

en la caricatura por haberse dejado llevar sus autores de la cómoda inclinación a tomar en chunga nuestras cosas.

No se podrá decir esto del libro de Mann. Está escrito sobre la base de una rica y variada información, y, por añadidura, en estilo claro y sencillo. Hay que admirar en sus páginas mucha serenidad de espíritu, imparcialidad, interés por la cultura latino-americana y el criterio objetivo de un hombre de estudio y de ciencia.—ENRIQUE MOLINA. ✓

<https://doi.org/10.29393/At51-7CMJT10007>

### ¿El crepúsculo de la música?

**S**I el arte moderno está, en términos generales, alejado de la simpatía del público, si la poesía, la pintura y la escultura contemporánea se nos ofrecen en un ritmo diverso a aquél que las preocupaciones colectivas parecerían exigir, si del arte para los muchos que fué el Romanticismo hemos pasado casi sin transición al arte selectivo para minorías, es que, por una parte, la sensibilidad del pintor, del escultor y del poeta han sufrido una brusca nivelación y está buscando su altura propia, pero es también, indudablemente, que la rápida generalización de las posibilidades artísticas, facilitando la reproducción de sus formas, ha conseguido disminuir la profundidad de su atractivo y las bases mismas de su interés.

Sin obstáculos que salvar no hay arte alguno que nos delecte, como, sin pérdidas, el juego de azar más peligroso queda reducido, entre las inocentes damas de provincia que lo cultivan, a una escaramuza sin trascendencia, casi tan aburrido como una pequeña virtud. Por eso precisamente, por reconstruirse artificialmente una dificultad de categoría para sustituir las dificultades de definición que antes lo exaltaban, el arte contemporáneo se ha hecho hermético y ha exagerado — no sin deliberación — sus trincheras de refugio. Para lograrlo, ha hecho uso de estos dos procedimientos esenciales:

1.º Supresión de la anécdota que ayudaba a la atención del espectador;

2.º Limitación en un solo sentido individual — casi esotérico — de los recursos escrupulosos de la técnica.

Se comprende que, por su naturaleza misma, la música haya ofrecido a estas incitaciones de la nueva estética el campo de elaboración más amplio y, a la vez, el más peligroso. La música es, en efecto, entre todas las artes puras, la que a primera vista puede liberarse más fácilmente de la anécdota, pero la que, en el fondo, está vinculada a ella de modo más estrecho y

natural. Las formas, los colores, los volúmenes de que viven las artes plásticas parecerían un vehículo más apropiado para retener el dato vivo que la armonía o el tono melódico de una composición musical. Lo fugitivo que abunda en las obras de este género las hace comparables al agua que sólo asume el capricho del vaso que la encierra, para perderlo en cuanto una mano ingrata la vierta en una copa distinta. Según el estado de nuestro espíritu hablamos así de la tristeza o de la esperanza de un mismo fragmento. El nocturno de Chopin que escuchamos en un atardecer infantil junto a la vidriera brumosa de un domingo de diciembre, no suena igualmente a nuestro oído cuando es un pianista célebre quien lo «interpreta», frente a la espectación un poco fría de un auditorio, en la promiscuidad inexpresiva de una sala de conciertos. El contenido, pues, la *anécdota* musical depende en mayor grado del público que del artista. Por lo menos ésta fué la ley de la música de gran estilo durante el apogeo del siglo XIX.

Pero sucede que, entre las modificaciones que el arte nuevo está realizando, la más distinta y clara consiste precisamente en abolir esta ley del «estado de ánimo» que hacía de la música un barómetro puramente lírico de nuestras emociones. *Le Sacre du Printemps*, *Les Noces Villagepoises*, *Petrouchka* y *Apollon Musagete* de Stravinsky no son nunca la expresión individual de un estado de melancolía o de júbilo: son construcciones semejantes, como lo dice muy bien Boris de Schloezer — el eminente crítico musical ruso — «al *allegro* de una Sinfonía de Haydn o a una fuga de Bach». «Stravinsky — agrega por eso con la más justa razón — ha vuelto a descubrirnos el camino de los grandes maestros del siglo XVIII».

En esto se distingue la música realmente moderna — que emana del ideal «mecánico» y constructivo de Stravinsky — de la música admirable y sin duda originalísima de un Debussy o un Schönberg, para no citar ya a compositores que, como Mahler y Strauss, se encuentran unidos por una sólida tradición de armonía y de polifonía románticas al genio de las Sinfonías de Beethoven o a la aguda abstracción del Tristán e Iseo de Wagner.

El temperamento, la emanación personal y sugeridora, no se hallan naturalmente abolidos en estas manifestaciones de la música actual, pero — por una voluntad de modestia en que se advierte ya el amanecer de un clasicismo — el pudor los contiene en el punto de las confidencias de que abusaron los románticos. La «parte de Dios» que se reconoce en el perfume inimitable del verdadero lirismo, no ha de ser el artista quien se sienta capacitado a insinuarla. Cuando mucho, la perfección técnica de su obra será la virtud que la haga acreedora a recibirla.

¿Cómo no percatarse, después de esta sumaria revisión de las intenciones generales de la música contemporánea, del motivo de su laboriosa y admirable y deliberada *impopularidad*? Para triunfar, el músico romántico necesitaba apoyarse en la confusión de un público aturdido por la vehemencia de una emoción demasiado directa. En cambio, el artista moderno huye de la comodidad en que la ignorancia de los espectadores instala siempre al prestidigitador. El riesgo y la delicia de la «suerte» que intenta no estriban en esconder la trampa sino en exhibirla y no consisten en favorecer la oscuridad, sino en realizar el milagro a plena luz. Y esto es lo que irrita al crítico de las tradiciones, puesto que la luz — que suprime la oscuridad — no puede ni quiere suprimir el misterio.

El siglo de las grandes enfermedades líricas ha desaparecido. Al «mal del siglo» de Alfredo de Musset ha venido a sustituirse la «salud del siglo», la alegría del deporte y de la danza: la seriedad del deporte y de la danza. La fuerza de los compositores ochocentistas emanaba de su limitación trascendental a los conciertos abstractos de la música de cámara. La imaginación del auditorio, abandonada a sí misma, intentaba entonces poblar el hueco de la partitura con las experiencias de una sensibilidad individual, en aquellos años casi siempre enfermiza. Es uno de los síntomas de la metamorfosis que el arte musical ha sufrido el hecho de que, en cambio, las obras maestras de la música joven sean y sigan siendo «ballets» o especies de acompañamientos rítmicos a acciones escénicas dibujadas muy definidamente.

Los que entiendan la música europea en los solos términos de la ideología romántica, es decir, como el drama íntimo de una conciencia o la exhibición de un secreto profundo, podrán hallar *decadencia* en el panorama espiritual de los nuevos compositores. Pero la música constructiva por cuya realización plástica suspiraba Goethe en sus Memorias, la que creyó presentir en la gracia fluída de Mozart y la precisión majestuosa de Juan Sebastián Bach, ésa no sólo no ha entrado aún en su crepúsculo, sino que es realmente ahora cuando las circunstancias le permitirán definirse, o morir. La edad de la «música como narcótico» de que hablaba Nietzsche en uno de los aforismos de *La Gaya Ciencia* ha transcurrido. Digámoslo con sus propias palabras: «Lo que nos falta es un arte diverso, un arte malicioso, ligero, divinamente artificial. Sí, sobre todo un arte para artistas y para artistas únicamente. Pero importa permanecer valientemente en la superficie, limitarse a la epidermis, adorar las apariencias, creer en las formas, en los sonidos, en todo el Olimpo de las apariencias. Como los griegos, que eran superficiales *por profundidad!*»— J A I M E TORRES BODET.