

M U S I C A

La musicología y los imponderables

Por Jesús BAL Y GAY

II

El artículo editorial del *Musical Quarterly* sobre Stravinski, cuyo comentario inicié en el número anterior y voy a terminar en éste, muestra una peligrosa actitud de su autor, el famoso musicólogo Paul Henry Láng: el dar categoría de argumento a la utilización de imponderables ante los que todo musicólogo debe detenerse, tanto por precaución como por respeto a la inviolable intimidad del alma de los compositores. Para estimar rectamente la obra de un músico, basta con examinarla *musicalmente*. Lo otro es invadir la esfera del confesor o del psicoanalista y ello torpemente, ya que al musicólogo que tal haga no sólo le falta la debida preparación teológica o psicológica, sino también la colaboración voluntaria —la confesión— del compositor a esa clase de examen. Pero el que a tanto se atreve lleva en el pecado de la intromisión la penitencia del error y, a veces, del contradecirse a sí mismo, como en el presente caso le ha sucedido justamente a Mr. Láng.

En el fondo y primordialmente, lo que desorienta e irrita en la obra de Stravinski a críticos como el profesor Láng es la adopción imprevista e imprevisible de los más diversos medios estilísticos de expresión y, sobre todo, que el compositor no se haya limitado a producir durante toda su vida una serie de obras que fuesen variantes, más o menos singulares, de *Petrushka* y *La consagración de la primavera*. ¿Qué tranquilidad habría sido para ellos no tener que valorar a cada nueva obra la personalidad de este compositor, una vez que la dejaron definida de acuerdo con aquellas dos? Y en su desorientación e irritación, en vez de examinar cada obra sin aplicarle cánones utilizados en el examen de las anteriores, se dedican a bucear en la psicología que gratuitamente atribuyen al compositor.

La diversidad de procedimientos expresivos a que ha venido recurriendo Stravinski durante más de medio siglo pretenden explicarla esos musicólogos como consecuencia de una inquietud, un desasosiego espiritual del compositor y ello, a su vez, como consecuencia de haberse desarraigado éste de su propia patria. Para ellos, el gran Stravinski —es decir, el autor de las dos obras mencionadas— se debilitó al occidentalizarse y esa debilidad se manifiesta en una actitud eminentemente especulativa, fría, mecánica que ellos creen ver en las obras posteriores a aquéllas. Pero ya que tanta afición muestran a descubrir profundos —hipotéticos, diría yo— rasgos psicológicos en la música no nacionalista de este compositor, ¿por qué no comienzan por tomar en consideración uno mucho menos profundo, menos hipotético, reiteradamente confesado por el propio Stravinski y que explica por sí solo el fenómeno que tanto los irrita y desconcierta: la codicia de todo lo que le gusta y puede servir de vehículo expresivo a su

intuición creadora? Pero añadamos que esa codicia suya tiene consecuencias positivas, es fecunda, porque es la de un espíritu de presa que alcanza lo que se le antoja. El autor de *Renard* no es la zorra de las uvas verdes de que nos habla la fábula.

El profesor Láng cita como “una descripción asombrosamente justa del *curriculum vitae* de Mr. Stravinski” las siguientes palabras de Carlos Felipe Manuel Bach: “Porque nunca me gustó la excesiva uniformidad en la composición o el gusto; proque he oído muchas clases diferentes de cosas buenas; porque siempre fui de opinión que lo bueno debe aceptarse sin mirar dónde se halla, aun en el caso de que aparezca en pequeños detalles de una pieza; por todo eso y la ayuda de una habilidad natural que Dios me dio, es por lo que se produjo la variedad que se atribuye a mis composiciones.” Pero luego establece Mr. Láng una diferencia entre Stravinski y el hijo de Juan Sebastián Bach: que aquél actúa por cálculo, mientras que éste se embarcaba despreocupadamente en sus diversas aventuras creadoras. ¿Cómo logró descubrir el ilustre musicólogo tan sutil verdad? Eso, si no otra cosa, es, por lo menos, recurrir a un elemento imponderable, que incluso puede no existir fuera de la imaginación del musicólogo.

La verdad es que mal se compadece la imagen de un Stravinski calculador, frío, cerebral, que nos presentan los críticos a lo Mr. Láng, con la realidad del Stravinski codicioso, voraz, de que acabo de hablar. Este Stravinski real se parece menos a aquella imagen que a la que el mismo musicólogo traza al comienzo de su artículo —aunque después la contradiga—: “Lo que Mr. Stravinski buscó sobre todo a lo largo de sus muchas metamorfosis estilísticas fue oportunidad y marco para el ejercicio de un instinto musical poderoso, siempre alerta, original, siempre en busca de nuevas salidas.” El mayor acierto de todo ese párrafo está, a mi juicio, en estas tres palabras: “instinto musical poderoso”. Pero si admitimos en el compositor un instinto musical tan fuerte, ¿qué sentido pueden tener las motivaciones psicológicas que el mismo Mr. Láng aduce para explicar aquellas metamorfosis estilísticas? Para mí, Stravinski es puro instinto, a pesar de todas las disquisiciones con que gusta de comentar su propia obra. Stravinski, como dijo Picasso de sí mismo, no busca, encuentra. Un fino olfato le hace hallar dondequiera que sea —y donde menos nos lo podemos imaginar— lo que puede despertar y satisfacer al mismo tiempo su apetito creador. Y digo “despertar” junto con “satisfacer”, porque estoy convencido de que en él la creación es suscitada, muy frecuentemente, por la música ajena. En las *Conversaciones* y *Memorias* hay declaraciones que apoyan este convencimiento mío.

He aquí otros imponderables manejados por el profesor Láng: en la obra de Stravinski falta el “don de poesía o reve-

lación”, “un cierto poder de transmisión” y la “introspección”; “el exterior cosmopolita de Mr. Stravinski oculta al *deraciné* que suspira eternamente por la tierra perdida”. Todo eso, a fin de cuentas, porque un día dejó el compositor de escribir en el estilo que los críticos habían fijado para siempre como *stravinskiano*. Pero preguntémonos qué puede ser eso del “don de poesía o revelación”, qué el “poder de transmisión”. En primer lugar, tendríamos que descubrir qué es lo que el compositor tiene que revelar o transmitir. Según esas frases de Mr. Láng, parece como si Stravinski tuviese realmente algo que transmitir o revelar, y que lo que le falta es capacidad para lograrlo. Pero eso contradice la opinión de Mr. Láng y cofrades, basada, por otra parte, en palabras del propio Stravinski, de que éste no tiene *mensaje* que transmitir. Convendría que esos musicólogos se pusiesen de acuerdo consigo mismos, antes de pronunciarse definitivamente en este asunto, decidiendo si en la música de Stravinski no hay transmisión o revelación por falta de capacidad para ello o por falta de *mensaje* que transmitir o revelar.

Tenemos luego el eterno reproche al ruso desarraigado. Stravinski, el autor genial de *Petrushka* y *La consagración*, no sabe qué hacer ni qué rumbo tomar desde que se instala en el occidente de Europa. Su música se vuelve decadente. Pero ¿en qué consiste esa decadencia? ¿En que su música ya no emplea elementos de la popular rusa? ¿O en que, simplemente, ha abandonado la violencia de ritmo y color orquestal que caracteriza a sus primeras obras? Porque, realmente, en cuanto a imaginación y sensibilidad, hay un evidente progreso a partir de las obras rusistas. Y no digamos en cuanto a mero oficio. La supuesta decadencia de este compositor que en sus primeras obras se mostró tan ruso, pretenden demostrarla esos musicólogos con un argumento demasiado fácil para no ser sospechoso: la falta de contacto con el suelo natal y su música. Pero con una sola palabra podremos hacer que se evapore semejante argumento. Esa palabra es: Chopin. Nadie se atreverá a pretender que en la producción chopiniana haya decadencia a partir de la fecha —bien temprana— en que el compositor polaco se instala para siempre en París. Precisamente las más altas cimas de esa producción corresponden a los años centrales y casi finales de la vida de Chopin en Francia. ¿Por qué, pues, tiene que ocurrirle lo contrario a la producción de Stravinski? Es asombroso que un musicólogo como el profesor Láng caiga en el uso de un argumento que se creería exclusivo de sus colegas soviéticos, para los cuales los fines —políticos— cuentan más que los principios —musicológicos.

Pero falta por analizar todavía otro imponderable manejado por el director del *Musical Quarterly*: el de la religiosidad de Stravinski. Para él, Stravinski es incapaz en sus obras occidentalistas “de trascender su egoísmo, y así su centro espiritual se sitúa entre el sueño y la ficción”. Y en esa actitud, realmente temeraria, el musicólogo hace suya la opinión de un colega, Wilfrid Mellers, el cual afirma que Stravinski, en sus últimas obras, “parece estar enamorado de la idea de Dios, más que de Dios mismo”. Ignoro cómo cosas tan profundas y graves se pueden deducir de unas sim-

ples partituras. Aquí esos dos musicólogos ya no se limitan a manejar imponderables, sino que parecen inventarlos a la medida de sus necesidades críticas.

Pero, en el fondo, la decadencia de Stravinski y su falta de auténtica religiosidad, todo es uno y lo mismo, fantasmas creados por quienes quisieran que el compositor no cesase de repetirse a sí mismo desde 1913. Para esa gente, no hay más forma de expresión que lo retórico y lo grandilocuente, ni más vigor que el que se manifiesta con violencia. Una música que no recurra a un gran aparato expresivo ni nos sacuda violentamente no será, para ellos, una gran música. Y si un compositor pasa de lo grandioso a lo acendrado, de lo vasto a lo breve, dará muestras, según ellos, de de-

cadencia. Pero ¿es que se olvidan de que en la producción de Bach si hay una *Pasión según San Mateo* hay también un *Arte de la fuga* y de que en la de Beethoven la *Octava sinfonía* no desmerece de la *Novena*? Y en cuanto a Stravinski, ya es hora de que esos musicólogos demuestren que el *Apolo* o la *Sinfonía en do* son inferiores a *Petrushka*, y por qué la *Misa* o los *Threni* carecen de la religiosidad que le conceden a la *Sinfonía de salmos*. Porque si no, tendrán que admitir que Mozart es inferior a Beethoven —ya que es menos efusivo que éste— y menos sinceramente religiosas las misas de Victoria o Palestrina que la *Missa solemnis* de Beethoven —ya que no hay en ellas los desbordamientos de emoción que abundan en ésta.

los aspirantes a "creador". La respuesta unánime será negativa e indignada. Todos aspirarán a reflejar la realidad de nuestro tiempo con la mayor profundidad psicológica y literaria posible. Repito: nos lo hemos buscado.

Y sin embargo, films como *Nace una estrella* nos harán mucha falta. Entre otras cosas porque suelen "reflejar la realidad de nuestro tiempo" con una profundidad difícilmente alcanzable para quienes se plantean tal objetivo *a priori*. Toda realidad puede glosarse a través de los mitos por ella engendrados, y este principio vale lo mismo para *El acorazado Potemkin* que para *Lo que el viento se llevó*. El cine en su etapa "prehistórica" no ha hecho sino eso: rendir culto a la mitología del siglo xx, y, a despecho del desprecio de las élites, ha conseguido por ello reflejar como ningún otro arte lo esencial de nuestro tiempo.

Ustedes conocen la historia de Judy Garland. La que fuera *niña prodigio* de las comedias musicales, la heroína de tantos estupendos films MGM dirigidos por Busby Berkeley, realizador lamentablemente olvidado, o por Vincente Minnelli, que fuera esposo de la estrella, engordó de pronto como una vaca y se dedicó con entusiasmo a la bebida. (Para más detalles, léase *Movie life*.) Pero nadie pudo olvidar a la pequeña cantante y bailarina llena de gracia, simpatía y talento. En 1954, la Warner Brothers se propuso resucitar a la estrella y después de un laborioso periodo de desintoxicación y de dietas, la dejó como nueva en manos de George Cukor. El vehículo del *come back* de la Garland sería un *remake*

EL CINE

Nacimiento y muerte del mito

Por Emilio García RIERA

A *STAR IS BORN* (*Nace una estrella*), película norteamericana de George Cukor. Argumento: Moss Hart. Foto (cinemascopio, color): Sam Leavitt. Intérpretes: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tom Noonau. (WB, Sidney Luft, 1954.)

Para mí, es evidente que el cine está dando el gran viraje. A simple vista, todos podemos sentirnos orgullosos y contentos de que por fin los Antonioni, los Bergman y los Resnais sean aceptados en las élites intelectuales de sus países y de que puedan codearse con los literatos, pintores y músicos de moda. Un público selecto con gafas invadirá irremediablemente los *cines de arte* de todo el mundo para ver el último Resnais con la cabeza bien atiborrada de conocimientos estéticos y filosóficos. La televisión ahorrará al cine el trabajo de entretener a las masas y, poco a poco, las salas cinematográficas se transformarán en templos de la cultura. Desaparecerán las estrellas y, por lo tanto, sus cronistas. Los anuncios de cine dejarán de ser escandalosos y vulgares y ostentarán en discretos caracteres, leyendas como la siguiente: "Cine de arte Marcel Proust. Presentación del film de N. M. Kumzala, *El afán fenomenológico*."

Bien. No podemos quejarnos: nos lo habremos buscado. Pero es muy posible —dada la índole del aficionado típico al cine— que nos dé por renegar de la elevación de nuestro arte favorito y que dirijamos nuestras miradas a la televisión, abominando de su comercialidad y bajeza, pero buscando entre los cien *westerns* diarios un nuevo John Ford o un nuevo Howard Hawks. Hasta que la televisión acabe cayendo, a su vez, en las garras de la cultura, quizá también por culpa nuestra.

Tales reflexiones, todo lo desorbitadas e inexactas que se quiera, me las ha provocado la visión del film de George Cukor *Nace una estrella*. Porque esta película, capaz de hacer llorar de emoción a cualquier cinéfilo auténtico, ha pasado ya a formar parte de un ayer cinematográfico, de una prehistoria del arte. Yo me pregunto: cuando mueran los Cukor, los Hawks, los Ford, ¿quién se atreverá

a ser un artista del cine sin pretender ostentar la condición de tal? Y a propósito de *Nace una estrella*, ¿quién "rebasará" su calidad de creador, al grado de realizar un film única y exclusivamente al servicio de la gloria de su estrella principal, como lo hizo Cukor?

Pregúntesele lo anterior a todos los estudiantes de cine del mundo, a todos



Judy Garland — "se dedicó con entusiasmo a la bebida"