



RENE DESCARTES, (1596-1650). Filósofo y científico francés. Se distinguió tanto en el estudio de las matemáticas como en el de la filosofía. Debe su fama al *Discurso* en el cual recoge tres tratados: *Los meteoros*; *La geometría*, y *Dióptrica*. Obras:

Discurso del método; *Meditaciones*; *Principios de filosofía*; *Tratado del hombre*.

jándole del Dios-humanidad y del sacerdocio educativo, es decir, de todo rezago semiteológico y neocatólico." Pero en realidad sus reparos al comtismo son mayores. Sobre el supuesto naturalista que concibe la humanidad como un organismo viviente donde los individuos hacen el papel de órganos y hasta de simples células, dice que siguiendo esta teoría podría establecerse la división del cuerpo social en partes nobles y partes viles: unas dignas de conservarse por necesarias, otras susceptibles de eliminarse por no afectar la vida del gran ser. Por último, hay otra discrepancia fundamental en cuanto al sistema de la propiedad privada. Sabido es que Comte defendió este principio, mientras que Prada, fiel a los ideales anárquicos, lo desconoció totalmente.

No obstante, acepta que "Augusto Comte mejora a Descartes, ensancha a Condillac, fija el rumbo a Claude Bernard y sirve de correctivo anticipado a los Bergson nacidos y por nacer". Como se advierte, la obra de Bergson, que por esos años ya se había difundido ampliamente y que junto con el neokantismo sustituía a la escuela positivista en las principales universidades de Europa, no encontró acogida cordial en el pensador peruano.

¿Y la filosofía marxista? ¿Acaso no conjugaba perfectamente con su inclinación científica y su anhelo de cambio social?

A primera vista se advierten algunas coincidencias. Ante todo la creencia en el determinismo histórico, que también lo vincula —y tal vez más exactamente— con Lamprecht. "La vida y la muerte de las sociedades obedecen a un determinismo tan inflexible como la germinación de una semilla o la cristalización de una sal." En otro lugar atenúa o completa el sentido de esta idea: "Hay quienes tranquilamente se sientan a esperar que madame Evolución... aparezca conducida no por manos humanas, sino por manos invisibles y cósmicas, olvidando que en el determinismo social, la voluntad del hombre es un factor poderosísimo..."

Parodiando la célebre frase del *Manifiesto Comunista*, repite incesantemente: "¡Desheredados del Perú, uníos todos! Cuando esteis unidos en una gran comunidad... ya vereis si habrá guardias y soldados para conteneros y fusilaros." Con palabras que recuerdan a Marx —en quien ve "uno de los grandes agitadores del siglo XIX"— dice que "la revolución podría llamarse una evolución acelerada o al escape". Y llama a Spencer "apóstol de la evolución antirrevolucionaria y conservadora". De Taine censura su pretendida aristocracia intelectual, desde luego nada vinculada a la anarquía.

Pero ante ciertas inconsecuencias marxistas que le recuerdan a "los teólogos casuísticos y jesuíticos" y ante la concepción materialista de la lucha de clases, brota su antagonismo: "la anarquía no

persigue la lucha de clases para conseguir el predominio de una sola —dice—, porque entonces no implicaría la revolución de todos los individuos contra todo lo malo de la sociedad". Más resuelta es su oposición frente a la severísima disciplina de partido, que le hace exclamar: "Los libertarios deben recordar que el socialismo en cualquiera de sus múltiples formas, es opresor y reglamentario, diferenciándose mucho de la anarquía, que es ampliamente libre y rechaza toda reglamentación o sometimiento del individuo a las leyes del mayor número."

Ante un mismo hecho histórico —la Comuna de París— los ideólogos marxistas y Prada sostienen opuestas opiniones. Para aquéllos, representa el primer ensayo típicamente comunista: "mirad la Comuna de París: ¡he ahí la dictadura del proletariado!" afirma Engels. Prada, por el contrario, sostiene que el fracaso de 1871 se debió a la gravísima falta de haber sido un movimiento político, más bien que una revolución social: "amenazó mucho, agredió poco".

El fundamento teórico de esta etapa ideológica es, sin duda, la filosofía política de Kropotkin, Proudhon y los anarquistas utópicos. También puede establecerse cierta analogía con Tolstoi: les une el ataque contra la propiedad privada, el Estado y el sistema capitalista. Pero Prada, por su apología de la violencia, se muestra en este y otros muchos aspectos como un Tolstoi vehemente y exacerbado.

EL PROBLEMA DE LA MUERTE

Como en algunos pensadores de la época, en Prada se hace presente, con angustiosa solicitud, el problema de la muerte. Inútil es todo intento de eludirlo; está en su ser mismo, en su más honda inti-

midad. Sin embargo, siguiendo la concepción que en lenguaje contemporáneo llamaríamos de la existencia *banal* o impropia, alguna vez postula que para trabajar provechosamente debemos vivir como si no tuviéramos que morir, edificar como si nuestras cosas debieran durar eternamente.

Más personal y auténtico es su pensamiento cuando dice que el existir es vacilar entre un mal conocido —la vida— y otro dudoso e ignorado —la muerte—, y cuando ciertamente angustiado afirma que sentimos "la desolación de las ruinas en el instante que alguno de los nuestros cae devorado por el abismo implacable en que nosotros nos despeñaremos mañana". Prada descubre, además, la naturaleza contingente de la vida humana: —al hombre, ese puñado de polvo que la casualidad reúne y la casualidad dispersa, no le queda más que la pesadilla amarga de la existencia y el hecho brutal de la muerte.

La racionalización del mundo y el esquema mecánico positivista le alejan radicalmente del dualismo cristiano que opone el alma sustancial e inmortal a la precariedad de la materia: "...no hay más que una sustancia: el hidrógeno o el éter, y una fuerza: el calor o la electricidad. Esta fuerza es alma dormida en la piedra, semidormida en el vegetal y despierta en el hombre". Prada dramatiza, en inolvidable ensayo, el problema de la muerte; pero entiende que es inútil la resignación y el pesimismo. "Cuando la muerte se aproxima salgamos a su encuentro y muramos de pie como el Emperador romano. Fijemos los ojos en el misterio aunque veamos espectros amenazantes y furiosos, extendamos las manos hacia lo desconocido, aunque sintamos la punta de mil puñales."

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

CATEGORIAS MUSICALES

SANDOR ROTH, el excelente músico e inolvidable amigo, me contaba un día cómo, hallándose en Milán con sus compañeros del Cuarteto Lener, le propusieron éstos ir a ver una representación de "La Traviata" dirigida por Toscanini. El, un cuartetista familiarizado con Haydn, Mozart y Beethoven, no se sentía ciertamente muy inclinado a pasarse la velada en un teatro para ver una ópera y, por añadidura, de Verdi, aunque ésta fuese dirigida por Toscanini. Pero, en fin, cedió a las instancias de sus compañeros y allá se fue. Aquella representación de "La Traviata" —me confesaba— le resultó, pese a todos sus prejuicios, una de las experiencias musicales más grandes de su vida. Cantantes y orquesta, bajo la batuta mágica del genial director, rayaron en el colmo de la perfección: el conjunto funcionó con una justeza, una precisión y un equilibrio realmente extraordinarios. "En fin, me decía el exigente Roth, aquello parecía música de cámara."

Esta última frase es lo que me mueve a traer aquí la anécdota, porque considero que merece meditarse. Constituye el mayor elogio que para una música y una

interpretación pueda salir de labios de un cuartetista. Pero lo más importante está en que revela una estimativa que no profesan únicamente los cuartetistas, sino la gran mayoría de los aficionados inteligentes y de los músicos profesionales. A la música de cámara se la considera universalmente, y tanto en el plano de la composición como en el de la interpretación, como un dechado de perfección y pureza, especie de diosa que exige un culto sin reservas, una abnegación total del músico.

Pero esa actitud implica, como reverso suyo, otra que resulta sobremedida inquietante: el admitir, tácitamente, que a los demás géneros musicales no hay por qué exigirles tan acrisolada pureza y rigurosa perfección —una norma de moral artística que se parece mucho a la que en tantos otros órdenes gobierna, o des gobierna, a la sociedad y que con frase gráfica se denomina "la ley del embudo": lo ancho para unos, lo estrecho para otros.

Resulta, según eso, que cada género musical tiene su peculiar graduación en lo que a perfección y pureza se refiere, algo así como lo que ocurre con los di-



"el rigor en toda su plenitud"

versos licores en cuanto a su graduación alcohólica. El lector tiene, de seguro, una idea más o menos consciente de la escala en que se ordenan los diversos géneros musicales de acuerdo con aquella graduación. De menos a más, la música de teatro, la música sinfónica y la música de cámara. La música de teatro —la ópera, el ballet y lo que con lamentable anglicismo y desconocimiento del español se denomina por ahí "música incidental" y se llamaba antes con toda propiedad "música de escena"— puede prescindir, pues, según esa escala de valores, de ciertos escrúpulos, tanto en lo que respecta a su ser mismo como a su ejecución. La música sinfónica ya es otra cosa, pero, considerada al fin y al cabo como una especie de muralismo sonoro, puede recurrir —y algunos dicen que debe hacerlo— a una especie de brocha gorda que produzca trazos muy visibles y cubra fácilmente grandes espacios. Y en fin, la música de cámara, por el contrario, es un arte exquisito, una especie de acuarela o miniatura musical, que exige del compositor y del ejecutante útiles finisimos para su realización cabal, y aun podría decirse que también exige del oyente una percepción sumamente aguda y refinada.

De acuerdo con esa idea, el compositor siente sobre sí una mayor responsabilidad al ponerse a escribir un cuarteto que cuando se decide a escribir una sinfonía o una ópera. El director de orquesta, al dirigir un *concerto* de Bach o un *divertimento* de Mozart, se siente más preocupado y meticuloso que al dirigir un poema de Strauss o una ópera de Puccini. El violinista que, consciente de sus limitaciones técnicas, no se atreve a formar parte de un cuarteto, no tiene inconveniente en pertenecer a una orquesta sinfónica. El crítico, a la hora de juzgar, es más severo con una agrupación de cámara que con una gran orquesta o una compañía de ópera. ¿Por qué?

Porque se considera que existe una enorme diferencia entre las calidades respectivas de esos géneros musicales. Ya desde los primeros instantes de su creación un cuarteto es —o debe ser— el rigor en toda su plenitud, una música en cuya estructura no cabe la *paja*, en

cuya instrumentación no se van a encontrar complacientes apoyos o encubrimientos para los intérpretes. Mientras que en la ópera y en la música sinfónica la música misma es mucho menos rigurosa en su estructura, abundante en pasajes neutros que dejen descansar nuestra atención para que pueda enfocarse de nuevo en algo muy importante que va a venir en seguida y, en fin, una escritura fundamentalmente tranquilizadora para los intérpretes. Esto, dicho así, sonará a exageración, porque todos sabemos que, por ejemplo, en la ópera abundan los trozos que, por su dificultad, sólo muy pocos cantantes pueden interpretarlos satisfactoriamente. Pero de hecho tal dificultad no es de orden musical, sino vocal. El cantante con facultades suficientes para abordar un aria difícil no sabrá nunca lo que significa la tensión que padecen los integrantes de las agrupaciones de cámara. El cantante de ópera, a la hora de abordar un trozo vocalmente difícil, sabe que cuenta con la complaciente solidaridad de un acompañamiento que va a plegarse a todos sus caprichos y, si es necesario, a encubrirle posibles defectos. El intérprete de música de cámara, por el contrario, no sólo no tiene quien esté pronto a encubrir sus posibles fallas, sino que además se siente ligado en todo momento a lo que están haciendo sus compañeros, dentro todos de la inexorable marcha que el autor impuso a la obra. Así, pues, no creo exagerar al decir que el cantante de ópera goza de una tranquilidad que el músico de cámara desconoce.

Cuando hablamos de *obra maestra* —independientemente del género a que pertenezca— nos referimos, en el fondo, a una perfección, a una pureza formal que, más que de los rasgos externos de la obra, parece brotar de su misma alma. Pero esas cualidades intrínsecas necesitan, para revelarse, de otras extrínsecas y análogas a ellas, que son las que se producen en la ejecución. Y aun puede darse el caso de que, faltando aquéllas, éstas las finjan para asombro nuestro. Tal fue el caso, por ejemplo, de "La Traviata" que recordaba Sandor Roth. Aquella ejecución lograda por Toscanini dio a una obra que nada tiene de rigurosa, musicalmente hablando, un rigor como el que brilla en la mejor música de cámara.

No hay duda de que, cuando hablamos de *obra maestra*, no estamos tomando en cuenta lo que en ella haya de genial. Así tampoco, al considerar a la música de

cámara como el género musical *maestro*, pretendemos que en ella haya una dosis más grande de genialidad que en los otros géneros musicales. Lo que la distingue por encima de éstos es su peculiar perfección. Sería absurdo pretender que un cuarteto de Mozart, por el mero hecho de ser cuarteto, sea más genial que cualquiera de sus grandes sinfonías. Lo mismo acaece con Beethoven: su mejor cuarteto no puede compararse en eso con la Quinta Sinfonía, por ejemplo. Pero, en cambio, sí se puede sostener que, en cuanto a realización, a acabado, a ausencia de recetas y trucos instrumentales, los cuartetos de Mozart y Beethoven son muy superiores a sus sinfonías. Y todo eso lleva consigo una característica, correlativa exigencia de perfección que todos echamos sobre los hombros del intérprete.

Parodiando la célebre frase de Walter Pater —"todo arte aspira a la condición de música"—, podría decirse que toda buena música aspira a la condición de música de cámara. Es ésta una realidad que se trasluce en la actitud general que estoy comentando aquí, así como en mucha de la música contemporánea más importante que no pertenece al género de cámara. En ella encontramos un vivaz sentido de la línea antes que el gusto por las grandes manchas de color, una aceptación del riesgo en la instrumentación antes que la molición de las recetas seguras; cada voz está como montada al aire y se mantiene en equilibrio por la tensión que se establece entre ella y las demás, un equilibrio *inestable* que es la antítesis del que —recurriendo a la terminología de los físicos— podríamos denominar *indiferente* y que en el plano instrumental corresponde al apoyo de unos instrumentos en otros, duplicaciones y demás. Además encontramos en esa música contemporánea un heroico afán de economía en todos sus planos, de austeridad, de ascesis, en una palabra.

Si en ella no hubiese otros rasgos —que no es del caso examinar ahora—, un tanto contradictorios de los que acabo de enumerar, sería cosa de echar las campanas a vuelo por lo que de progreso espiritual significa. Aunque ya es algo que el compositor asuma riesgos y aborde dificultades a la hora de escribir una música que el universal consenso eximió de antemano de tan ásperos rigores, y ayude así a la tendencia general de toda música a alcanzar las excelencias que parecían privativas de la música de cámara.



"la ópera... no es de orden musical, sino vocal"