

MUSICA

LA EVOLUCION DEL GUSTO

Por Jesús BAL y GAY

SIEMPRE que nos asomamos a la historia de la música para examinar la evolución o cambio de los estilos, no deja de llamarnos la atención un fenómeno que le es paralelo y como remedo suyo más o menos tardío: la evolución del gusto en el público. Lo que ayer le parecía a éste horrible e indigesto hoy le parece bello y fácil de digerir.

Distingamos, para comenzar, dos especies de evolución en el gusto del público. Una es la que observamos en el público considerado fuera del tiempo, esto es, el público como un ente constante, continuo a través de los años. Así, por ejemplo, cuando decimos que el público rechazó en el siglo pasado la música de Wagner y hoy la aclama con la mayor complacencia, nos estamos refiriendo a un público abstracto, pues la verdad es que las personas que componían el público detractor de Wagner cuando éste andaba por el mundo no son las mismas —salvo algún posible caso de extraordinaria longevidad— que las que ahora se entusiasman con el autor de *Tristán e Iseo*. La otra especie de público es el público real, concreto, el que podríamos denominar público de carne y hueso que vive en cada época. Por eso no es lo mismo referirnos, por ejemplo, a la evolución del gusto en el público entre la época de Wagner y la nuestra, que a la evolución observable entre, digamos, el estreno de *La consagración de la primavera* y el año de 1950. En el primer caso, una generación dio paso a otra u otras dos; los hombres de ella han desaparecido y los que hoy ocupan su lugar en los teatros y salas de conciertos se diferencian de ellos profundamente. En el segundo caso, por el contrario, se trata de una misma generación, de unas mismas personas que hoy aceptan lo que ayer rechazaron.

En aquella primera especie de público, la del público abstracto y continuo a través del tiempo, tendemos a admitir como natural y lógica la evolución del gusto. La evolución habida entre los que se asustaban de ciertas audacias de Wagner y los que, una generación después, aclamaron a éste como un genio de la música, se puede atribuir, un poco perogrullescamente, a que estos wagneristas entusiastas no son las mismas personas que aquellos detractores de Wagner. Lo padres protestaron, los hijos vitorearon: eso es todo. También los padres usaban sombrero de copa y los hijos no. Quiere decirse que los hijos no siguieron, ni mucho menos, las huellas de sus padres. Pero no vayamos a abandonar la cuestión en ese punto, pues el reconocer un fenómeno no es explicarlo. Y lo que realmente debe interesarnos es el porqué de esa discrepancia de los hijos con respecto a sus padres.

¿Por qué cambia el gusto de una generación a otra? Evidentemente, el gusto se educa. Pero si el gusto fuera sólo cuestión de educación, todas las generaciones tendrían el mismo, porque hijos y discípulos conformarían su sensibilidad según los cánones estéticos de padres y maestros, y todo se reduciría en esta cuestión a un

pasivo heredar apetencias y repugnancias. Pero si de una generación a otra cambia el gusto —y ya sabemos cuán radicalmente—, ello es señal de que no todo es cuestión de educación, herencia y hábito. Es algo más que todo eso. Y ese algo se nos aparece como una radical y peculiar disposición para el goce de las cosas, disposición que varía de una generación a otra, no sabemos si con signo positivo o con signo negativo, es decir, como natural perfeccionamiento y enriquecimiento de la sensibilidad y los cánones estéticos heredados o como reacción contra éstos, aunque más probable parece lo primero que lo segundo, ya que se antoja un poco absurdo, con perdón de los freudistas más extremos, que una cosa tan alta, noble y desinteresada vaya a estar determinada por un antagonismo subconsciente hacia nuestros padres y maestros, o, dicho de otro modo, que los gustos de una generación vayan a tener por causa principal el deseo gratuito y más o menos pueril de llevarle la contraria a la inmediatamente anterior.



Revel. "acogida hostil a La valse"

Pero, admitida aquella peculiar actitud estética de cada generación como algo congénito —y, por mi parte, sólo en calidad de hipótesis—, no descartemos la educación y el hábito como posibles factores en la formación del gusto del público. ¿Cómo explicar, si no, que un mismo público, es decir, una misma generación acabe por aceptar lo que años antes había rechazado? En menos de diez años me fue dado presenciar una acogida hostil a *La valse* de Ravel y una ovación estruendosa a la misma obra, ambas en una misma ciudad, ante una misma orquesta y por parte de un mismo público. Y en menos de diez años he visto también cómo cambió la actitud del público mexicano con respecto a la música de Chávez.

Al pensar en la educación como factor de semejantes cambios de actitud, no puedo referirme a la educación proporcionada por la generación inmediatamente anterior, sino a otra de muy diferente linaje. Es la educación, o el hábito, que se origina en el contacto con las novedades mismas. La audición reiterada de una determinada música produce en nosotros dos fenómenos: el primero consiste en una mejor, más completa penetración nuestra en aquella música, porque a la enésima vez vemos cosas en ella que no fuimos capaces de percibir a la primera; el segundo, en un afinarse de nuestra sensibilidad y, como consecuencia, un ponerse más acorde con aquella música, una más perfecta sintonización con ella. Como consecuencia de la conjunción de ambos fenómenos, al cabo de cierto tiempo la música que no nos gustaba se nos presenta como seguro deleite.

Todo eso, por supuesto, con absoluta independencia respecto a la posible belleza de cada obra, pues a cada paso encontramos personas que se contradicen con relación a sus gustos u opiniones —tanto monta— de algún tiempo atrás. Pero esa variación en los gustos de una misma persona merece examen aparte.

Para comenzar separemos al profesional del aficionado, es decir, al que posee sólidos conocimientos musicales del que carece de ellos, pero gusta de la música. El profesional cambia de gustos por diversos motivos. En primer lugar, por aburrimiento, y en esto reacciona igual que cualquier aficionado. Cuando se ha oído reiteradamente una música, puede sucedernos que ya no la aguantemos más. Y quizá el profesional reaccione en este sentido con mayor violencia y antes que el irreflexivo, ingenuo aficionado, porque necesita menos, mucho menos que éste de la audición reiterada para penetrarse de cualquier música. Otro motivo para el cambio de gustos del profesional es la meditación sobre los problemas de su propio arte. Un descubrimiento de orden estético o técnico puede llevarle a sentir interés por lo que antes le había dejado indiferente y viceversa. En la soledad de su estudio, el profesional puede pasar repentinamente del interés por la música tonal a un interés no menos vivo por la dodecafónica, pongamos por caso, o del interés por lo contrapuntístico al interés por lo armónico. Tales cambios de interés llevan envuelto necesariamente un cambio en el gusto: se cambiará a Stravinsky por Schoenberg, a Debussy por Hindemith, etc., etc. Y si el profesional es compositor, renegará de sus obras anteriores en favor de las que tiene en el telar.

El aficionado es menos brusco en sus cambios de gusto que el profesional. Igual que en éste, puede darse en él el hastío

de una determinada música, pero también es posible que no llegue a darse nunca. Hay aficionados que permanecen fieles toda su vida a la Quinta Sinfonía de Beethoven o a la *Inconclusa* de Schubert. Y en cuanto a su aceptación de una música que oída por primera vez le resultó impotable, la cosa resulta de sumo interés para lo que vengo diciendo. La audición de una misma obra, a fuerza de repetirse, abre en su sensibilidad nuevos surcos fecundos en deleite. Su oído, que no percibió nada coherente ni significativo en la primera audición, descubrirá en la enésima valores estéticos que le causarán admiración y deleite. Todo es cuestión de tiempo. Entre la música nueva —o que tal sea para el aficionado— y el oyente no adiestrado en escuchar novedades es muy raro el amor a primera vista. El amor vendrá tras muchos encuentros en que se vayan revelando los atractivos que durante el primero permanecieron ocultos.

Eso nos debe llevar a una cierta cautela en nuestras reacciones ante la música que



Stravinsky. "una misma generación acepta lo que ayer rechazó"

escuchamos por primera vez. Aparte de que es muy difícil, aun para el músico, aquilatar los méritos de una obra en su primera audición, desconfiemos siempre de nuestras reacciones negativas, pues es muy posible —casi seguro— que al cabo de los años nos encontremos rectificándonos por completo. Tanto como podemos llegar a hartiarnos de una música bien conocida si la oímos con demasiada frecuencia, así también por la audición frecuente podemos llegar a gustar de una música que al principio nos pareció horrible o insignificante.

En eso consiste, justamente, la educación que no es la que nos viene de los hombres de la generación anterior a la nuestra. Y que hace que, al evolucionar nuestro propio gusto, evolucione a su vez el de ese público continuo, abstracto que se extiende a lo largo de los siglos.

EL CINE

Por Emilio GARCIA RIERA

ESCLAVO DE LA AVARICIA (*God's little acre*). Película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Philip Yordan, sobre una obra de Erskine Caldwell. Foto: Ernest Haller. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Robert Ryan, Aldo Ray, Tina Louise, Buddy Hackett. Producida en 1958 por Sidney Harmon. (United Artists.)

ANTHONY MANN no es sólo un espléndido técnico sino un excepcional creador de situaciones específicamente cinematográficas. Es decir: pocos como él conocen el secreto de dar a los hechos evidentes, claros, tomados de la realidad, una forma propia del cine y nada más que del cine. Por ello, es un excelente realizador de "westerns", films cuya calidad no depende casi nunca de los valores literarios del guión en que se inspire, sino de los de su propia estructura cinematográfica. (Por algo se dice, con bastante razón, que el "western" es el cine norteamericano por excelencia.)

A la vez, Mann resulta, por lo mismo, perfectamente inadecuado para llevar al cine una novela como *God's little acre*, de Erskine Caldwell. Para hacer una buena versión cinematográfica de una obra literaria, se precisan cuando menos uno de estos dos requisitos: o que el novelista y el realizador estén tan identificados que la concepción literaria del tema de uno corresponda a la cinematográfica del otro (esto ocurre rarísimas veces, por no decir que casi nunca), o que el realizador, desentendiéndose absolutamente de la intención del novelista, tome de éste el tema para recrearlo según su propia interpretación del mismo. En ese caso, que siempre es motivo de indignadas protestas por parte de quienes siguen creyendo que el cine es un arte derivado, la novela es abordada como la realidad misma, desconociendo los valores estéticos e ideológicos que el literato haya dado previamente a su tema. El cineasta tiene perfecto derecho a hacerlo, en igual forma que un literato, para recrear el tema de Don Juan, por ejemplo, no tiene por qué ceñirse a la intención de Tirso de Molina o a la de Zorrilla.

Pero en el caso de *God's little acre*, Mann ha intentado ser fiel a Caldwell sin identificarse con él. Y, a la vez, ha sido incapaz de recrear el tema. Así, ha resultado una película sin trasfondo ideológico, una película que no sabemos qué demonios nos quiere demostrar.

Mann ha dado, es verdad, espléndida forma a algunas escenas. Pero estas adquieren únicamente valor en sí mismas, al margen de su significación dentro de la trama. He aquí un ejemplo que quizá aclare lo que quiero decir: en un pasaje de la película, Will Thompson y Griselda, semidesnudos, se desean sin atreverse a tocarse. El realizador, haciendo sucederse lentamente, disolviéndose uno en otro, los primeros planos de ambos personajes, sugiere la idea del acercamiento físico tan deseado y que no llega a consumarse. Espléndida visión cinematográfica del deseo. Pero del deseo así, en abstracto. Olvidamos casi por completo que ese deseo lo

viven dos personajes concretos de una novela y que, por lo tanto, juega su papel dentro de un todo ideológico y estético que el cineasta no ha sabido conseguir.

Los "westerns" están hechos, precisamente, a base de valores generalizados: la violencia, el heroísmo, la audacia. Valores que acostumbran sustraerse a un juicio moral. Mann es un cineasta eminentemente descriptivo, capaz de alcanzar una belleza elemental a base, únicamente, de intuición. Lo literario le estorba. Ojalá que, olvidando de una vez por todas su manía de pretender compararse a un Kazan o a un Preminger, vuelva a los temas que le son propios. Por lo pronto, hay que esperar mucho de ese *Man of the west*, realizado sobre un guión de Reginald Rose (guionista de *Doce hombres en pugna*) y protagonizado por Gary Cooper, el actor más grande con que cuenta el género del Oeste desde hace treinta años.

LA REBELDE DEBUTANTE (*The reluctant debutante*). Película norteamericana de Vincent Minnelli. Argumento: William Douglas Home. Foto (Cinemascope-Metrocolor): Joseph Ruttenberg. Música: Eddie Warner. Intérpretes: Rex Harrison, Kay Kendall, John Saxon, Sandra Dee, Angela Lansbury. Producida en 1958 por Pandro S. Berman (MGM).

Quizá pudieran resumirse las virtudes de Vincent Minnelli diciendo que se trata de un realizador capaz de hacer agradable lo que en cine suele ser más desagradable: las situaciones teatrales, el diálogo excesivo. De *The reluctant debutante* pudo salir, con el mismo guión y hasta con los mismos actores (pese a que Harrison y la Kendall son excelentes) la comedia más aburrida del mundo. Pero si Minnelli ha fracasado hasta ahora en sus intentos de convertirse en un autor "serio" (recuérdese *Lust for life*, aquel desigual film sobre la vida de Van Gogh) se mantiene como un animador excepcional de los géneros en los que el buen gusto, la agilidad y el sentido del ritmo cuentan por encima de todo.

Y es que Minnelli es un "director" típico, con muy poco de verdadero "autor". Sus films no reflejan casi nunca su pensamiento, su actitud moral. Así, lo que de satírico tenga *The reluctant debutante* no se debe a la necesidad que haya sentido su realizador de oponerse a algo, de criticar lo que él considere criticable. En cambio, Minnelli logra que sus actores rindan al máximo, que los decorados sean "brillantemente discretos", que Joseph Ruttenberg logre efectos fotográficos admirables y, sobre todo, que su film transcurra con tal fluidez que olvidamos por entero el origen teatral de su trama.

ARMAS DE MUJER (*Les bijoutiers du clair de lune*). Película francesa de Roger Vadim. Argumento: R. Vadim y Jacques Remy, sobre una novela de Albert Vidalie. Foto (Cinemascope-Eastmancolor): Armand Thirard. Mú-