

La seguridad con que Soriano pasa de una representación formal a otra con un desprecio absoluto por la supuesta exigencia de los estilos, es el resultado natural de las fuentes de que se nutren las obras. Para él la forma no es más que el producto del contenido, y éste, como ya hemos visto, es ante todo una investigación en el terreno de lo sagrado, sobre el que se levantan nuestras vidas.

Con esta exposición, Juan Soriano ha llevado a su máxima expresión todo el mundo sobre el que se desarrollaba su obra, entregándonos, totalmente desveladas, la suma de sus percepciones, el resultado de su choque con la realidad. Mito y presencia, abierta e impenetrable, la Mujer permanece viva e intocada para siempre en ella. Esperamos ahora las imágenes que el artista nos entregará como resultado de una nueva confrontación con el misterio.



Lupe Marín por Juan Soriano

M U S I C A

La musicología y los imponderables

Por Jesús BAL Y GAY

I

El *Musical Quarterly* dedicó su número de julio a Stravinski. Es un cumplido homenaje al compositor que acaba de cumplir sus ochenta años. Hay en ese número trabajos muy interesantes sobre la música stravinskiana, escritos por musicólogos que, bien pertrechados de conocimientos musicales, saben ir al fondo de las cuestiones que han escogido para su estudio. Pero el editorial, firmado con las iniciales P. H. L., que son las del muy respetable profesor de la Universidad de Columbia y director del *Musical Quarterly*, Paul Henry Láng, forma un curioso contraste con los demás ensayos que figuran en ese número. El tono de ese editorial es, aparentemente, la objetividad y parece concebido para que esa objetividad cubra a todo el resto de las páginas. De ese modo el número-homenaje no tiene el carácter —desde luego indeseable— del panegírico ni del acto de adoración, sino que se mantiene en un elevado plano crítico. Pero lo malo del editorial de Mr. Láng —con todo su tono de imparcialidad— es que, en su examen de la obra total de Stravinski, se atreve a manejar elementos imponderables, un género de elementos ante los que el crítico debe detenerse en sus análisis, tanto por elemental respeto, como por egoísta cautela. Pretender entrar en la zona de esos imponderables puede significar una profanación de lo más sagrado de la persona y, también, acarrear un peligroso resbalón en la tarea crítica.

El tono con que comienza el editorial del *Musical Quarterly* es tan desapasionado como laudatorio: “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. No deseó entregar sino conquistar, no deseó el nihilismo sino un juego exquisitamente *raffiné*, en el que creó un idioma que es irreductiblemente suyo, un idioma que durante medio siglo ha fascinado por igual a amigos y enemigos y sin el cual la música de nuestro siglo habría tomado un giro completamente diferente [...] Recordará el lector que Miguel Ángel solía decir que él veía la estatua dentro del bloque de mármol y se limitaba a quitar de éste con su cincel los pedazos que la ocultaban a los ojos del resto del mundo. En un sentido, Mr. Stravinski tiene análoga mentalidad. Ve su música en una perspectiva clara, con todas sus combinaciones y detalles y operaciones auxiliares, y la ve en sus proporciones reales, esto es, con su visión mental completamente libre de la masa que constituyen los trabajos menores de la composición. Es la lucidez extrema de aquel que domina completamente su asunto.”

El tono de esos párrafos no puede ser más laudatorio, y si en la comparación de Stravinski con Miguel Ángel entra en contacto con un elemento imponderable,

no incurre en adivinaciones, sino que, por el contrario, se basa en reiteradas confesiones del propio compositor. Se trata de un imponderable que, por esas confesiones, pasa al orden de lo susceptible de análisis. Pero, párrafos adelante, el profesor Láng se lanza por una nueva vía: “Cuando más se penetra en la obra de Mr. Stravinski —dice—, más motivo de admiración se halla para la habilidad, la inventiva y la facundia del compositor. Al mismo tiempo, sin embargo, uno busca en vano alguna visión, algún dón de poesía o revelación que pueda conferir a su obra una significación que les está negada a los compositores menores. Con su época media comienza la falta de un cierto poder de transmisión; en esas composiciones, admirablemente trabajadas, no hay ya más cumbres que escalar de una aventura a otra. Parece que la fuerza y la debilidad de su música —una vez que abandonó su herencia rusa y se volvió del todo hacia el Occidente— se deben al examen estrecho a que la somete. Hasta en el caso en que es maravillosamente lírico —lo cual es bastante raro—, como en la *Sinfonía de salmos*, canta con una cierta precisión planeada. En tiempos más recientes puede deslizarse de una precisión feliz a una pedantería elegantemente singular [...] Lo insatisfactorio de esas obras tan moldeadas y pulidas es la falta de algo cuya denominación mejor es la de introspección.” Y para definir la introspección con el sentido que en este caso tiene para él, Mr. Láng recurre a un párrafo de Coleridge en su *Anima Poetae*: “Dejadme ahora pensar en mí —en el ser pensante—. La idea se vuelve confusa, sea la que fuere —tan confusa que no sé lo que es—; pero la sensación es profunda y firme, y a eso puedo llamarlo yo, identificándose el perceptor y lo percibido.” “Esa identificación —comenta Mr. Láng— está grandemente ausente de la música de Mr. Stravinski; ésta es siempre brillante y magníficamente trabajada y, a lo más, alcanza dignidad y resonancia, pero rara vez intimidad; tiene casi siempre más interés por su impecable estilo y manera que por su mensaje.”

Y más adelante, el ilustre y sabio musicólogo alude a la última manera —la dodecafonista— de Stravinski, para afirmar que “el espíritu extraño, pero profundamente original de Mr. Stravinski está tan seguro en la órbita serial como, esencialmente, ajeno a ella”, y después de aludir al artículo de Edward T. Cone, en que éste demuestra que Stravinski se mueve en ese estilo con la misma seguridad y poderosa lógica que encontramos en sus otros estilos, insiste en que “la dodecafonía no es más el verdadero dominio de Stravinski que lo fue el neoclasicismo, a pesar de varias obras maestras indiscutibles”.

Otro punto importante de ese artículo es el referente al rusismo en la obra de Stravinski. “Hoy —dice el profesor Láng—, y en contra de las declaraciones del propio Mr. Stravinski, está claro que

los impulsos que animaron la época más original y fecunda del gran compositor, de *L'Oiseau de Feu* a *Les Noces*, vinieron de la música rusa, tanto popular como de la escuela nacional occidentalizada y dominada por Rimsky." Y más adelante: "El exterior cosmopolita de Mr. Stravinski oculta al *deraciné* que suspira eternamente por la tierra perdida." Pero en cuanto a cómo Stravinski asimiló los nutritivos jugos de la música rusa, Mr. Láng afirma: "Mr. Stravinski, compositor escénico de seguro instinto, sabe siempre qué es lo que ha de escoger en la música folklórica: los elementos ilustrativos, espectacularmente activos y dinámicos, los cuales al mismo tiempo se prestan al tratamiento formal cerrado. Un artista así no agarra lo más profundo de la música folklórica, como hicieron Mussorgsky y Bartók; por otra parte, lo que tome se hará en sus manos más coloreado, interesante y deslumbrante."

Finalmente, el famoso musicólogo se pregunta acerca de la autenticidad del sentimiento religioso en la música de Stravinski, para a renglón seguido negarlo, ya que "su mundo ideal [el de Stravinski] tiene demasiado poco que ver con la última interioridad de la vida. Realmente en ninguna de las muchas obras que escribió desde que se convirtió en un representante de la música

occidental contemporánea, fue capaz de trascender su egoísmo, y así su centro espiritual se sitúa entre el sueño y la ficción. Una religiosidad en la que lo último falta no puede llegar a ser completamente verdadera." Y a la hora de considerar el caso de la *Sinfonía de Salmos*, se muestra de acuerdo con lo que dice en las mismas páginas Mr. Mellers, que ahí "el compositor llega, en el último movimiento, al amor de Dios"; pero también está de acuerdo con el mismo escritor cuando éste afirma que en las obras posteriores de carácter religioso, Stravinski "parece estar enamorado con la idea de Dios más que con Dios mismo". Y de pronto descubre que "eso puede ser la causa de la asombrosa vacilación de Mr. Stravinski entre estilos y medios de expresión". Así, pues, ya no se trata de una artificialidad debida al desarraigamiento del compositor de su tierra natal, sino debida a algo todavía más profundo y esencial al espíritu: la falta de una religiosidad auténtica, la ausencia, en fin, de *charitas*.

Quedan aquí transcritos textualmente los párrafos más importantes del editorial del *Musical Quarterly*. Su extensión no permite que ahora nos pongamos el lector y yo a analizarlos. Quédesse ello para el mes próximo, en estas mismas columnas.



Francesca Bertini

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

A PROPÓSITO DE LA BERTINI

Desgraciadamente, de las cuatro películas de Francesca Bertini exhibidas hace poco por el Cine-Club de la Universidad, sólo pude ver la segunda, *Fru-Fru* (1917), dirigida por Alfredo de Antoni.

Así, *Fru-Fru* es el primer film de alguna de las grandes *divas* italianas de los años 1915-1923 que he visto completo. Antes, sólo conocía el "arte" de la Bertini (como el de la Menichelli, el de la Borelli o el de Hesperia) por algunos fragmentos de sus films. Y si bien los "pedazos escogidos" que se incluyeron en un excelente documental u otros que vi en condiciones muy *sui-generis* servían para dar una idea global de lo que representa el *divismo* como fenómeno cinematográfico, es evidente que sólo la exhibición de un film completo puede descubrirnos el mecanismo por el que la *diva* ejercía su "pérfido encanto".

No creo que *Fru-Fru* sea peor o mejor que los otros tres films presentados en el ciclo *Recordando a Francesca Bertini*. En realidad, se trata de un cine pésimo, y ningún espíritu nostálgico ni ninguna consideración sociológica puede justificar a los directores Antoni, Serena, Roberti, Bencivenga, etcétera, humildes siervos de las *divas*. Recordemos que en aquellos tiempos ya trabajaban Griffith, Ince, Sjöström, Feuillade, Chaplin o Max Linder, artífices del primer y auténtico *séptimo arte*. Aun en la misma Italia, Guazzoni y Pastrone, realizadores de films históricos de gran aparato, estaban muy por encima de esos "jóvenes directores de la época de D'Annunzio, que se aferraban a la nueva labor para escapar de sus modestos empleos; pequeños burgueses que escucha-

ron a Sem Benelli desde el paraíso y que luego se dejaron arrastrar por la fiebre de la prisa y las ganancias", como los define Mario Gromo.

Bien. Desechada ya la tentación de "revalorizar un cine menospreciado", tentación que, por el camino que vamos, acabará convirtiendo a la crítica en el juego de las escondidillas, importa ver cómo funcionaba el *divismo*, que, quierase o no, tuvo enorme importancia en la historia de las mitologías cinematográficas. Por una vez, y sin que sirva de precedente, haremos de *Fru-Fru* la vivisección a la que son tan aficionados los críticos "analíticos".

1) *Quién es Fru-Fru*. Obviamente, Francesca Bertini es Fru-Fru, una jovencita alocada pero buena, como se repite una y otra vez en los intertítulos explicativos que ocupan una buena tercera parte, o más quizá, del film. La Bertini es, a su vez, una hermosa mujer de pueblo que, a estas alturas, nos recuerda más a la Magnani que a cualquier heroína romántica. Un poco cabezuda y un poco tosca, la Bertini estaba muy bien en *Assunta Spina*, drama populachero dirigido por Gustavo Serena en 1915 y del que he visto una buena parte. Convertida en Fru-Fru, la Bertini brinca y se alocata, y de no ser por los intertítulos mencionados, creeríamos que es la víctima de alguna situación de post-guerra, pero lo que pasa es que es así.

2) *El mundo de Fru-Fru*. Ella vive en un castillo con su padre, un calavera cincuentón, y con su hermana, que es, por su seriedad y recato, todo lo contrario de Fru-Fru. Se quieren mucho, todos son muy franceses y no tienen la menor preocupación económica. Es de-

cir: viven en un mundo tan perfecto que la tragedia se hace necesaria, cuando menos para combatir el aburrimiento.

3) *El error de Fru-Fru*. Todo iría muy bien, si no fuera porque Fru-Fru, como suele pasar con las jovencitas de su tipo, se equivoca de hombre y se casa con el que no debe. Esa situación, repetida una y otra vez en el cine de la época, origina el adulterio, el arrepentimiento, la muerte, etcétera. "La vida es paradoja", dicen los intertítulos y se nos remite a la idea del paraíso perdido por culpa de los apetitos de la carne, por esa vocación al pecado que anida en el ser humano. En estricta lógica, Fru-Fru pudo haber evitado todo eso, como Eva pudo no haberse dejado influir por la serpiente. Pero está claro que mujeres como Fru-Fru Bertini necesitan de la tragedia para manifestarse plenamente.

4) *Los galanes de Fru-Fru*. Los hombres que rodean a la *diva* no existen sino en función de ella. Y además dan la impresión de no merecerla. Galanes rígidos y serios (aunque se nos diga de uno de ellos que es un "frívolo") lucen un perfil tan clásico y tan romano que, al menos para la mujer actual, resultan no sólo faltos de atractivo, según se me ha dicho, sino hasta un poco repelentes. Uno tiene la idea de que bastaría con que Jean-Paul Belmondo irrumpiera en este mundo para que todo el edificio de la tragedia viniera abajo. Los films de las *divas* se sustentan de una fauna masculina totalmente improbable que juega un simple papel de comparsa.

5) *Los sufrimientos de Fru-Fru*. Aquí entramos de lleno a lo esencial. Todo lo anterior no son sino los antecedentes que propician la apoteosis dolorosa de la *diva*. Fotografiada hasta ese momento en *full* y *long shot*, la Bertini se acerca a nosotros gracias a la cámara y veremos cómo su rostro y su cuerpo adoptan una serie de expresiones por las que se "revela su drama interior". A partir de ahora, la Bertini, iluminada siempre por la izquierda, pasará del plano de la