

MUSICA

CONFESIONES DE AUTOR

Por Jesús BAL Y GAY

ALGUNOS AMIGOS me hicieron curiosas preguntas acerca de la elaboración de mi libro sobre Chopin, recientemente publicado; preguntas que vinieron a confirmar mi creencia de que los buenos aficionados a una determinada disciplina desean siempre penetrar en los secretos de la creación de cada obra que llega a conocimiento suyo. Es la suya una curiosidad perfectamente legítima y el satisfacerla —cuando se puede— no deja de ser saludable para todos, aunque con ello se mustien a veces ingenuas ilusiones. Por eso me decidí a escribir estas breves confesiones de autor. Sé que la obra en sí no las justificaría, pero, en cambio, me proporciona autoridad suficiente —la propia experiencia— para exponer ante los lectores que no son del oficio realidades que tal vez no habían entrevisto hasta ahora.

Escribir un libro, como escribir una partitura, es tarea que le corresponde a uno y no a las musas. Requiere muchas horas de estarse sentado, y no sólo ante las cuartillas que tenemos que ir llenando, sino también ante lo que otros escribieron para enseñanza nuestra. Los libros se escriben, sí, pero también se aprenden. “Este libro lo he aprendido de mis alumnos” escribió Schoenberg al comienzo de su *Tratado de Armonía*, y con razón, porque era el fruto de su larga experiencia de maestro. Otros aprenden sus libros de sus maestros y de sus colegas. Pero no hay un solo autor que rigurosamente pueda calificarse de autodidacto. Uno, quiéralo o no, se encuentra inmerso en una tradición cultural que en ningún momento deja de ejercer su magisterio.

Esto no quiere decir que fatalmente hayamos de reiterar lo que otros dijeron antes de nosotros. Pero aun en los casos en que la evidencia —o lo que tal creemos— nos lleva a contradecir una opinión ajena, deudores somos en algo de la tal opinión: ella es el obstáculo que nos hace concentrar nuestras fuerzas, aguzar nuestra destreza y asumir el riesgo de un salto que, de otro modo, nunca habríamos dado. De ese linaje de opiniones —inadmisibles pero estimulantes— hay abundancia en la bibliografía chopiniana, y a algunas de ellas debo quizá lo mejor que hay en mi libro.

Todo autor consciente experimenta, al escribir, una especie de desdoblamiento de su personalidad: hay un yo que piensa, crea, se dispara y otro yo que lo observa y, si es necesario, le va a la mano. Cada cual goza y sufre a su modo, porque, desde luego, ambos gozan y sufren, no se vaya a creer que no. En mí, el segundo de ellos se sintió alarmadísimo ante la tarea biográfica que el otro se había echado auestas. La parte técnica, estrictamente musical, del libro no podía presentar mayores dificultades ni peligros: un músico profesional debe poder analizar la obra de un compositor sin temor a cometer garrafales errores ni empuño por evitar una aridez que es inevitable. Pero que un músico se meta a biógrafo, eso ya es otra cosa, porque se trata de dar vida y sentido a una serie de datos históricos que uno ha encontrado iner-

tes y desarticulados, y también porque se trata de interesar al lector en una vida que uno considera interesante, y los medios para lograrlo no los proporciona el ejercicio profesional de la música. Al iniciar la tarea, mi segundo yo así se lo advertía al primero; pero éste, que siempre gustó de la aventura y de los problemas, sentía que esas mismas circunstancias eran un acicate para su trabajo. Al final, y no sé si con razón o sin ella, había en mí más satisfacción de autor por la faena biográfica que por la crítica.

La biografía es una novela con pie forzado. El novelista puede crear cuando se le antoje o necesite para lograr la clara y armoniosa arquitectura en que se plasme la idea primordial. El biógrafo, por el contrario, nada puede crear ni —lo que es todavía más grave— desechar. Todo lo que tiene que decir le es dado, está ahí, a ve-

ces vulnerando ideas preconcebidas y con las que se había encariñado; y toda su tarea —que no es leve— se reduce a ver cómo decirlo. Porque no basta con una escueta exposición de los hechos: si la biografía ha de ser legible —y obligación suya es aspirar a serlo—, tiene que presentar articulados y palpitantes aquellos hechos. El biógrafo es un paleontólogo que no puede contentarse con darnos una descripción de los fósiles que ha descubierto, sino que ha de comunicarles una más o menos fingida vida. Y ahí el saber histórico cede su puesto al arte, a la intuición, a *la part de Dieu*, que dijo André Gide.

El que escribe una biografía está expuesto a ciertos errores de estimación nacidos del interés que siente por el sujeto. Por supuesto que uno aborda su trabajo con un interés previo, pues si aquella figura no le interesara, no se pondría a escribir su biografía. Pero una vez puesto a la tarea, el continuo y prolongado contacto con el personaje va aumentando aquel interés primero o transformándolo en un profundo cariño capaz de embotar el juicio del biógrafo. El biografiado se nos convierte así en una especie de hijo nuestro, y entonces el cariño paterno comienza a hacer de las suyas: cierra los ojos ante evidentes defectos, eleva quién sabe a qué potencia las buenas cualidades y puede acabar por inspirar una semblanza idealizante en lugar del fiel retrato que nos habíamos propuesto.

Esto lo experimenté vivamente por la figura de Chopin y no sé hasta qué punto logró mi objetividad vencer a mi simpatía. Lo que sí sé es que cuando escribí la última palabra del libro tuve una sensación que me imaginó análoga a la del padre que despidió al hijo que se va mundo adelante: una mezcla de ternura y responsabilidad.

Pero por mucho que haya sido mi gusto en trazar una biografía y un retrato moral de Chopin, no vaya a creerse que mi propósito fue salirme del ejercicio de mi profesión. El estudio del hombre Chopin lo consideré sólo como base imprescindible para la comprensión cabal de su música y ésta es la que más me importaba y me importará siempre. Muchos rasgos de esa música, los más personales, se explican perfectamente por el carácter de su autor, así como también, inversamente, ayudan a desbaratar ciertas patrañas de sus biógrafos. Por algo hubo quien dijo que si a algo o alguien se parecía Chopin era a su música.

Perdido y cansado en la selva que es la bibliografía chopiniana, no encontré más salida —y creo que es la única— que el retorno a la correspondencia del músico como base para establecer una biografía veraz y un retrato moral sin deformaciones.

En tan abundante bibliografía lo que perturba no son las contradicciones sino, por el contrario, la reiteración de tópicos y leyendas carentes de todo fundamento histórico. Si el pobre Chopin resucitara hoy, se volvería a morir de ver las cosas que se han escrito sobre su arte y su persona.

Ello es la causa de que yo no ofrezca una extensa bibliografía. El remitir al lector a una serie de obras en las que habrá de encontrar flagrantes contradicciones con lo que yo afirmo sería una insensatez, salvo que cada título fuese acompañado de toda una crítica en la que se evidenciara los que yo considero errores graves, y eso hubiera constituido un tra-



Kierkegaard.—“la melancolía”



Chopin.—“la misma línea psicológica”

bajo extensísimo, y fuera de lugar en la obra y de un carácter polémico para mí muy desagradable —y supongo que para el lector también.

¿Qué cuál es la parte del libro que considero más interesante? Pues, francamente, el capítulo titulado *Figura y carácter*. Otras habrá, de orden técnico, de las que pueda estar más orgulloso por lo que en ellas trabajé, pero de ese capítulo estoy satisfecho porque creo que viene a aclarar la figura del músico, pero no puedo estar orgulloso de él porque no es fruto de ningún esfuerzo, sino de una inspiración —y la inspiración no la creamos sino que nos es dada—: la de aproximar ciertas confesiones de Chopin a otras análogas de Kierkegaard y reducirlas al concepto de *melancolía* sagazmente estudiado en el danés por Romano Guardini. Ya se sabe que Chopin no es un espíritu tan alto y profundo como Kier-

kegaard, ni yo traté de igualarlos, pero creo que sí están en la misma línea psicológica. Y si algo he de añadir a esto, diré sinceramente que fue un asunto que traté con excepcional simpatía —y recuerde el lector la etimología de esa palabra.

Y finalmente, la respuesta a otra pregunta que algunos me hicieron: que cuánto tiempo me llevó escribir el *Chopin*. La elaboración que yo diría inconsciente de ese libro data quizá de mis primeros contactos con la música chopiniana, es decir, de cuando era muchacho. Esa música ha sido uno de mis alimentos espirituales de toda la vida. Pero el propósito y la tarea de escribir el libro corresponden al centenario de la muerte del compositor. De entonces acá fue un constante acumular notas, labor nada penosa, por cierto, sino, por el contrario, apasionante. Finalmente, la redacción definitiva, cuando todo estuvo maduro, se hizo en unas semanas.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

DIARIO DE LA RESEÑA CINEMATOGRAFICA

DIECISÉIS PELÍCULAS en dieciocho días: se comprenderá que en tales condiciones resulte bastante difícil "digerir" debidamente todo lo visto. Por ello, las notas que siguen a continuación no pretenden ser, en lo absoluto, auténticas críticas de las películas, sino que son "lo primero que se me ha ocurrido" sobre cada film. Y lo primero que se le ocurre a uno no suele ser lo más justo. (¿O quizá sí? He aquí una cuestión a dilucidar.)

BERGMAN O EL POZO SIN FONDO:

LA CARA (*Ansiktet*), película sueca de Ingmar Bergman, con Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnar Bjornstrad.

(Premio especial del jurado en el festival de Venecia.)

Para empezar, un plato quizá demasiado fuerte. Bergman se nos muestra como un agnóstico implacable que basa su tema en una constante negación de la realidad aparente, para negar después esa misma negación. Y así hasta el infinito. Y sin embargo, la realidad nunca deja de latir, con toda su fuerza, a través de una atmósfera en la que la sensualidad y el misterio se dan la mano. He aquí una película a la que es posible amar y odiar a la vez. De cualquier manera, una película extraordinaria.

El caso Bergman no tiene paralelo en toda la historia del cine. Conste que no he empleado la socorrida palabra "desconcertante", pero ¿no será mejor ver de nuevo *La cara* para hablar más extensamente sobre ella? En verdad, cuando empecé a escribir sobre cine, no sabía que alguna vez tendría que habérmelas con un Ingmar Bergman.

EL PRODIGIOSO SEÑOR TRNKA:

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO (*Sen noci svatojanske*), película checa de Jiri Trnka, a base de muñecos de látex. Música: Vaclav Tro-

jan. Foto: (a colores, en pantalla panorámica) Jiri Vojta.

(Premiada como integrante de la mejor selección de películas enviadas por un país al festival de Cannes.)

Un tema de Shakespeare merece que las cosas se hagan en grande: cuatro años de preparación y dos de filmación. Pero, para Trnka, el complicado mecanismo de su film no vale como un simple alarde técnico que nos ha de dejar con la boca abierta, sino como un medio para alcanzar la belleza. Y la alcanza.

Quizá el único pecado de Trnka sea el de la exuberancia. Se queda uno, después de ver el film, con la impresión de haber dejado escapar mil maravillas. Y es que Trnka ha creado un verdadero universo poético: Un anticipo de lo que será, en parte, el cine del futuro, si el cine es fiel a sus posibilidades. Hace un año, un compatriota de Trnka, Karel Zeman, presentó en la Reseña otra obra maestra: *La invención destructiva*. Ojalá no ocurra después con la obra de Trnka lo que ha pasado con la de Zeman, y sea exhibida regularmente al público. De no ser así, los responsables no tendrán perdón.

NO HAY BIEN QUE DURE TRES DÍAS:

LOS DESARRAIGADOS, película mexicana de Gilberto Gascón, con Pedro Armendáriz, Ariadna Welter, Agustín Irusta y Sonia Furió.

(Participante en el festival de Venecia. No premiada.)

Retórica, falsa, convencional, la película de Gilberto Gascón realza todas las fallas de la pieza teatral de Humberto Robles. El tema de la discriminación de los mexicanos en los Estados Unidos requería un tratamiento mucho menos melodramático, sin duda.

Pero, ¡caray!, si esa cosa rara llamada *La cucaracha* pasa a los ojos de muchos como un film decoroso, no es justo ensañarse con Gascón que, al fin y al cabo, es joven y tiene una mínima intención de hacer buen cine.

EL FANTASMA DEL CINE MUDO:

ESTRELLAS (*Sterne*), película búlgaro-alemana oriental de Konrad Wolf, con Sacha Droucharska y Jurgen Frohripp.

(Premio especial del jurado en Cannes.)

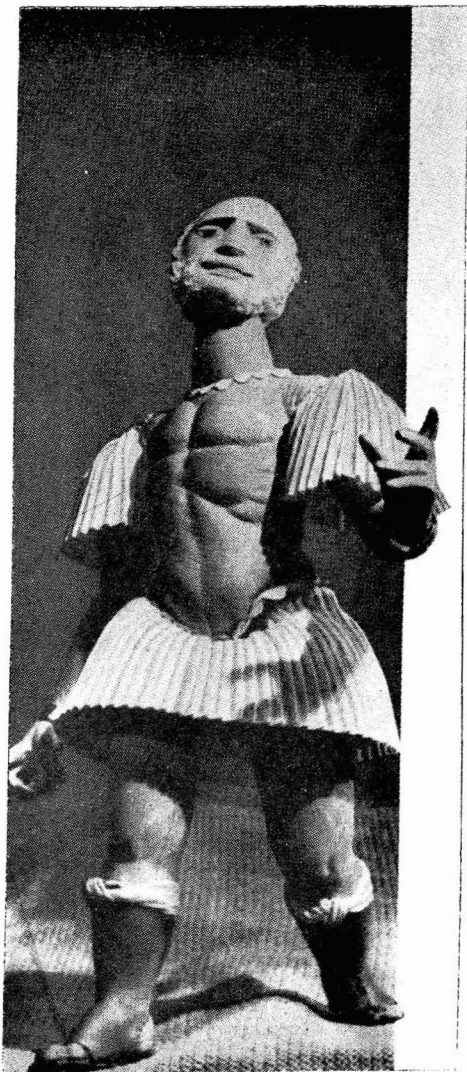
Travellings a veces muy logrados, insistencia en el primer plano, efectos de montaje a lo Pudovkin, surimpresiones. La utilización de los recursos que, según cualquier manual, son los propios del buen cine, hacen de *Sterne* una especie de film mudo con sonido. Sin quitarle a Wolf el mérito que tenga, encuentro algo sospechoso que ello coincida con la imposibilidad técnica de lograr la profundidad de campo (es decir, igual nitidez en diversos planos de un mismo cuadro) por la carencia de un lente adecuado.

Por otra parte, la pobreza de los diálogos y la falta de auténtica dimensión humana de los personajes, neutralizan los efectos de una intención generosa como es la del film. De todos modos, esa triste historia de nazis y de judíos sefarditas (¡qué curioso es oír su castellano!) condenados a muerte, consigue emocionarnos de momento.

AKIRA EL CONQUISTADOR

LA FORTALEZA ESCONDIDA (*Kakushitoride no sanakunin*), película japonesa de Akira Kurosawa, con Toshio Mifune, Misa Uehara, Minuro Chiaki, Kamatari Fujiwara. En Cinemascope.

(Premio por la mejor dirección en el festival de Berlín.)



El Tesoro de Jiri Trnka