

MUSICA

EL "ETHOS" EN LA MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

MUY CARACTERÍSTICO de nuestra época es el afán de dar —de exigir— a la música un *contenido* social o político. Partiendo del principio —tan justo desde el punto de vista cristiano como desde el socialista— de que nadie debe permanecer indiferente ante la injusticia social, se pretende que el compositor, y el artista en general, ponga su arte al servicio de la causa, tan noble como apremiante, de las desvalidas mayorías. Pero la verdad es que, para pretender tal cosa, hay que partir además de otro principio: el de que la música, y el arte en general, es capaz de contener aquello que se trata de infundirle, o —puesta la cuestión en otro plano— que puede transmitir al oyente los sentimientos que el compositor haya puesto en ella. Y eso no pasa de ser una vana pretensión.

Una vana pretensión que, no lo olvidemos, tiene muchos siglos de existencia. Sin ir más lejos, y ya es bastante, ahí está toda la elaboradísima teoría griega del *ethos*: que tal escala producía tal sentimiento, que tal otra, tal otro; que el aulos provocaba a estas acciones y la cítara a aquellas otras, etc. De entonces acá, y aunque con diversos matices, los teóricos y los aficionados han venido creyendo en esa curiosa facultad de la música, aunque también de vez en cuando hayan surgido músicos muy escépticos al respecto.

Ese fenómeno, dada su persistencia a lo largo de los siglos, merece que no se lo trate a la ligera. En primer término, parece revelar una necesaria propensión del hombre a poner su alma en el arte, ya sea éste fruto de su creación, ya objeto de su deleite. En la interminable batalla que en él se libra entre las fuerzas que tratan de desintegrarlo y las que tratan de mantenerlo uno, esa tendencia pertenece, sin duda, a éstas. Es, pues, saludable. Pero ello no quiere decir que no lleve a veces a caminos errados. Y uno de ellos es la supersticiosa creencia en el *ethos* de la música.

Ahora bien, se dirá, esa creencia, tan arraigada en los griegos y tan persistente en la historia musical, no habría durado mucho de no haber tenido algún fundamento o realidad en la experiencia humana. Y así es, en efecto. Sin necesidad de remontarnos al siglo de Pericles, en esta época nuestra hallamos, por ejemplo, la extendida creencia de que el modo mayor expresa alegría y el menor, tristeza. Que ello se deba realmente al *ethos* de esos modos o sólo a una cierta convención tradicional, no lo vamos a discutir aquí, porque nos llevaría demasiado lejos y, al mismo tiempo, no serviría mucho para aclarar lo que más nos importa. Porque, por convención generalmente admitida o por real cualidad intrínseca de los modos, todos sentimos en la mayoría de los casos que la alegría se expresa mejor en el modo mayor y la tristeza, en el menor; que un ritmo de marcha y una instrumentación en la que se destacan las trompetas suscita estados de ánimo marciales;

que un aire lento es más eficaz que uno veloz para sumirnos en la meditación, etc., etc. Pero fijémonos que estamos hablando de estados de ánimo tan elementales como vagos. Una música nos produce alegría, pero ¿qué clase de alegría? Otra, tristeza, pero ¿qué clase de tristeza? La marcialidad de una marcha ¿es la del guerrero que va hacia el campo de batalla ignorante del resultado de la contienda o es la del que vuelve vencedor? Y una música de carácter meditativo ¿nos lleva acaso a todos y cada uno de nosotros al mismo género de meditación?



"canten las verdades de la fe"

No perdamos de vista un fenómeno importantísimo: la evolución del oído y del gusto musical. Paralela a ella encontraremos la del *ethos*. Nuestro oído y nuestro gusto no son, ni por asomo, los de los griegos, ni los del hombre medieval, ni los del hombre del Renacimiento, ni siquiera los del hombre del Romanticismo. Lo que para nosotros es cosa normal y sin relieve, habría resultado monstruosa para los músicos y aficionados de aquellas épocas. Las blandas armonías de *La siesta de un fauno*, pongamos por caso, serían una tortura infernal para los oídos de un Beethoven, mientras que ciertas "brutalidades" de éste —según el juicio de sus contemporáneos— nos dejaban impasibles. Ahora bien, si a lo que resulta brutal o desgarrador para los oídos le reconocemos un determinado *ethos* —y el caso no puede ser más simple y elemental—, éste será, lógicamente, un sentimiento de violencia y desesperación. Quiere decirse que, por ejemplo, para aquellos contemporáneos de Beethoven, ciertas armonías, sonoridades orquestales y fuertes contrastes que hay en la

música de éste tendrían el mismo signo, en cuanto al *ethos*, que la música de Debussy. Y, análogamente, aquellas obras de Monteverdi que hacían sollozar a las venecianas de su tiempo deberían tener el mismo efecto sobre nuestras contemporáneas, cuando la verdad es que las aburren soberanamente. El combate de Apolo con la serpiente Pythón, descrito por Sákadas en su aulos, a satisfacción de las exigencias realísticas de sus contemporáneos, tendría que haberlo tomado por su cuenta un Ricardo Strauss para que hiciera en nosotros la impresión tremenda que causaba en aquellos buenos griegos.

A la vista de esos casos —y de otros innumerables que se hallan en la historia de la música—, no puede uno menos de sentirse muy escéptico sobre la consistencia —para no decir la existencia— del *ethos* musical. Si realmente existe o ha existido alguna vez, será por manera análoga a la del perfume: cosa que tiene su hora, pero luego se disipa. Lo que queda es la materia y la forma del frasco que lo contuvo.

Esto me trae a la memoria lo que, hablando de Bossuet, dijo Paul Valéry: "Para esos amantes de la forma, una forma, si bien provocada o exigida siempre por algún pensamiento, tiene más valor, y aun sentido, que cualquier pensamiento. Consideran en las formas el vigor y la elegancia de los *actos*, y no hallan en los pensamientos sino la inestabilidad de los *acontecimientos*. Bossuet es para ellos un tesoro de figuras, de combinaciones y de operaciones coordinadas. Pueden admirar apasionadamente esas composiciones del más elevado estilo, como admirar la arquitectura de templos cuyo santuario está desierto y debilitados desde hace mucho los sentimientos y las causas que hicieron edificarlos. El arco permanece."

Negar que podamos admirar con emoción una obra de arte si no participamos en los sentimientos que le dieron origen, es tanto como hacer tabla rasa del arte. ¿Es que hay que ser pagano para gozar del Partenón o cristiano para emocionarse con el Cristo de Velázquez? ¿Dónde iría a parar la poesía de San Juan de la Cruz si solamente los místicos pudieran saborearla? ¿Es que, por no ser románticos de 1830, estamos incapacitados para estimar la música de Chopin? No. Porque la obra ha perdurado. Y el que haya perdurado, vacía del *ethos* que la colmó en su origen, demuestra que aquél no le era consubstancial.

Eso es lo que no saben, no pueden o no quieren ver los que tratan de obligar al artista a dar un contenido social o político a sus obras. Las ideas y los sentimientos extra-artísticos, por nobles y ardientes que sean, pasan con el correr del tiempo, e incluso se tornan a veces absurdos a los ojos de la posteridad. La obra maestra, suscitada por aquellos mismos sentimientos o ideas, permanece con toda su íntegra nobleza. Porque la verdad es que la obra maestra no se hizo con ideas ni sentimientos, sino con los materiales que son propios de cada arte. Mallaumé se lo dijo admirablemente a Degas en ocasión en que éste se quejaba de haber abandonado todo un día la pintura para escribir un soneto, sin haber podido dar cima al intento, a pesar de "estar lleno de ideas": "Pero, Degas, no es con ideas con lo que se hacen los versos, es con palabras". Como los cuadros se hacen con colores y la música con sonidos.

La superstición del *ethos* produjo curiosos y análogos efectos en dos planos absolutamente dispares de la cultura occidental: la Iglesia católica y el régimen soviético. Del Concilio de Trento a la encíclica de Pío XII sobre la música sacra (1955), las más altas autoridades eclesiásticas —y numerosos francotiradores, como, por ejemplo, el padre Feijoo— han hecho oír su voz para señalar los peligros que siempre amenazan la dignidad de esa música. Pero no hablaría yo de esto si no fuera porque, por ejemplo, el Concilio Tridentino señala “aquellas músicas en las que, o en el órgano o en el canto, se mezcla algo de sensual o impuro”, y Pío XII prescribe que la música “no debe admitir nada que tenga sabor profano” y alude también a canciones profanas que pueden constituir un peligro para el cristiano “por lo enervante de su modulación”. Confieso que no acierto a comprender qué pueda ser eso de música sensual, ni de sabor profano, ni de giros enervantes. Y menos todavía después de leer en la misma encíclica de Pío XII la recomendación de que en los países de misión los evangelizadores enseñen a los indígenas himnos sagrados cristianos, con los cuales, “en la lengua y con las melodías a ellos familiares” canten las verdades de la fe. Esto es tanto como reconocer implícitamente que los conceptos y sentimientos cristianos se pueden unir a aquellas paganas melodías sin temor a ningún cortocircuito de orden *ético*.

Nadie puede negarle legitimidad a la actitud vigilante de la Iglesia para preservar la música sacra de toda profanidad. Pero resulta sorprendente encontrar en esa actitud la paganísima reliquia del *ethos*. Tanto los sabios varones del Concilio de Trento como el no menos sabio Pío XII olvidaron que el *ethos* es cosa convencional y efímera, si es que tiene realmente existencia, y que, por tanto, la profanidad de la música nace de una cierta asociación de ideas, que el tiempo se encarga de destruir. Así, por ejemplo, nos resultaría repugnante oír en el templo un trozo de *La Bohemia* —por supuesto que sin la letra correspondiente—. Pero ¿por qué? Pues porque, conociendo como conocemos esa ópera, no podríamos evitar que su música, aun exenta del texto y de la escena, evocase en nosotros toda la profanidad e, incluso, la sensualidad a que va unida en el teatro. En cambio estoy seguro de que esa música no escandalizaría, antes bien, elevaría limpiamente el corazón de cualquier campesino ignorante del mundo operístico, así como de todos los fieles, aun de los más cultos, de dentro de unos siglos, cuando la obra de Puccini no sea más que una curiosidad musicológica. Y, análogamente, no dejaría de acrecentar la unción de los fieles de hoy *Il bianco e dolce cigno* de Arcadelt si se ejecutase por un conjunto instrumental o se cantase con la letra “vuelta a lo divino” —como decían nuestros clásicos—, porque pocos son los que conocen hoy esa obra de tan profundo sentido amoroso.

En cuanto a los diferentes estilos que se dan en la historia, hay este fenómeno curioso: que la profanidad que puedan tener para nosotros está en razón inversa de su antigüedad. Dicho en otras palabras: cuanto más antiguo es un estilo, tanto más sereno, noble, *aséptico* nos resulta y, por ende, más propio del culto divino. Compárense, si no, una misa gregoriana, una de Palestrina, una de Bach,



“oír en el templo un trozo de ópera”

una de Mozart, la Solemne de Beethoven y la de Réquiem de Verdi: la primera nos parece un dechado de religiosidad, mientras que la última se nos antoja acabada de trasplantar del teatro, y, de las intermedias, siempre se nos figurará más *sacra* la de Palestrina que la de Bach, más

la de Bach que la de Mozart, y así sucesivamente. Y es tan innegable este fenómeno, que para cualquiera no versado en música, resultará más adecuada para el templo una obra profana de Bach que una misa de autor moderno. Todo eso del *ethos* religioso de la música es, pues, un espejismo o una asociación de ideas.

Y lo mismo puede asegurarse del *ethos* político y social que los marxistas de hoy pretenden atribuir a la música. Asombra realmente que ellos, tan materialistas, puedan creer que en los sonidos, cualquiera que sea su organización, pueda haber sentimientos e ideas —es decir, *espíritu*—; que en una sinfonía de Shostakovich palpите el más acendrado socialismo, mientras que una de Stravinsky esté impregnada de la podredumbre capitalista; que, en fin, puedan oponer, como si se tratase de entes reales, el *realismo* socialista al *formalismo* capitalista. Que todo eso es falso lo demuestra el hecho de que quienes así opinan aceptan la música de Bach, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, etc., compositores todos ellos *formalistas* —para adoptar su curiosa terminología— y miembros de una sociedad burguesa, capitalista o como quieran llamarla, todo menos socialista. Pero eso también demuestra lo que aquí estuve afirmando: que el *ethos*, si lo hay, es una convención, una asociación de ideas o un espejismo que se disipa con el tiempo.

EL MAR PARA BEBER

CUANDO LOS HISTORIADORES del futuro vuelvan los ojos a nuestra época, no escogerán, entre las grandes contribuciones del siglo xx a la historia, ni los satélites artificiales, ni la energía nuclear. Creo que este honor no le pertenecerá tampoco a los antibióticos, sino que se reservará para un descubrimiento del que se habla poco: la obtención de agua potable a partir del agua de mar.

En realidad, no se trata de un descubrimiento sino de una media docena de inventos, interesante cada uno en un terreno particular y en que cada uno contribuye para permitir producir agua potable y de riego a partir del agua de mar. Se calcula que más de 500,000 hombres viven actualmente de agua potable obtenida del mar.

Una isla a lo largo de Venezuela, la isla de Aruba, ha podido ser colonizada totalmente gracias a esta nueva técnica. Desde ahora crecen frutas y verduras sobre estas rocas calcinadas por el sol. Allí viven hombres, y sin embargo, eran hace dos años tan inhabitables como el planeta Marte.

En la isla Bahrein, en el golfo Pérsico, el agua es más cara que el perfume. Esta isla es una de las grandes fuentes de petróleo, y la instalación de un transformador que suministra 100 toneladas diarias de agua potable facilita prodigiosamente la vida allí. En África del Sur, una fábrica gigante en vías de construcción va a producir un verdadero río de agua potable que permitirá colonizar un desierto. En Israel se planean varios generadores de agua potable que permitirán próximamente aumentar al doble el número de habitantes. En la U.R.S.S. se preparan pipas gigantes de agua potable que irán desde el Mar Negro y el

Caspio hasta las estepas del Asia central.

Se emplean diferentes tipos de procedimientos. Hay la destilación múltiple por medio del calor. La energía puede producirse por combustible natural y sintético, por la energía solar o bien por la energía nuclear. Un generador de este tipo es el que permite vivir a los 55,000 habitantes de la isla de Aruba. Costó 10 millones de dólares. Otro generador de destilación, más poderoso y que funciona por un principio distinto, se estableció en Abdiján.

En Israel y en La Universidad de Minesota, funcionan generadores experimentales basados no en el calor sino en el frío. Se hiela parcialmente el agua de mar que se separa en una mezcla de cristales de hielo y de salmuera. A continuación se separan los cristales de hielo puro que, al recalentarlos, dan el agua.

Otros procedimientos de elaboración de agua pura, más sutiles, utilizan la fuerza eléctrica obrando sobre membranas. Es lo que se llama electro-ósmosis o electro-diálisis. La membrana cargada de electricidad retiene las sales disueltas en el agua y deja pasar el agua pura. Se repite un gran número de veces. Aún se planean otros procedimientos ambiciosos que consisten en concentrar energía solar sobre una capa de agua salada proveniente del mar y en producir por evaporación nubes artificiales, que a continuación se harán precipitar bombardeándolas con cristales de yoduro de potasio. Todas estas técnicas están en plena evolución. Cada día aporta nuevos descubrimientos. Antes de finalizar el siglo, la mayor parte de los desiertos del planeta se podrán colonizar.