

Todos los proyectos que acabamos de mencionar —unos en la fase de planeamiento y otros en la primera etapa de realización— indican el interés creciente que existe en Polonia por los problemas de los países que han emprendido la ruta del desarrollo económico. Reflejan también nuestro deseo de que el conocimiento de estas cuestiones surja ante todo sobre la base de los contactos más amplios posibles con los círculos científicos de dichos países. Estamos convencidos de que el reforzamiento de tal cooperación entre nosotros será fuente de

una serie de beneficios mutuos. Quisiera subrayar una vez más las posibilidades que se ofrecen ante los planificadores de los países en desarrollo para asimilar las experiencias de Polonia en el campo de la metodología y la técnica de la planificación en su más vasto alcance. De esta suerte, los economistas mexicanos y polacos disponen de un amplio campo de actividad y pueden lograr grandes éxitos en la esfera del intercambio de experiencias y publicaciones.

[Varsovia, junio de 1961]

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

FRANZ LISZT

NOTAS EN LA CONMEMORACIÓN DE SU NACIMIENTO

El 22 de octubre de este año se cumple el siglo y medio del nacimiento de Liszt, un músico al que la evolución del arte debe considerable impulso. La importancia de ese impulso se hace cada vez más clara e innegable, a medida que conocemos mejor tanto su propia obra como la de sus contemporáneos y sucesores.

Liszt estuvo dotado de una naturaleza singularmente generosa. Su abundantísima producción, su actuación como pianista y director de orquesta, sus amores, sus actitudes literarias y filosóficas, su generosidad y, en una palabra, sus virtudes y defectos los vemos llevados siempre al límite por esa abundancia de su naturaleza. Romántico hasta la medula, es uno de los más puros representantes musicales del espíritu dionisiaco.

Uno de los rasgos que primero distinguimos en su personalidad es la ambición. En la primera etapa de su carrera lucha por imponerse al mundo como virtuoso del piano. El ejemplo de Paganini —el deslumbrante virtuoso cuyo arte los públicos no lograban explicárselo como no fuera por un pacto diabólico— lo acicatea sin tregua. Quiere ser el Paganini del piano, y lo consigue. Y no sólo en el plano puramente técnico, sino también en la conquista de los públicos. El primer concierto compuesto exclusivamente de música para piano, es decir, el primer recital de piano que registra la historia, él lo dio. Hasta entonces los aficionados que iban a los conciertos gustaban de las ensaladas musicales, en las que se mezclaban piezas para piano, piezas vocales, solos de cornino, en fin, cualesquiera cosas que pudiesen pasar como música. Liszt logra dominar a ese toro que era el público y lo torea por naturales, es decir, con sólo el piano y nada más. Y le hará oír además de su propia música la de sus más ilustres colegas —canciones y obras orquestales— en transcripciones brillantes, en las que el piano se transfigura hasta convertirse en sucedáneo de la voz y de la orquesta. Su ímpetu en la conquista de los públicos es arrollador y, quizá, no muy escrupuloso. No nos extrañen, pues, la reserva que suscita en espíritus como el de Chopin, incapaces de lanzarse al

asalto de la gloria. Puede que el histrionismo haya sido una de las armas que manejó en su aguerrida campaña. No importa: el resultado fue magnífico, pues no sólo colmó las ambiciones del músico, sino que también redundó en beneficio de la música.

Si su ambición fue mucha, mucha fue también su generosidad. En este mundo musical de nuestros días, tan lleno de mezquindades, la imagen del músico generoso que fue Liszt adquiere perfiles de fabulosa. Puede que en sus años parisienses de virtuoso no haya tenido muchos miramientos para con sus colegas, cegado por el brillo de la gloria que se había decidido conquistar. Pero más tarde, ya satisfecho con sus triunfos —o decepcionado del contenido de éstos: *vanitas vanitatum*—, su oficio, su tiempo y su pingüe fortuna los pondrá a disposición de sus colegas, tanto de los evidentemente geniales, como Wagner, como de los más o menos mediocres, que formaban legión.

Con ambición en la que podríamos ver un punto de egolatría va a Weimar como director de la Ópera de aquella corte. Sueña —según él mismo confesó años después— ser allí, con Wagner, lo que en otra época fueron Goethe y Schiller. Y ciertamente lo consigue, pues gracias a él Weimar se convierte en uno de los centros musicales más importantes de toda Europa. Pero ese éxito y el enorme prestigio y poder que significaba los arrojará un día por la borda en defensa de Cornelius, cuyo *Barbero de Bagdad* no encontró todas las facilidades que él deseaba para su estreno. Otro que él, habría transigido con tales circunstancias y, para cohonestar esa transigencia, habría invocado la necesidad de continuar en aquel puesto a fin de prolongar una hoja de servicios en la que se destacaban las audiciones —inimaginables en otras latitudes— de *Alfonso y Estrella* de Schubert, *El buque fantasma*, *Lohengrin* y *Tannhäuser* de Wagner, *Manfredo* y *Genoveva* de Schumann, *Benvenuto Cellini* de Berlioz y otras obras no tan notables — una hoja de servicios realmente excepcional. Pero su temperamento, tan generoso como impulsivo, le llevó, por el contrario, a dimitir tan elevado puesto ante un ambiente que consideró injusto para con la obra de Cornelius.

No menos generosa fue la ayuda material que prestó constantemente a in-

finidad de músicos y la que hizo posible la erección del monumento a Beethoven en Bonn. El dinero ganado con sus recitales lo supo gastar a lo gran señor, más principescamente que muchos príncipes de casta.

Como auténtico romántico, Liszt sintió apasionada curiosidad por las corrientes intelectuales más nuevas de su tiempo — que ¡ay! pronto habrían de envejecer. En el hervidero de aquel París que fue su primer campo de acción conoció y trató, por ejemplo, al turbulento clérigo Lamennais, a los saintsimonianos, a George Sand y su círculo y, en fin, a todos aquellos espíritus que en alguna forma significaban una radical disconformidad con la estructura social, artística y filosófica que hasta entonces había prevalecido. Ligado atolondradamente a ellos y, por si eso fuera poco, miembro de la francmasonería en 1841, no era fácil prever que llegaría una época de su vida en que aquellos fervores confusionistas se decantaran y derivaran hacia una religiosidad de signo católico, cuyas raíces se habían clavado en su infancia, como en la de todo buen húngaro. De París a Weimar y de Weimar a Roma, sus inquietudes fueron amainando y encontrando su cauce, hasta desembocar en el clericalismo, un clericalismo en el que ingresó con cautela, ya que se contentó con las órdenes menores. A ellas podría renunciar sin incurrir en apostasía en caso de que el eterno femenino volviese a tentarlo.

Pero algo le quedó siempre del irreflexivo entusiasmo de los años juveniles, con perjuicio grave para la mayoría de sus escritos. Con la ayuda de su segundo gran amor, Carolina, princesa de Sayn Wittgenstein, Liszt escribió libros y artículos que debieran tener gran auto-



Liszt—"Perfiles fabulosos"

ridad y valor inapreciable para las generaciones futuras —él era un gran músico, un hombre inteligente y conocía de primera mano a sus colegas más ilustres—, pero no los tienen, porque en esas páginas la fantasía, la *literatura* y el fervor mismo con que están escritas desvirtúan fundamentalmente la realidad. ¿Quién mejor que él podría darnos una imagen fiel de Chopin, pongamos por caso? Y sin embargo pocos libros hay más falsos que el suyo sobre su colega polaco.

Cuando se apagaron las últimas luces del clasicismo vienés, los músicos que se sentían hombres de su época se encontraron ante el problema tremendo de inventar formas aptas para la expresión del nuevo espíritu — profundamente subjetivo y literario. Cada cual lo resolvió como pudo, mejor o peor. Chopin, recurriendo a las formas pequeñas, que permiten más libertades que las grandes. Schumann, de igual manera, aunque luchó desesperadamente por dominar estas últimas. Y no olvidemos tampoco cómo luchó con ellas Berlioz. Pero el que mejor resolvió ese problema en el plano sinfónico fue Liszt. Él descubrió un nuevo agente de unidad, de cohesión, que no consiste en la bien trabada alternancia de varias ideas musicales —característica de la forma clásica—, sino en el tono o carácter emocional, que emerge del *programa* o argumento y que, al mismo tiempo, da lógica y estructura a cada obra.

Paul Dukas escribía en 1901, a propósito de la sinfonía *Fausto*: "Es, en realidad, un poema sinfónico en tres partes, de forma absolutamente libre. No hay que buscar ahí ni una progresión musicalmente inteligible, ni una deducción temática conforme con el espíritu de la sinfonía beethoveniana. No es la razón musical la que gobierna, sino una razón literaria cuyas exigencias pueden parecer abusivas en algunos momentos: lleva al músico a repetir sus ideas más bien que a desarrollarlas, lo incita a violar todas las leyes según las cuales se edifica normalmente la arquitectura sonora; a lo sumo conserva Liszt en su sinfonía el equilibrio de las tonalidades, que debe correr paralelo al trabajo temático; pero la extrema libertad de estructura que el estudio de su obra revela le llevó —por necesidad de asegurar unidad a ésta— al descubrimiento de un principio nuevo. Ese principio —del que hoy vemos que el drama wagneriano había de sacar el mayor provecho— se deriva del empleo sistemático de los temas conductores. Antes de Liszt nadie

había dado en personificar sentimientos y pasiones por medio de frases musicales cuyas transformaciones diversas se aplicasen a expresar sus diversos matices. Nadie había utilizado esa manera de variación como base de una composición sinfónica."

Pero en ese nuevo concepto de la música, Liszt no exigió a ésta el extremado realismo que le exigirá Berlioz —y, andando el tiempo, Ricardo Strauss—, ni la puso al servicio del arte dramático, como Wagner. Por qué no hizo ni una cosa ni otra, nos lo explica él mismo en estas palabras: "El compositor de música instrumental, por virtud de la nobleza del sentimiento y la grandeza de la forma, puede muy bien elevarse a

mayores alturas que cualquier otro; sí, puede alcanzar tal elevación que ningún programa pueda seguirle."

Hay compositores que descubren nuevos medios de expresión y los agotan ellos mismos. Otros hay, en cambio, que legan a la posteridad la tarea de obtener el mejor fruto de lo que ellos han descubierto. Liszt es de este segundo linaje; él lo sabía, y estaba satisfecho con sólo comprobar la fecundidad de sus invenciones. Aun sin despreciar en lo más mínimo la calidad intrínseca de sus mejores obras, hay que reconocer que su máximo papel en la historia de la música fue el de sembrador. A otros, que no a él, había de corresponder el de recoger la cosecha.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

SOBRE DOS WESTERNS

Los *westerns* de clase B a Z han abandonado el cine para refugiarse en la televisión. Esto quiere decir que, como espectadores, nos habremos de contentar con los *superwesterns*, tan frecuentemente marcados por un psicologismo y un filosofismo a ultranza. Pero el género no muere y, mientras haya un mínimo de talento en Hollywood, Freud y Heidegger tendrán que ceder terreno. La tradición de los grandes jinetes —de William S. Hart a Gary Cooper— no desaparecerá fácilmente. Así lo esperamos.

Por otra parte, el *superwestern* parece necesitar, hoy por hoy, de dos héroes en vez de uno. Tanto el film de Aldrich (*El último atardecer*) como el de Ford (*Misión de dos valientes*) a los que me voy a referir, presentan un primer atractivo publicitario, más deportivo que cinematográfico: "Vea a Rock Hudson vs. Kirk Douglas" y a "James Stewart vs. Richard Widmark." Cada *superwestern* se transforma en una especie de torneo, de acuerdo a una moda establecida en la última década. Así, hemos visto ya a Gary Cooper *contra* Burt Lancaster en *Veracruz*, de Aldrich; a Burt Lancaster *contra* Kirk Douglas en *Gun fight at O.K. corral*, de Sturges; a Robert Taylor *contra* Richard Widmark en *El tesoro del ahorcado* (*The law and Jack Wade*), también de Sturges; a Glenn Ford *contra* Jack Lemmon en *Cow boy*, de Davies; a John Wayne *contra* William Holden en *The horse soldiers*, de Ford, etcétera, etcétera. Quizá pronto comiencen a correrse apuestas dentro de los cines.

EL ÚLTIMO ATARDECER (*The last sunset*), película norteamericana de Robert Aldrich. Argumento: Dalton Trumbo. Foto (Eastman-color): Ernest Laszlo. Música: Ernest Gold. Intérpretes: Rock Hudson, Kirk Douglas, Dorothy Malone, Joseph Cotten, Carol Lynley, Neville Brand. Producida en 1961 (Eugene Frenke y Edward Lewis, Byrna Production, Universal).

Paradójicamente, el retorno de Aldrich a los terrenos de la *superproducción* de encargo representa un reconocimiento de sus dos últimos fracasos. En efecto: Tanto en *Diez segundos al infierno* como en *Furia en las montañas* (*The angry hills*), Aldrich trató de ser fiel a la

reputación de autor inconforme e independiente adquirida gracias a *Intimidades de una estrella* (*The big knife*) y *Ataque*, pero no logró sino demostrar una vez más que el modo de producción, es decir la mayor o menor libertad formal con que una película se realiza, no supone forzosamente una garantía de calidad. En Hollywood suele darse el caso curioso de cineastas que, al parecer, necesitan que sobre ellos se ejerzan las coacciones comerciales para expresarse con auténtica libertad. Y si a Aldrich nos referimos, debo advertir que el paso del tiempo me ha hecho preferir sobre sus famosos films de *tesis* otras películas aparentemente más modestas como *Veracruz*, western alocado y antihistórico y *Tal como somos* (*Autumn leaves*), melodrama definitivo.

El hecho tiene su explicación. Cuando un director norteamericano queda en libertad de escoger un argumento y de adaptarlo como le da la gana, suele confiar en las virtudes literarias del propio guión. En cambio, si ese guión le es impuesto, se ve obligado (siempre y cuando tenga el talento necesario, claro) a expresarse cinematográficamente. Ahí ya no importa tanto el papel que los personajes de un film jueguen dentro de una historia más o menos ejemplar, sino el punto de vista que el realizador adopte, la *humanidad* que confiera a sus personajes, aunque éstos actúen en una trama a simple vista no reveladora.

Tal es el caso de *El último atardecer*. Es evidente que el ex-proscrito Dalton Trumbo (una de las famosas diez grandes víctimas del macartismo en Hollywood) escribió la historia de ese film sin poner en ella mayor interés. Un *western*, al fin y al cabo. Y ya se sabe el inmenso desprecio que consciente o inconscientemente tiene por este género la *intelligentsia* norteamericana. Incluso, Trumbo hace desembocar la anécdota en un final de tragedia griega que pone de manifiesto una actitud vergonzante.

Pero Aldrich, sin duda, no es un señor cualquiera. Ya he dicho que lo que importa es el punto de vista frente a los personajes y, en tal sentido, el director se sirve del *background* (es decir: la vida anterior de los héroes del film)



"Las últimas luces del clasicismo vienés"