismo general y una conciencia del fenómeno estético característicos del gran músico francés. Albéniz no perdió nunca su espontaneidad, su abundancia del corazón al escribir música, pero en la última etapa de su vida, la más importante, se le nota más consciente de lo que hace, más atento a los diversos aspectos del fenómeno sonoro y más seguro en sus propósitos: es la lección de aquellos músicos franceses —Dukas, Fauré y Debussy— que ha sido provechosamente asimilada.

Contrariamente a lo que podría desprenderse de una ojeada al catálogo de sus obras, en el que encontramos una misma música con diversos títulos, no fue Albéniz un compositor calculador ni mucho menos tramposo. Fue descuidado, desordenado, olvidadizo. Alguna vez se dio cuenta de ello, como cuando le escribió a Malats preguntándole si ya no había dado a alguna pieza el título que pensaba darle a la que estaba componiendo. Eso muestra claramente su naturaleza despreocupada, su desinterés por la propia obra y constituye un motivo más de meditación para los que nos movemos hoy en un mundo musical en el que los compositores, quien más, quien menos, saben administrarse.

que todo el mundo esté (teóricamente, claro) de acuerdo conmigo.

Sin embargo, aun quienes reconocen las diferencias de calidad en el cine de la U.R.S.S. —y hay que ser muy bruto para no reconocerlas— suelen atribuir las a factores extracinematográficos. La idea más difundida, la más “inteligente”, es la de que el cine soviético ha sido malo durante una época por culpa del dogmatismo y del “culto a la personalidad” y bueno cuando tales aberraciones no lo han impedido. Algo de razón hay en ello. Además, parece lógico.

Pero la lógica juega malas pasadas y es saludable desconfiar de ella. Lo cierto es que en el cine soviético, como en todos los cines, ha habido hombres de talento y otros desprovistos de él. Estos han hecho, por lo general, películas mediocres y aquéllos las han hecho buenas, sin tener demasiado en cuenta la época de su realización: Tan sencillo como eso. Para mí, *Chors* (1940), de Dovjenko, *Alejandro Nevsky* (1939) e *Iván el terrible* (1945), de Eisenstein, *La gran decisión* (1945) y *Relato inacabado* (1955), de Ermiler, no son inferiores, y quizá sean superiores, a las películas mudas de los mismos cineastas, realizadas cuando no había “culto a la personalidad”. Lo mismo se dice con respecto a *La siega* (1953), de Pudovkin, película que no hemos podido ver en México. Y ¿qué queda del cine mudo soviético si descontamos las obras de Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin y Ermiler? Se dice que esos hombres pudieron, de todos modos, haber hecho cosas mejores de no impedirlo, ya en la época sonora, determinadas imposiciones políticas. Probablemente. También se atribuye a causas políticas el que no haya surgido, durante mucho tiempo, otra generación de directores comparable a la de los mencionados. Quizá. Pero no especulemos. Estamos hablando de cine, del cine realizado y no del cine que pudo realizarse.

Por lo demás, el cine de la U.R.S.S., tomado en su conjunto, es de los pocos (quizá el único, además del norteamericano) que tiene una solera, una tradición, un *modo*. Esa solera no la perdió en la época de los excesos dogmáticos. Durante esa época seguimos viendo películas penetradas de un lirismo desenfrenado, siempre lindante con lo cursi, de una vehemencia y de una pasión que lo mismo podían servir a los sentimientos más nobles que al maniqueísmo más atrabiliario.

Las exigencias políticas se ejercían, de hecho, sobre los temas. Pero ya sabemos que ni el tema por sí solo, y ni siquiera la historia que lo aborde, determinan la calidad de un film. En todo caso, queda afectado lo meramente narrativo, con toda una serie de consecuencias positivas (no hay una sola película soviética racista, o belicista, o que rebaje a la mujer a la condición de objeto, o que justifique la explotación económica del ser humano, o que exalte la violencia gratuita, etcétera) y toda una serie de consecuencias negativas (abundan los films soviéticos solemnes, a menudo patrioterros; el humor auténtico, de sano sentido crítico y autocrítico, brilla por su ausencia; se insiste demasiado en la tipificación de los personajes, destruyendo su autenticidad; etcétera). Pero la imposición de temas y de historias no puede impedir que un Eisenstein siga siendo un Eisenstein. De realizar *La caída de Berlín*, Eisenstein hubiera hecho un film tan impregnado del “cul-

EL CINE

SOBRE EL CINE SOVIÉTICO

Por Emilio GARCÍA RIERA

Las siguientes consideraciones generales sobre el cine soviético han sido provocadas, en gran medida, por el hecho de haber visto, en exhibiciones privadas:

LA BALADA DEL SOLDADO (*Balada o soldate*), de Grigori Chujrai. Argumento: Valentín Ezhov. Foto: Vladimir Nikolaev y Era Savelera. Intérpretes: Vladimir Ivashov, Zhanna Projorenko, Antonina Maximova. Producida en 1959 (Mosfilm).

EL CAPOTE, de Alexei Batalov. Argumento basado en Gogol. Intérpretes: Rolan Kikov, Yuri Tolubeiev. Producida en 1959 (Lentfilm).

SI LOS PREJUICIOS extracinematográficos han entorpecido con frecuencia la valoración correcta de lo que es, en conjunto, el cine norteamericano, otro tanto puede decirse que ha ocurrido con el soviético. Exaltado por unos y minimizado por otros hasta los peores extremos, dijérase que el más discreto juicio sobre cualquiera de las obras de ese cine lleva implícita una toma de posición política.

Naturalmente, todo hombre más o menos consciente tiene una posición determinada frente a la U.R.S.S., y no creo que nadie pueda pretender, sinceramente, ser capaz de mantener frente a ella una perfecta objetividad. La perfecta objetividad no está hecha para el ser humano,

por fortuna. Nuestra visión afectiva, mediatizada, de la realidad es legítima, pues es la propia del hombre.

Pero, a pesar de todo, tratemos de ser objetivos. La verdad es que el cine soviético no ha sido, de seguro, ni tan bueno ni tan malo como cada quien, según sus ideas y simpatías, hubiera querido que fuera. No conviene insistir demasiado en ello, porque corro el riesgo de



La balada del soldado: “el tema del amor”