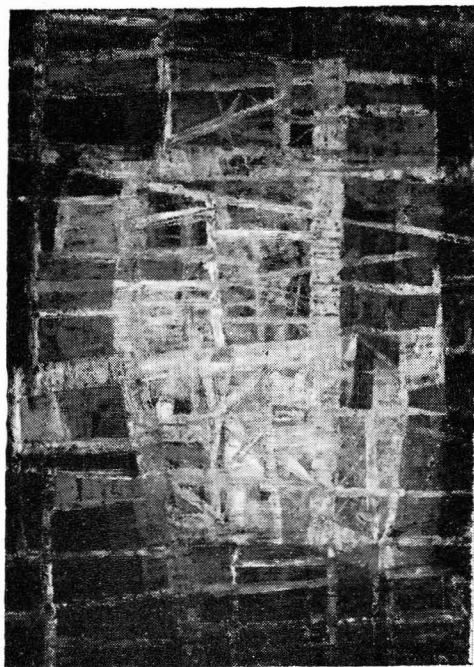
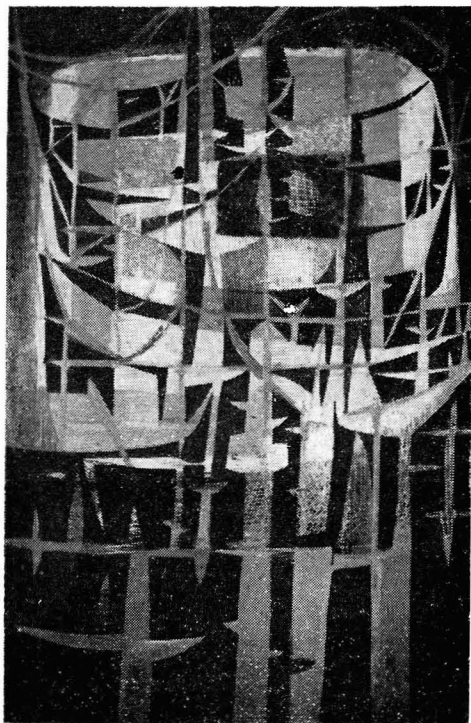


a gran parte de la buena pintura abstracta de hoy. En primer lugar ¿cómo llamar abstracta a una pintura que revela precisamente un gusto por la forma, el color y la materia, una pintura que quiere crear nuevos objetos para el goce del hombre? Gauguin y Van Gogh, al eximir al color de toda función imitativa, al concederle un valor propio, ¿no estaban adelantando ya esta fascinante aventura plástica a la que ahora se une Vicente Rojo?

Esa aventura ya está siendo corrida por muchos pintores en México. Junto a expresionistas figurativos de la categoría de Pedro Coronel y Alberto Gironella (consagrados ya por los críticos europeos con un premio importante), los llamados pintores abstractos como Manuel Felgue-



Quinto presagio: El rayo.



Segundo presagio: El fuego.

res, Lilia Carrillo, García Guerrero, Fernando García Ponce, Juan Soriano y ahora Vicente Rojo, componen un movimiento del cual Tamayo fue el solitario precursor y que está llevando la pintura mexicana a una altura que alguna vez tuvo, no hace mucho tiempo, gracias a Orozco y a Rivera.

M U S I C A

ETHOS Y ÉTICA

Por Jesús BAL Y GAY

II

HEMOS VISTO —o, por lo menos, traté de hacer ver— que el *ethos musical* existe más bien en la imaginación de la gente que en la entraña misma de la música. Hay música alegre y música triste— o que así nos lo parece, según una serie de convenciones tradicionales—, hay música violenta y música apacible, según su ritmo y su *tempo*, dos factores sumamente elementales; pero no se puede decir que haya, por ejemplo, música iracunda y música mansa, música lasciva y música casta, música soberbia y música humilde. Ya sabemos que la música, mejor dicho, determinado tipo de música ha servido para enardecer a los soldados que iban al combate. Pero ¿quiere ello decir que tal música fuese realmente, específicamente, marcial? ¿No sería más bien y tan sólo genéricamente violenta?

Por eso no podemos admitir que haya música buena y música mala, en el sentido moral —no en el estético— que solemos dar a esos dos calificativos. Pero no porque creamos que el arte, en general, sea ajeno a los principios morales, sino porque la música, en particular, y al contrario de la literatura y las artes plásticas figurativas, no maneja ni puede manejar realidad alguna perteneciente o, cuando menos, tangencial al plano moral. De no ser eso cierto, la Iglesia católica, tan cuidadosa siempre de la rectitud moral de los fieles, ya habría encontrado en la producción musical del mundo entero algunas obras inmorales y, por tanto, las habría denunciado como no aptas para los oídos de todo buen católico. ¿O es que, por maravillosa fatalidad, todos los compositores que en el mundo han sido —con géneros de escritores, pintores y escultores que, de vez en cuando, crearon obras inmorales— fueron incapaces de producir nada que pueda dañar el alma del filarmónico?

Quedamos, pues, en que no hay música mala, música moral y música inmoral. Pero ello no significa que el compositor, no sólo como hombre sino como tal compositor, pueda evadirse del plano de la moral.

En primer lugar, tiene que admitir que su actividad no es un mero juego o diversión, sino que debe estar ordenada a la elevación o enriquecimiento espiritual de sus hermanos los hombres. El que escriba obra tras obra sólo por la diversión que le proporciona el hacerlo, no justifica su actividad. El que lo haga sin verdadero empeño por alcanzar toda la perfección que le sea posible, cae en lo inmoral. Y más inmoral todavía será que escriba con el malévol propósito de *épater* al prójimo o con la intención de aparentar una originalidad que carece.

Con esos contados casos que acabo de plantear queda insinuada toda una gama ética que va de lo meramente neutro o indiferente a lo francamente inmoral. Y tanto en ellos como en todos los demás que podrían mencionarse el compositor no podrá recabar para sí rectamente una absoluta libertad de conducta. Hasta al

abordar un problema de índole estética tendrá que preguntarse si tal planteamiento es legítimo, es decir, tendrá que someterlo a la luz de los valores morales.

Esto sonará a cosa un tanto extraña y aun absurda para aquellos que creen en la posibilidad de una completa independencia del arte con respecto a la moral, aunque, por paradójico que ello resulte, admitan como verdad inconcusa la presencia del *ethos* en la música. Pero eso es consecuencia de un pensar que ya tiene siglos, según el cual no hay más valores en el arte que los puramente estéticos, pensar que se extremó a fines del siglo pasado y comienzos del presente con la actitud de Wilde y espíritus afines y que puede sintetizarse en la frase de que “no hay obras de arte buenas o malas, sino bien hechas o mal hechas”.

Olvidan los que tal afirman que la persona del compositor es, como toda persona, una unidad en la que la sensibilidad, la inteligencia, la voluntad, etc., no constituyen otros tantos compartimentos estancos del alma, sino que se comunican entre sí o, más bien, se entrelazan y actúan unas sobre otras. Así, toda creación musical pone en juego, compromete, puede decirse, la persona entera del compositor. Y por eso éste es responsable de su obra en todos los planos.

El que la música sea, como vengo sosteniendo, incapaz de cierto tipo de *ethos* no quiere decir que la obra musical no absorba o refleje las cualidades y defectos morales de su autor. Los absorbe y los refleja en una especie de traducción a términos específicamente musicales, estéticos. Así, por ejemplo, la música de Wagner. Conociendo como conocemos el carácter de ese compositor, nos sentimos tentados a calificar su música de *soberbia*. Pero alguien podría preguntarnos por qué la juzgamos así, dónde está, en qué consiste la soberbia de esa música. No podríamos responder con precisión a tales preguntas, ciertamente. Pero no por eso dejaremos de seguir creyendo que es, de algún modo, imagen y semejanza de su soberbio creador. Estamos en un callejón sin salida, pues. Y para salir de él —como de todo callejón sin salida— tendremos que utilizar la entrada, es decir, retroceder, desandar el camino, en otros términos, plantear la cuestión de nuevo; y en lugar de afirmar que en esa música hay mucha soberbia, tratar de ver qué es lo que en ella corresponde a la soberbia de su autor, lo cual ya es muy diferente. Y encontraremos la garrulería, la ampulosidad y la brillantez artificial que en tantos pasajes de esos dramas musicales nos producen desazón. No se trata, pues, de que pasen a la música los rasgos morales de su autor, sino de que en ella no pueden faltar los rasgos estéticos que aquéllos determinan.

Muchas obras musicales nacen muertas no por impericia sino por la intención torcida con que fueron engendradas. La radical inmoralidad que consiste en buscar la originalidad a toda costa, el deslumbramiento del oyente ingenuo o el asombro de los doctos, no deja de traducirse

en obras entecas o hueras. Y la vida efímera de algunas músicas que nacieron con aparente lozanía también se explica por la frivolidad con que sus autores las crearon.

Al margen de toda consideración estética y de todo historicismo musical, la avalancha de música caprichosa, anarquizante y disparatada que se nos vino encima a partir de Debussy, la mayor parte de la cual se secó inmediatamente sin dejarnos nada de provecho, se explica perfectamente en un mundo artístico que había renegado de los más auténticos valores morales. Y al lado de los sinceros, aunque equivocados, buscadores de lo nuevo, comenzaron a pulular los simuladores, bajo cuya máscara de innovadores se ocultaba el afán de llamar la atención y la desesperanza de poder lograrlo por medios honestos. No se trató, pues, de un fenómeno estético totalmente ajeno al plano moral. Y tal descubrimiento podría indicarnos el camino a seguir en la crítica de la música actual: quizá sólo ciertos



Wilde.—“no hay obras de arte buenas o malas”

conceptos éticos nos den los patrones válidos para medir esa música, ya que los estéticos, en un medio que cambia a cada momento, son inaplicables porque resultan anacrónicos apenas fijados.

Las obras de los simuladores, vacías de lo que pretenden entrañar, no son valores neutros o indiferentes desde el punto de vista ético, puesto que, por breve tiempo que sea, desorientan a un sector más o menos vasto del mundo filarmónico. Por tanto los músicos y aficionados decentes no han de verlas con indiferencia, sino con la repugnancia y la alarma con que verían moneda falsa puesta en circulación.

Con lo dicho bastará para que el lector que no haya pensado nunca en estas cuestiones se percate de que la música y el compositor no pueden sentirse ajenos al plano de la ética. La irresponsabilidad moral que se propugna con la frase de que “el compositor hace su música como el manzano da manzanas” es una de tantas falsedades que corren por los medios artísticos. El compositor es un ser racional y el manzano no. El compositor tiene libertad para hacer lo que se le antoje, pero también discernimiento para percatarse de lo que hace, cómo y por qué lo hace. Es, pues, responsable de su obra, y de ella habrá de responder, tarde o temprano.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

DIOS SABE CUANTO AMÉ (*Some came running*), de Vincente Minnelli. Argumento: John Patrick y Arthur Sheckman, sobre una novela de James Jones. Foto: (Cinemascope, color) William Daniels. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Frank Sinatra, Shirley McLaine, Dean Martin, Martha Hyer, Arthur Kennedy. Producción norteamericana de la MGM, 1958.

CORRESPONDE a John Huston el mérito de haber introducido en el cine norteamericano el mundo novelístico de los Hemingway, Faulkner y Hammett. Huston, valiéndose de un actor privilegiado, Humphrey Bogart, nos familiarizó con un personaje típico en la mejor literatura de su país: el personaje “demasiado” consciente que, bajo su apariencia cínica, escéptica y hasta viciosa, esconde la suficiente nobleza como para sentirse un inadaptado y un rebelde. Ese personaje se opone a toda la galería humana, o pretendidamente humana, del cine tradicional; al norteamericano “standard” que, según se dice, si no es feliz es porque no quiere.

El héroe de James Jones en que se basa el último film de Vincente Minnelli no es sino eso, un rebelde y un inadaptado. El hecho de que sea, a su vez, un novelista, representa una curiosa identificación, curiosa por lo evidente, entre autor y personaje. Así, con todo su enorme valor representativo, ese personaje que interpreta Frank Sinatra, de acuerdo con la mejor tradición “bogartiana”, irrumpe en una de esas enormes “drugstores” que son las poblaciones provincianas en que habita el espécimen conocido por “americano medio”. Su misión es la de dejar a cada quien en su lugar.

Y he aquí que toda Norteamérica es vuelta del revés. Una prostituta (Shirley McLaine la interpreta espléndidamente) reivindica el amor apasionado y puro a la vez, al amor verdadero. Un jugador (Dean Martin) resulta un buen camarada y un ejemplo de entereza. Por el contrario, se nos hace una implacable disección del “hombre decente” (Arthur Kennedy), del comerciante enfermo de hipocresía, destrozado en lo moral por su sumisión al medio en que vive. Y se nos muestra la verdadera faz de la muchacha culta e “intelectual” (Martha Hyer), incapaz ya de obedecer a sus impulsos más nobles.

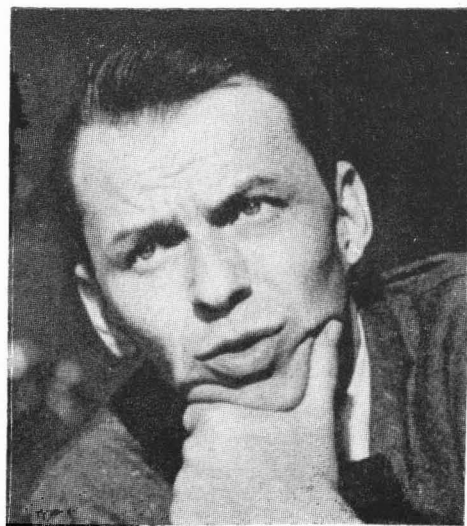
Para tal tema y tales personajes, la luminosa técnica de Vincente Minnelli resulta sorprendentemente adecuada. Podría decirse que paradójicamente adecuada. El ritmo fluido, determinado por un perfecto corte de las escenas, la riqueza plástica tan propia del director, coadyuvan eficazmente al tono profundamente optimista del film. Es formidable el hecho de que por una vez, el inconformismo no opere en una atmósfera sombría que parezca predecir su derrota. El film de Minnelli canta la belleza de la vida, a la vez que descubre una moral mucho más humana que la que nos rige y nos exhorta, por ello, a la rebeldía.

LA CASA EN QUE VIVO (*Dom gdje ya zhiru*), de Lev Kulidzhánov y Yakov Seguel. Argumento: Yosif Olhanski. Foto: V. Shumski. Intérpretes: Vladimir Semliánikin, Zhana Bolotova, Eva Mishkova, Evgueni Matveiev, Valentina Taleguina. Producción soviética de los estudios M. Gorki (Moscú), 1957.

Este film, típico ejemplo de lo que es capaz de hacer la “nueva ola” soviética, ya fue exhibido el año pasado en la Reseña de Festivales. Al volverlo a ver, hace unos días, temí desengañarme, no encontrar en él la frescura y la nobleza que me emocionaron profundamente hace un año. Por fortuna, no ha sido así.

Naturalmente, una segunda visión de cualquier película obliga a reparar mucho más en sus valores formales que la primera; no está uno tan absorbido por la anécdota, puesto que ya la conoce. Así, me he podido dar cuenta de la realización casi amateur del film. Amateurismo de alta escuela, desde luego. Seguel y Kulidzhánov tratan muy meritoriamente de hacer un cine moderno utilizando la profundidad de campo, la diversidad de planos, buscando la correspondencia entre los emplazamientos de cámara y la iluminación con el valor psicológico de cada escena. Lo amateur se hace patente en el corte de las escenas, en el desconcierto con que son empleados los más diversos procedimientos para pasar de una escena a otra. Ello hace particularmente confuso el comienzo del film. Y es que los soviéticos, en general, no acaban de pasar del montaje, en el que fueron maestros, al corte, en el que son maestros los norteamericanos. Por otra parte, la calidad de la fotografía de *La casa en que vivo* deja mucho que desear. Y la infame proyección del cine “Versalles” se encargó de agravar tal defecto.

Todas esas desventajas técnicas, sin embargo, no impiden que el film sea verdaderamente hermoso. Y es que la gente común y corriente que nos retrata resulta mucho más interesante, mucho más “viva” que las “grandes figuras de la historia” a las que, hace unos diez años, dedicó el cine soviético casi por entero su atención. Lejos ya del delirio de grandezas, del “culto a la personalidad”, quedaba



Sinatra.—“dejar a cada quien en su lugar”