

# M U S I C A

## Para una dicotomía de la música

Por Jesús BAL Y GAY

La música se nos aparece dividida en dos linajes o producida en dos planos perfectamente diferenciados. Pero no me refiero aquí a las consabidas divisiones de la música en *música pura* y *música de programa*, ni en *música clásica* y *música romántica*, ni, tampoco, en *música derivada del gesto* y *música derivada de la palabra*, sino a algo que parece afectar esencialmente al ser mismo de la obra musical. Hay obras que nos sacan de nosotros mismos y obras que, por el contrario, nos abren las más recónditas profundidades de nuestro yo; obras que están ahí, majestuosas e indiferentes a nuestros problemas y sentimientos, y obras que, llenas de *simpatía*, se meten en nuestro corazón de tal modo que parecen salir de él; obras, en fin que escuchamos con reverencia y obras que escuchamos con amor.

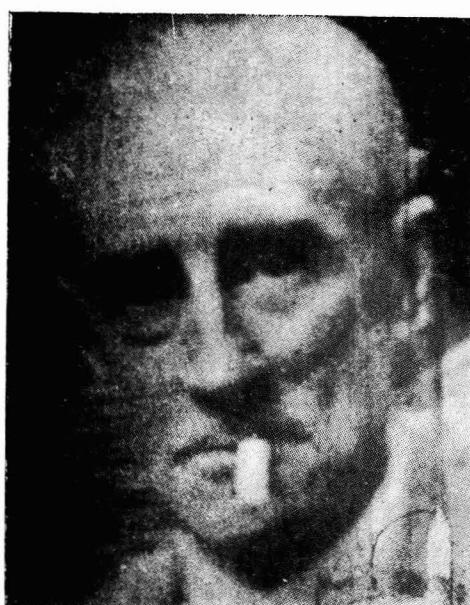
Esa dicotomía se da también en las artes plásticas. Romano Guardini la percibió agudamente desde su mirador de teólogo. Ante la pintura religiosa de todos los tiempos se pregunta si están en la misma línea, y no en planos diversos, el *Cristo* que hay en el ábside de la catedral de Monreale y el *Juez de la Capilla Sixtina*; la *Madona de Tercello* y la *Dolorosa* de Tiziano que está en el Prado; las figuras de los frisos de Sant'Apollinare in Classe y las de la *Disputa de Rafael* o las de *Todos los Santos* de Durero. La evidente existencia de esos dos planos de la concepción plástica lleva a Guardini a distinguir —en teólogo, no en teórico del arte— entre lo que él denomina *Kultbild* (imagen de culto) y *Andachtsbild* (imagen de devoción o de piedad). Según él, la *imagen de culto* procede del ser y el gobierno de Dios; parece venir de la trascendencia; no tiene ninguna "psicología", sino realidad, esencialidad, poder; la impresión que produce es de índole suprahistórica; parece desprenderse de algo absoluto y eterno; el artista que la crea no es un "artista" en el sentido que solemos dar a esta palabra, ni "crea" en el que solemos dar a esta otra, sino que *sirve*; en fin, la *imagen de culto* eleva al hombre de su ámbito propio a otro que está por encima de él. Por el contrario, la *imagen de devoción* arranca de la vida interior del individuo —dice Guardini—, de su experiencia de la fe; parece proceder de la inmanencia; el artista que la crea pretende representar lo que configura su fantasía, expresar lo que siente su corazón; en ella se percibe la personalidad de un hombre determinado; por ella nos elevamos, pero sin salirnos de nuestra propia línea.

Es curioso que ese análisis del arte religioso, aun despojado de su contenido teológico, pueda aplicarse a la realidad musical expuesta al comienzo de este artículo. Lo que dice Guardini de la *imagen de culto* sirve admirablemente para calificar, por ejemplo, una fuga de Bach, así como las cualidades que

descubre en la *imagen de devoción* parecen ser las mismas que percibimos en una sinfonía de Mozart, pongamos por caso. La fuga de Bach es típica de esa especie de música que escuchamos sin mezclarlos en ella y sin que ella se mezcle en nosotros, que tiene su ámbito propio en nuestra exterioridad, que está ahí para que la contemplemos y reverenciamos. La sinfonía de Mozart, al contrario, representa la música que puede ser nuestra, y de hecho lo es, como alma de nuestra alma, música cuyo ámbito propio es nuestra interioridad, lugar donde parece completarse definitivamente. Así, pues, no creo muy aventurado establecer la distinción entre la música que podríamos denominar de



Schubert — "música de comunión"



Ravel — "menos efusivo"

*contemplación* y la música de *comunión* —en el sentido del *communio* latino—, una exterior a nosotros, otra interior; una objetiva, otra subjetiva.

Pero cabría una objeción: esa dicotomía la hacemos sobre un caudal musical de cuyo origen e intención primera no podemos estar muy seguros. ¿No será todo ello una especie de espejismo producido en el terreno de la estilística? La diferencia entre esos dos linajes de música es, desde luego, real; la ve cualquiera. Pero también son reales los espejismos: lo que no es real es el objeto que el espejismo nos hace ver. Guardini pone en su ensayo como ejemplos de *imagen de culto* obras muy anteriores a las que le sirven para ilustrar su concepto de *imagen de piedad*. La distinción que —siguiendo su dicotomía— hice entre *música de contemplación* y *música de comunión* la ilustré con Bach y Mozart respectivamente, es decir, con dos músicos entre los que, si no median siglos, sí median años de profunda revolución estilística. Ello pudiera indicar que donde vemos *imagen de culto* o *música de contemplación*, esto es, un fenómeno radicalmente óntico, no haya más que un estilo muy alejado de nuestra sensibilidad. Guardini no parece pensar que haya caído en esa trampa de la historia, pero no deja de reconocer la situación en el tiempo de los dos fenómenos que analiza. "Por lo que toca a la consecución histórica —dice—, sólo puede entenderse que el uno ha tenido su tiempo y, al fatigarse su impulso interior, se ha agotado como tarea objetiva y ha retrocedido, mientras que el otro empieza su tiempo, haciéndose operante en el interior del artista y llegando a ser visible en su conjunto como tarea." Y aún añade: "La historia parece mostrar que la *imagen de culto* corresponde a períodos primitivos —pensemos en el concepto de lo arcaico—, mientras que la *imagen de devoción* aparece en situaciones posteriores." Lo mismo sucede en la música. Veamos.

Si comparamos un motete de Perotino con uno de Victoria, el primero nos parecerá menos sensible, más duro y árido, que el segundo. Quizá lo despachemos poniéndole la etiqueta de "primitivo". Y de eso a calificarlo de "bárbaro" no habrá, en el fondo de nuestra conciencia, más que un paso, aunque, si sabemos algo de historia de la música y de la teoría musical de aquellos tiempos, nos abstendremos de aplicarle aquel calificativo y en su lugar pondremos el de "cerebral".

Comparemos ahora el mismo motete de Victoria con cualquier cantata de Bach: la obra de Victoria la encontraremos, en relación con la de Bach, tan árida, primitiva o cerebral, como el motete de Perotino en comparación con ella.

Pero sigamos avanzando historia adelante, y en el mismo caso estará, para nosotros, la música de Bach comparada con la de Mozart, la de éste comparada con la de Beethoven, y la de Beethoven comparada con la de los románticos, sea el que fuere. La música parece haber ido perdiendo aridez, primitivismo o intelectualismo a lo largo de los siglos o —vista en otra perspectiva— haber ido ganando cordialidad, sensibilidad, refinamiento y, en una palabra, humanidad. Pero ¿se trata de un proceso real

o no será más bien un espejismo nacido del mayor o menor grado de sintonización de nuestra sensibilidad —de la del hombre contemporáneo, quiero decir— con esas músicas, mayor cuanto más cerca de nosotros se hallan éstas? Los casos que acabo de mencionar parecen sugerir que de esas dos hipótesis, la segunda es la cierta.

Sin embargo, veamos qué sucede al cerrarse el romanticismo, es decir, al comenzar lo que podemos denominar nuestra época? ¿No se hace menos efusiva, menos cordial, más árida la música? Compárese, si no, la de Strauss o de Debussy con la de Wagner. Y el proceso que así se inicia continuará con Ravel, Stravinsky, Bartók y Webern —para no citar más que nombres especialmente representativos— y aun dentro de la producción de un mismo autor, Falla, por ejemplo. Así resulta, pues, que nos conmueve más una sinfonía de Schubert que una de Stravinsky, aunque ésta haya sido escrita en nuestro tiempo y aquélla hace ciento cuarenta años. La de Stravinsky es *música de contemplación* y la de Schubert *música de comunión*. Quiere ello decir que esas dos especies de música no se hallan situadas en el tiempo según un orden irreversible.

Es bastante extraño que Guardini, tan atento siempre a todas las manifestaciones del espíritu y tan radicalmente inserto en nuestro tiempo, examine como problemática la posibilidad de que el hombre actual vuelva a la *imagen de culto*. Parece no considerar dentro de esa jerarquía pinturas como, por ejemplo, algunas de Rouault o esculturas como algunas de Epstein. Por eso, al tratar de escrutar el futuro, ve como signos de ese retorno la actual tendencia a salir del subjetivismo de la Edad Moderna, el hecho de que la estructura sociológica se transforme de individualista en totalista, y el que nuestra vida espiritual parezca desplazar su centro de gravedad del problema al principio de la búsqueda a la construcción, de lo psicológico a lo óntico; pero no pasa de ver indicios, síntomas o augurios allí donde ya, si no me equivoco, se está dando el fenómeno.

Si no fuera por ciertas partituras contemporáneas, cabría dudar de la realidad óntica de lo que denomino *música de contemplación*. Pero gracias a ellas sabemos que esa realidad existe. Sus autores no sólo lo han demostrado con el mero hecho de crearlas, sino que, además, han confesado paladinamente su propósito deliberado de hacer una tal música. Así, pues, hay que pensar que la objetividad de ciertas obras de otros tiempos es una categoría real y no el resultado de un proceso de objetivación, cuyos agentes pudiesen ser la lejanía en el tiempo y la falta de familiaridad nuestra con su estilo. Aunque esto no quiere decir que el alejamiento progresivo de una *música de comunión, subjetiva o psicológica* —como el lector guste de denominarla—, no produzca en ella, para nosotros, una especie de poda o desnudamiento que la deje con el tronco o en los cueros vivos de lo óntico. Por eso quizás tengamos que admitir, dentro de la música objetiva o *de contemplación*, la que lo es *per se* y la que lo es *per accidens*, lo cual no invalida nuestra convicción acerca de su existencia.

# EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

*CIVILIZACIÓN* (*Civilization*), película norteamericana de Thomas H. Ince. Argumento: C. Gardner Sullivan. Foto: Irving Willat. Intérpretes: Hershall Mayall, Howard Hickman, Charles French y Enid Markey. Producida en 1916 por Ince.

Thomas Harper Ince, padre del *western*, maestro de toda una generación de cineastas y formador, junto con Griffith y Mack Sennett, de la famosa compañía *Triangle*, es el realizador de una película que año tras año, por Semana Santa, vemos anunciada en los cines de barrio: *Civilización*. El Cine-Club del IFAL ha tenido hace poco el buen gusto de exhibirla y, gracias a ello, he podido verla dos veces sin temor a pulgas, desafogues, etcétera.

El film data de 1916, lo que quiere decir que es contemporáneo de las primeras grandes superproducciones de Griffith (*El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*) a las que evidentemente trata de emular. Pero si en Griffith es notoria la búsqueda de un nuevo lenguaje a través del montaje y del empleo sistemático del *close-up*, Ince se ciñe aparentemente a la tradición del cine monumental primitivo por la que un film no era sino una sucesión de "cuadros plásticos animados". *Civilización* fue realizada en plena Primera Guerra Mundial con una intención religiosa y pacifista y, formalmente, está concebida en función de un propósito ejemplarizante. Cada cuadro, cada escena, intentará expresar una idea general, y así, pasamos de la imagen de *un pueblo feliz* a la del tirano que, llevado por su ambición, concibe planes bélicos. (En ese tirano, que lo es de "un país cualquiera", no resulta difícil reconocer al Kaiser). Despues veremos entre otras cosas los horrores de la guerra, la destrucción de las familias por culpa de la leva, una batalla en pleno mar y la aparición de Cristo. Veremos cómo un Jesús, que obviamente conoce *La Divina Comedia*, guía al alma del Kaiser entre las ruinas y los desastres causados por el propio

tirano. Finalmente, asistiremos al arrepentimiento del mal hombre y a la firma de un tratado de paz "en condiciones honrosas".

Resultaría demasiado fácil y, por lo tanto, profundamente deshonesto, burlarse de todo ello. Es evidente que los propósitos de Ince, en primera instancia, no son sino los de hacer una especie de sermón protestante utilizando toda la fuerza de un arte popular. Y es curioso comprobar que ciertas convenciones temáticas del cine norteamericano —como la de representar siempre a la felicidad en un medio rural y como producto de una división artesanal del trabajo— se han mantenido prácticamente hasta nuestros días. Una cosa es el cine y otra muy particular el cine norteamericano, sin duda.

Para bien y para mal. Y el bien no es escaso. Si los cine-clubs tienen un poco la culpa de que no se pueda ver un film primitivo sin que uno sienta paralizadas las facultades críticas, es evidente que películas como las de Ince contribuyen a aclarar las cosas y a dejar a cada quien en su lugar. Ni la *Cabiria* de Pastrone ni ningún film europeo de la época dan fe de una virtud fundamental propia de los grandes realizadores norteamericanos: la eficacia.

Es el sentido de la eficacia lo que lleva a Ince a anticiparse en muchos casos a un Dreyer o a un Eisenstein en el logro de efectos formales que después habrán de identificarse con la idea del clasicismo cinematográfico. Ince consigue crear en nosotros la sensación de que cada uno de sus planes, cada una de sus escenas, sólo puede resolverse de una manera: la que él propone. Esta endemoniada habilidad debe casi todo al hábito de pensar que el cine no sirve para ilustrar ideas ya conocidas de antemano por la generalidad, sino que el cine es, por encima de todo, creador de ideas. De ahí que Ince parezca estar convencido de que él es el primero en denunciar los horrores de la guerra y el



"guía al alma del Kaiser"