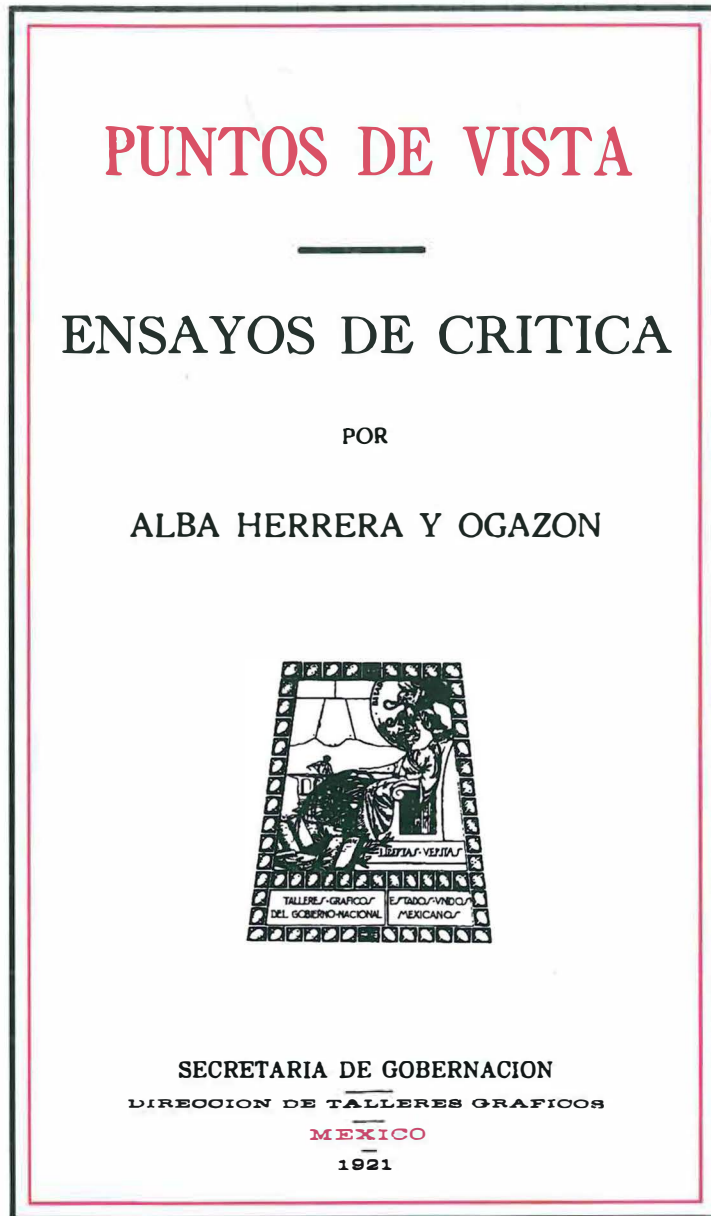




**CULTURA**  **INBAL**  
SECRETARÍA DE CULTURA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:  
Herrera y Ogazón, Alba, *Puntos de vista: Ensayos de Crítica*, México, Conaculta,  
INBAL, Cenidim, 2012, 193 p.

# PUNTOS DE VISTA

---

## ENSAYOS DE CRITICA

POR

ALBA HERRERA Y OGAZON



SECRETARIA DE GOBERNACION  
DIRECCION DE TALLERES GRAFICOS

MEXICO

1921

# PUNTOS DE VISTA

ENSAYOS DE CRITICA

ALBA HERRERA Y OGAZON

# PUNTOS DE VISTA

ENSAYOS DE CRITICA

EL MODERNISMO MUSICAL

LA CRITICA DE ARTE

PROBLEMAS DE LA CRITICA

© *Puntos de Vista. Ensayos de Crítica*  
de Alba Herrera y Ogazón

*Puntos de Vista. Ensayos de Crítica*  
Primera edición: 2012

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Reforma y Campo Marte s/n. Col. Chapultepec Polanco.  
Del. Miguel Hidalgo, c. p. 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-190-0

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

**PRESENTACIÓN**  
por Yael Bitrán Goren

**A**lba Herrera y Ogazón (1885-1931) hubiera podido ser conocida como una pianista de cierto relieve y maestra de piano en el Conservatorio Nacional de Música en los albores del siglo xx, por lo cual estaría esperando ocupar un modesto lugar en los anales de la historia musical de México, por cierto, en su mayoría aún por escribirse. Numerosas, distinguidas, y poco reconocidas, pianistas habitaron durante el siglo xix y las primeras décadas del xx en México, y tuvieron una vida poco conspicua dedicada a la música y combinada, en muchos casos, con las labores del hogar. Pero Alba Herrera no fue este tipo de mujer, y su nombre, aunque muy poco se dice de ella, sí figura en los libros oficiales de historia de la música. Es un personaje que en muchos sentidos viene del siglo xix pero cuyo ámbito independiente y combativo en la persona

## PUNTOS DE VISTA

de una mujer, pertenecen definitivamente al xx. Fue una mujer en un mundo de hombres.

Poco es lo que se menciona, y es preciso decir que en el mundo posmoderno del siglo xxi su figura nos resulta curiosa, difícil de entender o hasta chocante. Su tono pontifical, su conservadurismo, sus incesantes juicios de valor unidos a sus avasalladores conocimientos musicales, nos son, por lo general, ajenos. Pues bien, Alba Herrera era un espécimen poco común. Una mujer de fuertes opiniones que, después de terminar sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de México, viajó a estudiar en Estados Unidos a la Academia Virgil de Nueva York. A su regreso realizó giras en la República Mexicana con Julián Carrillo y el violinista italiano Santé Lo Priore. Al mismo tiempo, fue una escritora prolífica. Entre sus libros sobre música están algunos publicados: *El Arte Musical en México* (1917); el que nos ocupa, *Puntos de Vista. Ensayos de Crítica* (1920); una *Historia General de la Música* (1931), y algunos de los que sólo tenemos noticia y se encuentran hoy extraviados como *Mosaicos Musicales*, *George Elliot* y *De mis Horas Errabundas*. Fue una escritora fecunda de crítica musical; dio cuenta de conciertos de relieve en la ciudad de México

## PRESENTACIÓN

de su época en periódicos como *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *El Globo*, *Pegaso*, *El Mundo Ilustrado*, y varios periódicos y revistas más. Sin embargo, es probable que para ella su labor principal haya sido la de educadora, en tanto profesora de piano y también de historia de la música en el Conservatorio Nacional y después en la Escuela Nacional de Música. Su polifacética actividad se extendió al activismo político en pro de una causa en la que creyó con firmeza: la fundación de la Escuela Nacional de Música, cuando el Conservatorio se separó de la Universidad Nacional para unirse a la Secretaría de Educación Pública. Antes de ello había participado activamente en la organización y como ponente en el Primer Congreso Nacional de Música en 1926. En esta exaltada lucha que comenzó en 1928 y que finalmente fue coronada con éxito en 1929, escribió cartas y memoriales, sostuvo reuniones, acudió a manifestaciones y, en general, ejerció un liderazgo que así se reconoció en el movimiento para fundar la Escuela.

Alba Herrera fue pues atípica como una mujer de clase media de su época que, además de todo lo anterior, ostentó una profunda cultura y un espíritu independiente y decidido que la llevó

## PUNTOS DE VISTA

a ser parte del Ateneo de México, fundado como una derivación del Ateneo de la Juventud en 1912. Esta fue una institución cultural fundamental del México posrevolucionario y Alba Herrera fue una de las dos mujeres, junto con la escritora María Enriqueta Camarillo, que integraron el grupo fundador, consistente en treinta miembros, que incluía a los principales intelectuales del país al momento como Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos, entre otros. El Ateneo tuvo su gran proyecto educativo en la Universidad Popular Mexicana, fundada el 3 de diciembre de 1912. En el acto fundacional estuvo presente también y firmó el acta Alba Herrera y Ogazón, única mujer, junto con Jesús T. Acevedo, Antonio Caso, Jorge Enciso, Pedro González Blanco, Enrique González Martínez, Fernando González Roa, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña, Guillermo Novoa, Alberto J. Pani, Alfonso Pruneda, Alfonso Reyes y José Vasconcelos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Morelos Torres Aguilar, *Cultura y Revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*, México, UNAM, 2009: 147.

## PRESENTACIÓN

En 1920, Alba Herrera y Ogazón publicó un trabajo de reflexión al cual tituló *Puntos de Vista. Ensayos de Crítica*. Esta obra iba más allá de una historia de la música mexicana, que ya había publicado tres años antes. Con deliberación, me parece, se evita la palabra musical en el título. Estamos ante un tratado que, centrado en la materia que la autora domina —la música de concierto—, es más ambicioso pues se extiende a la crítica de las artes en general; si bien el primer ensayo, el más extenso, tiene como tema principal aunque no exclusivo, la música. Estos escritos no son para principiantes en la estética o el arte. La autora asume un nivel de cultura, en especial musical, que los hacen más bien textos especializados. Su prosa, libre, sigue el apasionado flujo de ideas de la autora; a veces a borbotones, a veces ordenado y racional. Sus juicios son categóricos, sus metáforas, abundantes. Sus (pre)juicios son hijos de su tiempo pero también parte de un conservadurismo ideológico ligado a una idea canónica del arte que categoriza entre bueno y malo, entre valioso y despreciable. Nada más alejado de Alba Herrera y Ogazón que el relativismo cultural que forma parte de nuestro mundo posmoderno del siglo XXI; el paradigma es, en música, la música



europea de la tradición de concierto y, dentro de esta música, los autores en la cúspide de distintas épocas son Bach, Beethoven y Schumann. Su concepto del arte es orgullosamente elitista. Su prosa llega a cautivarnos aunque difícilmente recabe simpatía. Alrededor de estas premisas se construye el discurso histórico-crítico de Alba Herrera; el tono es aleccionador, aunque el discurso es rico e inteligente, aun cuando la meta prefijada guíe siempre el camino. La cultura de la autora se manifiesta de modo fluido en sus referencias literarias, filosóficas, históricas o pictóricas, que con gran naturalidad adornan su prosa sobre música. Su lenguaje es de gran riqueza y profuso en imágenes; sus juicios contundentes se imbrican en un lenguaje apasionado y romántico.

### El modernismo musical

El primer ensayo intitulado "El modernismo musical" comienza con un verdadero manifiesto de la importancia del arte para el ser humano. En un modo platónico, Herrera considera al arte como una manifestación del espíritu que se encarna de maneras específicas en las distintas épocas de

la historia de la humanidad. Las manifestaciones musicales también están ligadas a una etapa determinada por lo que expresan "el espíritu de la época". A la autora le interesa en particular la discusión, en el ámbito musical, de los términos "clasicismo" y "romanticismo". Herrera afirma categóricamente que el primer romántico es Schumann, y que Chopin también es un romántico importante pero no es sinfonista y "es grande a pesar de su nacionalidad". Cabe mencionar que la autora se encuadra en términos de la discusión musicológica generada alrededor de la formación del canon musical. El hecho de que su producción haya sido predominantemente salonesca, que su origen fuera polaco y que su éxito principal haya sido en Francia e Italia, ha hecho que los estudiosos alemanes hayan puesto a Chopin en el canon a regañadientes, según lo ha demostrado Halina Goldberg.<sup>2</sup>

Herrera suscribe la opinión de que los "clásicos" privilegian la forma, mientras que los "románticos" el contenido; aunque afirma que, en realidad, ambos términos son complementarios, y

<sup>2</sup> Halina Goldberg, 'Chopin in Warsaw's Salons,' *Polish Music Journal* 2, Nos. 1-2 (1999): 1.

en cada verdadera obra de arte ambos elementos se encuentran. Tanto Berlioz como Liszt, aduce Herrera, fueron hasta cierto punto “románticos de pose”, aunque a ambos les reconoce sus méritos dentro de la escuela romántica. Sin embargo, podríamos decir que la escritora se hace miembro honorario del “Davidsbündler” de Schumann al asumir sus términos y filias y fobias. Utiliza el término “filisteísmo”, uno de los favoritos de Schumann, para abarcar a la escuela pianística contemporánea a Schumann y Liszt que no siguió los pasos de estos autores sino compuso música más ligera y virtuosa para atraer a los grandes públicos. Y, al igual que el compositor de Zwickau, se siente disgustada con ellos.

Liszt es, para ella, el fundador de la “escuela moderna” en la música. En uno de sus típicos juicios categóricos afirma Herrera: “En cuestión de ideas musicales, Liszt es superior a Berlioz y superior al mismo Wagner.”: 31.<sup>3</sup> A Wagner lo ubica como surgido del “pesimismo decadentista” y de “teorías s[c]hopenhauerianas”. Herrera reconoce que, a pesar del disgusto que le produce

<sup>3</sup> Los números de las páginas del original de *Puntos de Vista* se insertan de aquí en adelante, directamente en el texto.

lo que llama “el exacerbado neuroticismo moderno, dañino como guía moral y social”; de éste se han derivado las obras de Wagner, que le causan fascinación, o las sinfonías de Chaikovski, que le parecen loables. Herrera está, desde su posición a principios de la década de los 1920, acabando de procesar el siglo XIX, una tarea compleja, sin duda, de la que es muy difícil sacar conclusiones firmes, pues los vientos de cambio soplaban con toda fuerza y hacían tambalear los pilares mismos de la escala de valores sobre los que se construía la historia de la música hasta ese momento.

Dentro de esta axiología se encuentra el valor de lo masculino, como positivo, contrastado con lo afeminado o infantil. Alba Herrera no pierde oportunidad de clasificar a sus autores en uno u otro bando. Aunque reconoce ciertos méritos musicales de Chaikovski lo encuentra pueril y sentimental, mientras que Beethoven, ídolo superior en el canon occidental que la autora suscribe, es viril y espiritual.

Otra sección del texto está dedicada a la “música de programa”. Dentro de esta categoría engloba a las obras como las que intentan “pintar” escenas, incidentes o procesos emocionales, cuya clave es proporcionada en un título descriptivo

o epígrafe verbal". 52-53. ¿Por qué tratar este tipo de música que no la entusiasma, según ella misma lo declara? Ha de ocuparse de ella porque compositores que Alba Herrera considera de gran altura como Schumann, Mendelssohn o el mismo Beethoven han incursionado en esta forma. Sin embargo, no nos sorprende saber que Herrera privilegia la música pura por sobre otros géneros, "la música misma" es lo que importa. La música vale "por sí misma, sin texto ni explicación" y "su espíritu es innato" nos dice la escritora citando a Schumann. Esta idea de la música es fundamental cuando nos acercamos a sus críticas musicales, su historia de la música y su concepto de la educación musical. La música es para Alba Herrera un arte elevado, espiritual, alejado de "las cosas prosaicas y turbias de la existencia rutinaria": 75, al que sólo puede acceder una élite educada.

Con Richard Strauss tiene Alba Herrera una relación tan intensa como ambivalente, 19 páginas le sirven para explorar los atrevimientos musicales de Strauss, algunos "poco gratos", pero le reconoce su maestría instrumental, así como sus búsquedas abstractas de sonoridades, que la atraen. Y acaba por posponer el juicio al futuro: "La monumental obra straussiana no tiene pro-

babilidades de ser universalmente comprendida por ahora; el fallo definitivo sobre una obra de arte que representa una innovación real, se queda siempre para las gentes de otra generación": 94. Pero si podemos afirmar que en un punto Alba Herrera pecó de incompreensión y emitió un juicio que hoy tacharíamos de erróneo, fue en el caso de Claude Debussy. A pesar de una innegable fascinación que sentía por la capacidad del compositor de describir estados "sutiles y delicadamente complicados del espíritu": 96-97, su estilo le parece confuso, incoherente, falto de fuerza e indisciplinado. En su manera de dividir al mundo composicional entre lo viril, como lo positivo y lo amanerado, como lo intrascendente, Debussy entra definitivamente en la segunda categoría pues aunque reconoce en el autor galo innovaciones técnicas de valor, posee una "ausencia de desarrollo contrapuntístico": 98 y "carece completamente de médula vigorosa.": 99.

En su profundo conocimiento de la historia de la música y de las estructuras musicales, Alba Herrera reconoce que el sistema tonal y la escala diatónica están sometidos a un asedio quizás definitivo. Cuáles de todas las manifestaciones nuevas que se dan en su tiempo trascenderán, no

se atreve a aseverarlo. Dentro de su acendrada resistencia al cambio, lo que definitivamente le parece dañino es la interdisciplina indiscriminada que ve entre las artes en su tiempo. Las fronteras artísticas le parecen indispensables para una creación que se precie. Las innovaciones no sustentadas en un profundo conocimiento de las cualidades formales que dan lugar a la obra artística las considera causa de la decadencia artística que ella percibe en su momento. Dentro de su conservadurismo, plantea una aguda crítica a la experimentación musical en los siguientes términos: “Los compositores ‘futuristas’ emprenden la invención de inauditas combinaciones tonales sin otro objeto que producir combinaciones nuevas, la inspiración, la substancia musical, el móvil de toda creación de arte, en fin, no les preocupa.”: 117. La escritora fue consciente de la “crisis trascendental” que vivía la música en 1920, donde los nuevos caminos parecían alejar, como en verdad sucedió en el caso de los compositores, se formó un “clique de *iniciados*” del público de conciertos. Si bien, como lo admitió, “el progreso es una ley que se impone” y éste siempre se ha dado con reticencia. Herrera es, a pesar de su temor básico a la novedad y al cambio en lo musi-

cal, optimista en cuanto a lo que puede surgir de la música en las décadas que vienen: “todo indica que la música está destinada a afianzar la vida con puño cada vez más firme, a interesarse más y más íntimamente en el drama humano, a adquirir día por día mayor finura e intensidad emotivas, una contextura más sutil y compleja.”: 126. Esto será posible, en su opinión, si se mantiene la guía de sólidas bases técnicas.

### La crítica musical

Se había dado en México desde la fundación de revistas y periódicos después de la Independencia. En periódicos en fechas muy tempranas como *El Águila* o *El Sol*, desde el año 1820, o con mayor intensidad en *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano* y *El Universal* a partir de 1830 o 1840, o revistas como *El Álbum Mexicano* (1849), *El Dagerrotipo* (1850) comenzaron a publicarse en México crónicas de conciertos y algunos intentos de crítica musical. La mayoría de estos textos están escritos por plumas no especializadas, aunque no por ello de baja calidad literaria. Dos notables figuras literarias de la época incursionaron en la

crónica musical. Manuel Payno, entusiasta de la ópera, la música y las tertulias escribió apasionados textos narrando sucesos musicales, por ejemplo, en la visita del pianista austriaco Henri Herz. Y están las chispeantes crónicas musicales de Guillermo Prieto, quien se vio involucrado en líos operísticos, específicamente en la pintoresca reyerta entre los “albinistas” y “cesaristas” que favorecían, respectivamente, a Marietta Albin y Adela Cesari en 1836.<sup>4</sup> En las siguientes décadas la crítica tomó renovados vuelos con escritores y poetas como Manuel Gutiérrez Nájera o Ramón López Velarde. La especialización propiamente dicha tardó en llegar y no fue prácticamente hasta la generación de Alba Herrera cuando una verdadera crítica musical comenzó a darse. En la suya y las siguientes generaciones en figuras como Enrique Olavarría y Ferrari, Rubén M. Campos, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y después Esperanza Pulido, Gerónimo Baqueiro Fóster, Carlos Palomar, Adolfo Salazar, Rodolfo

<sup>4</sup> Para la crítica musical entre los años 1820 y 1840 en la ciudad de México, véase Yael Bitrán Goren, capítulo 4. “The Operatic World of the New Nation” en “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)”, Tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012: 155-207.

Halffter, José Antonio Alcaraz y tantos más, se consolidaría en México una crítica musical.<sup>5</sup>

A Herrera en particular le interesaba un área cercana a su propio quehacer: el de la crítica musical, y a éste dedicó los dos textos restantes contenidos en *Puntos de vista*: “La crítica de arte” y “Problemas de la crítica”. La autora se sitúa en ellos firmemente en un aspecto que llegó a ser preponderante en su esfera de acción profesional: la crítica musical que, como vimos, practicaba con asiduidad en varias publicaciones. Alba Herrera presenta sus escritos como una defensa del terreno de acción del crítico profesional frente a los “diletantes” que se ocupaban de la crítica artística. Para ser crítico musical, postulaba que había que ser “artista práctico”. En términos muy directos: “El crítico no-artista, por bien dotado que esté en punto a talento y conocimientos, no será, después de todo, sino un teórico, un juez decidiendo de su caso desde fuera.”: 138. Estos textos pueden inter-

<sup>5</sup> Un acercamiento a cuatro críticos musicales mexicanos del siglo xx puede encontrarse en Yael Bitrán Goren, “La crítica musical: el banquillo de los acusados o el asiento del jurado”, *Pauta* vol. xxv, núm. 97, México D.F., (enero-marzo 2006): 57-77.

pretarse como una reivindicación personal de su propio quehacer como artista-crítica y sirven también para poner en claro sus nociones de lo que es el arte y el artista. En ellos vemos que para Herrera y Ogazón, el filósofo o esteta que especula sobre el arte no puede considerarse un artista pues sólo el que ejerce el arte lo es; el arte es eminentemente práctico. Aprovecha la escritora para lanzarse contra lo que llama "la moderna estética antiintelectualista", pues el arte se construye con principios científicos cuya base está en la actividad mental y no en la pura intuición. Es interesante el análisis de la obra de Benedetto Croce que emprende Alba Herrera, pues nos demuestra no sólo lo actualizada que se encontraba la escritora, sino también la profundidad de sus reflexiones, que van más allá de la música misma. Dedicó varias cuartillas a Croce, con quien está en desacuerdo, aunque reconoce el valor de sus ideas. Debemos recordar que para Croce, cuyo *Breviario de Estética* había aparecido en 1913 y que fue enormemente influyente en su época y en generaciones posteriores, el arte era algo vital e intuitivo. Para el filósofo italiano, el arte no era la imitación de la naturaleza, ni pretendía la verosimilitud histórica; el arte era la actividad creativa del espíritu que excluía concep-

ciones utilitarias, hedonistas o moralistas. Frente a esta actitud intuitiva y vitalista, Alba Herrera opone un concepto racional y ordenado de la estética y la historia del arte. En estas posturas puede resumirse una buena parte de la discusión filosófico-estética que se estaba llevando a cabo en la década de los años veinte.

En cuanto a la crítica de arte, ésta se ve sometida a un problema insoslayable para Alba Herrera: traducir a lenguaje escrito "lo que ha sido concebido y expresado en términos de otro [lenguaje]": 160. En vista de esta enorme dificultad, sólo el crítico de amplísima cultura y familiaridad con el arte en cuestión, será capaz de transmitir algo valioso sobre la obra de arte. Ahora bien, el estándar que pone Alba Herrera es de gran altura pues pide que el crítico, además de especialización y práctica ponga también el sentimiento en juego a la hora de escribir para componer un texto que vaya mucho más allá de la descripción e incluya la pasión, pues el arte la genera y ésta no puede ignorarse. ¿Cuál sería entonces el papel del crítico para Alba Herrera? El crítico es un guía de opinión, debe señalar qué es "lo mejor" en el arte usando la comparación con bases sólidas en el conocimiento, evitando todo

“impresionismo”. Este afán clasificador la lleva a hacer afirmaciones como la siguiente: aunque Bach, Beethoven, Wagner, Schumann y Liszt son todos grandes músicos, los dos primeros son superiores. Esta premisa se basa en la creencia firme de que hay un grupo de creadores “cuya labor ha sido recibida en el mundo entero y valorizada por el mundo entero, casi desde su producción; y que están separados de los demás artistas en punto a potencia genial, por una distancia apreciable a primera vista por el conocedor ejercitado.”: 188. Existen tres tipos de músicos: los genios, los “dioses menores” y los artistas “de segunda clase”. A todos estos puede reconocérseles por sus características objetivas.

### Conclusiones

Cuando Alba Herrera escribió *Puntos de Vista*, ya había publicado años antes una historia de la música mexicana intitulada *El Arte Musical en México* donde se encuentran algunas de las premisas que lo informan, como la de la música como un arte esencial y progresivo, que es manifestación del espíritu humano en épocas concretas. En esto

Alba Herrera no desentonaba de su tiempo.<sup>6</sup> En un tiempo donde el organicismo spenceriano seguía vivo y el positivismo caía en desuso, podía aún hablarse de un mundo de progreso basado en la ciencia moderna. Sin embargo, era indudable que el mundo alrededor se había sacudido profundamente y todas las instituciones y creencias que antes parecían incontrovertibles se llenaban de grietas después de la Gran Guerra de 1917, en que la humanidad vio los horrores de que el mundo civilizado era capaz. Alba Herrera lo sabía bien pero, como muchos en su momento, se aferraba al mundo imaginado del siglo XIX donde el progreso no sólo era deseable y posible. La autora pertenece a una generación porfiriana que nació y se crió en un mundo ordenado y pacífico, que tuvo acceso a una educación universal esmerada que le permitió sentirse en casa con la filosofía, la estética y la música del mundo europeo. En el México posrevolucionario Alba formó parte de la generación, elitista-idealista, fundadora de instituciones que paralelamente a su visión eurofílica

<sup>6</sup> Véase sobre esta obra la sección correspondiente en el artículo de Leonora Saavedra, “Mujeres musicólogas de México”, *Heterofonía* 123, julio-diciembre 2000: 9-40.

PUNTOS DE VISTA

fue profundamente nacionalista y que se preocupó por expandir y profundizar la cultura y educación en su país. Mucho nos falta por conocer las acciones y comprender el ideario de personalidades de nuestra historia cultural como Alba Herrera y Ogazón. Dar a conocer sus textos es un primer paso indispensable.

XXVIII

ALBA HERRERA Y OGAZON

PUNTOS DE VISTA

ENSAYOS DE CRITICA

EL MODERNISMO MUSICAL  
LA CRITICA DE ARTE  
PROBLEMAS DE LA CRITICA



SECRETARIA DE GOBERNACION  
DIRECCION DE TALLERES GRAFICOS  
MEXICO  
1920



PROPIEDAD ASEGURADA



ALVA HERRERA Y OGAZON

EL MODERNISMO MUSICAL

**E**L arte ha marchado siempre con el gradual desenvolvimiento del espíritu humano; aunque se le ha creído, con frecuencia, remoto y suficiente en sí mismo, ha sido en todos tiempos el auxiliar supremo en la lucha por la vida; cumple la misma función y satisface las mismas perennes necesidades tratándose del salvaje que del individuo falsificado por la civilización. Emocional en esencia el arte es, meramente, el eterno deseo de expresión humana, materializado y visible; está constituido por una infinidad de aspiraciones envueltas en la cambiante vestidura de las cosas externas.

En sus primeras fases no despertó confusión respecto del papel que había de desempeñar en servicio de la raza; era a la vez, el solaz de la mente primitiva y la ayuda inmejorable, vuelvo a decirlo, en la lucha por

la existencia. Considerado en su más amplio sentido, es imposible pensar en el arte sino como una actividad social; sin embargo, paulatinamente y por fáciles etapas, fué adquiriendo cierto aislamiento, un elemento que se ha calificado de "desinterés;" y ha sido precisamente esta característica la que ha obscurecido, durante siglos, la verdadera significación del arte.

El hombre, que empezó por hacer una sencilla cosa para sí mismo o para sus prójimos, acabó por hacerla por la mera idea de crear; y este hecho ha dado origen a interminables errores e incomprensiones. En realidad, el artista, en su labor específica, no hace sino satisfacer, *gratificar* un instinto indomable en su organización psicológica, por lo que no hay desinterés alguno en su actividad, salvo el obvio desinterés biológico; pero la mención reiterada de esta clase de desinterés,—tal como se encuentra en muchas obras de filosofía—, introduce continuamente en el asunto de la creación artística elementos de orden extraño; la actitud estética, en último análisis, no ha menester de ser estudiada sino en su aspecto esencial, desligada de aditamen-

tos cuya incongruencia debería sobreentenderse para evitar complicaciones y enredos. Así es cómo innumerables amantes de las abstracciones filosóficas han interpretado mal el concepto de ese desinterés biológico que indudablemente caracteriza al artista; y, a tal grado ha llegado su confusión a este respecto, que reciben como una hipótesis absurda el hecho inconcuso de que el hombre de arte, psicológicamente considerado, es el egoísta más grande de la creación.

Es el caso que en torno de esta delicadísima facultad vital se ha levantado una formidable ciudadela de palabras, una muralla imponente que parecía inexpugnable y que apenas empieza a desmoronarse. Un sistema de estética ha seguido a otro, tal cual criterio de la belleza ha substituído al anterior,—todos igualmente áridos y descaminados.—La situación ha sido la misma desde los tiempos aristotélicos (y desde antes); empero, el franco examen del origen y el desarrollo sucesivo del sentido estético parece haber abierto una salida al cansado investigador, encerrado por tanto tiempo en el férreo círculo de la dialéctica. Al etnólogo, al estudiante

## PUNTOS DE VISTA

de la historia de las razas y sus características se debe, principalmente, este cambio saludable; sólo observando las actividades artísticas de los pueblos primitivos se puede alcanzar una justa idea de la situación.

El arte recupera, así, su verdadero lugar respecto de la vida, asumiendo la complejidad precisa de los deseos del hombre, reflejando, como un claro espejo, sus temores y su fortaleza, su veneración trémula delante del mundo que le rodea y su ansiosa visión de regiones que adivina más allá. Casi no hay una sola fase decisiva del esfuerzo humano que no esté representada en el variadísimo museo de las hazañas artísticas; todo movimiento importante, religioso, político, revolucionario, reaccionario, ha tenido su fiel imagen en líneas, formas, colores y sonidos. El arte no es sólo la expresión estética, sino la expresión psíquica de su época respectiva; a pesar de su apariencia caprichosa es el índice infalible de esos poderes que moldean silenciosamente el destino humano.

En el fondo de todas las artes se encuentra siempre la fuerza que las ha influenciado como formas diversas de expresión. Que ha-

## EL MODERNISMO MUSICAL

ya originado en la mentalidad de un solo hombre o, simultáneamente en la de muchos, esa fuerza es, al principio, como el Espíritu de Dios moviéndose sobre el haz de las aguas: manifiéstase el espíritu, alguien concentra la vaguedad de ese pensamiento en una cierta forma de lenguaje y se hace la luz. A la fluidez de la palabra hablada sucede, con el tiempo, la precisión de la palabra escrita; y ésta, después de muchas correcciones, podrá alcanzar la permanencia de la literatura. Entretanto, verifíquese este proceso o no se verifique, el pensamiento contenido en la palabra hablada o escrita germina en la mente y el alma de los hombres para convertirse en una fuerza que afecta los credos y las conductas. No es monopolio del arte literario, aunque en él tiene su expresión más inteligible y definida; es la común propiedad de su tiempo, una fuente de vigor o debilidad para todos y cada uno, según que el individuo se mantenga en armonía o en oposición respecto de esa fuerza colectiva. Es cierto que, en determinadas épocas, la palabra— hablada o escrita—, que se hace oír más alto, puede ser baladí, hasta despreciable; en estos casos se

trata de la palabra de la moda, no de la palabra de la vida; es la fórmula de esa superioridad constituída por sí misma que integra el más encumbrado círculo social del día, no la expresión de los impulsos hondos y frecuentemente inconscientes que manan de las almas unificadas de la multitud. A este surtidor inagotable se refería Ricardo Wagner cuando hablaba del ímpetu que "emana de la Vida para hacerse Obra de Arte."

Arturo Symonds lo comenta de esta manera:—"Sólo el pueblo puede sentir una urgencia común y colectiva; sin la urgencia no existe la necesidad: sin la necesidad no existe la acción necesaria: donde no existe la acción necesaria entra el capricho, y el capricho es el generador de todo lo anti-natural. Del capricho, o de una necesidad imaginaria vienen el lujo, la moda y toda la traficación artística de nuestra época desvergonzada."

La influencia de la "vox populi," la expresión de una tendencia común y colectiva, —hé aquí lo que constituye la médula de las obras de arte de todos los períodos.— Esa *palabra*—hablada o escrita—, que se encuentra en el fondo del arte, es perfectamente discer-

nible: podemos reconocer la Palabra del Genio Clásico, la Palabra de la Fe Cristiana, la Palabra Romántica, la Palabra de la Prosa Realista y hasta la Palabra de la Prensa Diaria..... ¿no descubrimos esta última en el impúdico "amarillismo" de nuestros modernistas a ultranza? El arte, en fin, es la compilación más ilustrativa de los efectos variadísimos de estas Palabras Humanas.

Por de contado que la música constituye un ejemplo tan vívido como la pintura o la literatura; las fases más salientes de la composición musical registran la trayectoria del espíritu de la época con una claridad tal, que es ya un tópico la mención de los hechos respectivos. La grave majestad del canto llano insinúa en el alma la imagen de pretéritos ascetismos monacales: las meditaciones sublimes de la "Imitación" parecen surcar su contextura melódica, austera, apacible y como alejada de la tierra, semejante al incienso que desprende una niebla movediza entre el enlazamiento de columnas y arcos góticos de las sombrías catedrales; luz misteriosa, hecha con las cintilaciones doradas de los cirios y el opaco, multicolor incendio

## PUNTOS DE VISTA

de los vitrales teñidos, de mayo de almas en éxtasis, ambiente de recogimiento y ensueño ultraterrestre... y también, también, todo el tedio, todo el melancólico abatimiento de las edades medioevales.....

La tumultuosa existencia renacentista creó, naturalmente, la expresión apasionada en la música: tono declamatorio, acentos vehementes, énfasis sentimental, en fin, formas idóneas para el desahogo de una vida libérrima, exuberante y esplendorosa, la vida comprendida, en todas sus modalidades, con suntuosidad y desenfado.

Cuando la corrección externa, la propiedad y las restricciones formales pusiéronse de moda en las sociedades cultas de Europa, llegaron los moldes musicales al máximo de la perfección; los siglos XVII y XVIII constituyen la edad de oro en la historia del arte de los sonidos. El gran Bach en sus danzas maravillosas, Haydn, Mozart, Gluck y Haendel—toda la constelación de grandes maestros—, saturaron sus obras con la inspiración exquisita y noblemente sobria de su época.

Beethoven, el Bonaparte musical, es el reflejo deslumbrador de esa fragua donde se

## EL MODERNISMO MUSICAL

desmoronó la sociedad vieja y forjóse la nueva: la Revolución Francesa. En su música hay rebeldía, temeridad loca y magnífica, exaltación fabulosa de los poderes humanos, esfuerzo gigantesco y ciclópea realización; es el paso decisivo hacia el porvenir: de él se deriva, principalmente, el romanticismo apasionado, profuso en imprevistos tesoros, la renovada savia de la composición musical moderna. No olvidemos, sin embargo, lo que también debe el nuevo movimiento al adorable Schubert, el creador del "lied" moderno, el que dió a esta forma vida intensa al darle una expresión musical exactamente conforme a la expresión del poema; sus "Momentos Musicales" e "Impromptus" son el punto de partida de las miniaturas pianísticas que desde entonces abundaron; v. g., las "Romanzas sin palabras" de Mendelssohn y las "Piezas de fantasía" de Schumann; hay que reconocer que la armonización notable de sus obras encierra, en germen, a Schumann y a Liszt.

Los trascendentales cambios políticos y sociales que el espíritu revolucionario implantó en Europa a fines del siglo XVIII, se tra-

## PUNTOS DE VISTA

dujeron en el arte musical por un rompimiento casi convulsivo con las tradiciones clásicas formadas desde el Renacimiento, por una substitución completa de temas y un tratamiento de estos temas en consonancia con el ambiente de libertad que se respiraba a plenos pulmones. La música volvióse en busca de inspiración al análisis subjetivo más hondo y minucioso, como también a los aires populares y a la poesía vernácula—rica fuente desdeñada hasta entonces por el compositor escolástico; y en un rejuvenecimiento admirable, creó formas originales, adecuadas al gran desarrollo impuesto por la época. Surgieron las “huestes de David,” arrojando insolentes retos al filisteísmo enemigo el son de la “Grossvatertanz,” ennoblecida por Schumann para final de su “Carnaval” característico. Los músicos románticos sirviéronse de su arte, casi exclusivamente, para externar estados de ánimo, describir incidentes personales, episodios muy diversos de la vida real o paisajes; estaban persuadidos de que el arte musical debe ser co-extensivo con el radio de la experiencia humana.

Todo era turbulenta exageración en la

## EL MODERNISMO MUSICAL

vida de aquel tiempo, todo estaba registrado fuera del pentágrama, más allá del diapasón normal. Y naturalmente, la música se puso al temple del día, expresando las fiebres románticas, colmándose de extrañas exaltaciones, morbosas melancolías, embriagueces trágicas, amarguras inmensas e indefinibles; desfilaron en las colosales partituras de Berlioz, en los preludios de Chopin, en los poemas sinfónicos de Liszt, en las fantasías de Schumann, las desilusiones, las dudas, los terrores, las rebeldías del Hamlet moderno, del Werther triste, insatisfecho y sombrío, para quien no tiene la vida amaneceres brillantes ni doradas puestas de sol, ni la noche diluye sus misterios, ni la luz teje sus hilos de mil colores.....

\*  
\* \*

En el vocabulario musical hay pocos términos de significación tan vaga como los de “clasicismo” y “romanticismo.” La idea más general que proporcionan cuando se emplean en conjunción, es la de antítesis; la escuela



romántica es presentada, casi siempre, como algo opuesto en carácter a la escuela clásica. Esto no importa gran cosa si se tiene en cuenta que todos los términos usados para describir las diferentes fases del desarrollo musical, son completamente artificiales y arbitrarios, que no representan nada absoluto, sirviendo meramente de puntos de observación. Si los términos referidos tuviesen una significación fija, seríamos capaces de señalar, sin ambigüedades, el límite que los separa, ya que se han establecido en el lenguaje de la historia y la crítica. Esto, empero, es imposible. Cada generación, —hasta cada década,— fija por su cuenta la significación de esas palabras y decide qué obras pasarán a cada categoría. Debería ser posible el descubrimiento de un principio, de una piedra de toque, que nos emancipara de esas nociones falsas que han traído la división de las escuelas por fechas y nombres.

El origen de los términos clasicismo y romanticismo se encuentra en la crítica literaria, pero, aún allí, nada quieren decir o dicen algo erróneo. Un escritor erudito explica históricamente el término "clásico," aseve-

rando que "pertenece a la economía política de Roma. Tal o cual hombre era incluido, según sus posesiones, en tercera, cuarta o quinta clase, etc., pero al que pertenecía a la clase más alta llamábasele *classicus*, sin añadir número, por considerarse esto superfluo, mientras que todos los demás eran *infra classem*. De aquí que, por una analogía obvia, los mejores autores eran calificados de *classici* o de la más alta clase."

Así, pues, en el concepto de clásico hay algo más que una mera indicación de excelencia y esta palabra ha sido empleada, en cierto sentido, con menos arbitrariedad que el término "romanticismo." Pero tal cosa no elimina la querrela entre el clasicismo y el romanticismo.

En literatura, el término "romanticismo" fué adoptado por ciertos poetas (en Alemania primero y después en Francia), empeñados en introducir un estilo de pensamiento y expresión diferente del que empleaban los escritores adictos a los antiguos modelos. Intrínsecamente, es claro que el término no implica la diferencia citada: sólo atestigua de la fuente de inspiración que tuvieron los

## PUNTOS DE VISTA

innovadores. Esta fué la literatura fantástica de la Edad Media, las leyendas de caballería escritas en romance o lenguas romances, como italiano, español y provenzal.

Al pensar en la escuela romántica musical, el primer compositor que aparece en la mente es Schumann; este sublime artista se identifica con las luchas de los poetas contemporáneos de dos maneras. Su conducta artística, especialmente en su primera época, sería inexplicable sin el concurso de Juan Pablo Richter. Schumann se rebela, por un lado, contra el formalismo despótico y la retórica trillada; por otro, trata de sorprender la belleza escondida en el mundo misterioso que está dentro y fuera de nosotros, y de expresar la multitud de emociones que el estilo formalista rehusábase a externar libremente.

El romanticismo de Weber fué menos profundo y se limitó a bordar sobre los argumentos maravillosos y sobrenaturales de sus óperas. Asimismo, Mendelssohn, si bien muy romántico en muchas de sus actividades, era un maestro tan perfecto de la forma y tan amante de ella, que sus tendencias ro-

## EL MODERNISMO MUSICAL

mánticas no llegaron a desarrollarse del todo.

Chopin no fué sinfonista, pero en el radio circunscrito del teclado de un piano, su voz de romántico tiene el mismo volumen e idéntica importancia que la de Schumann. Se ha descubierto en las últimas obras de Chopin el germen de todo el moderno plan armónico; en el uso del acorde de décima Chopin fué, sin duda, un innovador, pero no lo fué solamente en eso; sus estudios encierran el presagio de muchos wagnerismos, la esencia del sistema entero de la melodía emocional moderna. Fue Anton Seidl quien hizo notar el origen chopiniano de muchos pasajes del "Ring" y de "Tristán." Respecto del elemento polaco en su música, es más lo que se ha escrito sobre ello que su existencia real. Chopin es grande a pesar de su nacionalidad: su obra no es "música de mapa," como la de Grieg; Chopin fué, primeramente, un músico y luego un polaco.

Se han distinguido como "neo-románticos" a Berlioz, Liszt y Wagner, pero sin justificación aparente, porque Liszt es, absolutamente, discípulo de Schubert; Wagner tiene

## PUNTOS DE VISTA

raíces profundas en Weber; y Berlioz, por la época misma en que manifestó su genio creador, pertenece al grupo de los antiguos románticos. La única característica del neo-romanticismo existiría, pues, en la dislocación de la forma sinfónica, en el mayor dominio instrumental y en la estructura del "aria" en la ópera.

He aquí la explicación que me satisface mejor respecto a las divisiones de la música en clásica y romántica:

Los compositores clásicos son los de primera línea, que han llevado la música al más alto grado de perfección en cuanto a forma; los que, acatando leyes generalmente aceptadas, han preferido la belleza estética, pura y simple, al contenido emocional, o, cuando menos, se han rehusado a sacrificar la forma por la expresión característica. Los románticos han buscado sus ideales en otras regiones y han tratado de darles expresión irrespectivamente de restricciones y limitaciones formales, o convenciones de ley; son los compositores, en fin, en cuyas obras el contenido domina sobre la manera.

Esta definición presenta el clasicismo

## EL MODERNISMO MUSICAL

como el principio conservador y regulador en la historia del arte, y el romanticismo como el principio progresivo, regenerador y creador. O, con las palabras de D. Ramiro de Maeztu: "Por romanticismo entiendo todo impulso de acción y de expresión, en que la energía es más firme e imperiosa que el objetivo. Romanticismo, definido *grosso modo*, es energía; clasicismo, saber. En el flujo y reflujo de la vida humana, el romántico representa el salto de agua; el clásico, el canal que lo encauza y la turbina que aprovecha su fuerza."

La noción de antagonismo entre un elemento y otro, tenía que surgir necesariamente; mas, lejos de ser perjudicial, esa oposición es justamente el mejor estímulo de vida: la co-existencia de ambos elementos, perfecta, armoniosa, mutuamente suplementaria, se encuentra en *toda obra de arte* de veras grande.

Ninguna ley que fije y limite la forma puede ser eternamente válida: su fin es poner coto a la licencia y el desorden de la actividad creadora hasta que el tiempo determina, lo que es digno de preservarse de las innova-

ciones constantes. Las leyes de la composición son los productos de las composiciones; en consecuencia, no pueden permanecer inalterables mientras exista el impulso de crear originalmente. Todo genio artístico vive más allá de su tiempo, por decirlo así, y en toda noble música de no importa qué época, se encontrarán ejemplos de ideas más nuevas o significaciones más hondas que en la generalidad de las composiciones contemporáneas.

Así vemos que Bach frecuentemente inunda de romántica emoción sus expresiones formalistas, y el genio de Beethoven, oficiando en el severo altar de la Belleza, se transfigura con fulgores divinos. Los principios de la creación y la conservación avanzan juntos y lo que hoy es romántico, vuélvese clásico mañana. El estímulo emocional del romanticismo da vida a la música, pero apenas nace ésta, libre criatura de la fantasía, el principio regulador se apresta a imponerle sujeciones; y estas sujeciones son indispensables si la nueva creación ha de constituirse en *arte*.

\*  
\* \*

El romanticismo de Berlioz, —Dios y el autor de la "Sinfonía Fantástica" me lo perdonen—, adolecía de una buena dosis de "pose." Berlioz, en alguna parte de su música, es la criatura brutal, indisciplinada y artificial de su autobiografía; en ciertos pasajes melodramáticos y grandilocuentes (admirablemente orquestados, por los demás), se sienten la sombría provocación, la furia de tornado, las eternas jeremiadas, el sensacionalismo audaz de las famosas "Memorias"....

Este artista sufrió con toda sinceridad, sin duda alguna, pero tenía la manía de contemplarse al espejo hasta en sus paroxismos más vehementes; de aquí que diese, a veces, demasiada importancia a la mera mímica de los sentimientos. Pero al lado del Berlioz "poseur" había el auténtico, el hombre que alcanzó y conservó el afecto incommovible de Heine, Liszt, Ernst, Alexandre, Hiller, Janin, Heller, Dumas y Bertin; y parécenos seguro

que el artista misántropo, agriado por la lucha cotidiana, altanero, mordaz, en una palabra, insufrible, tuvo rasgos menos repelentes, cuando consideramos la lealtad y paciencia que le demostraron siempre estos ilustres camaradas suyos. Su amistad con Liszt fué de tal género, que ni siquiera el wagnerismo pudo aflojar los resortes que la sustentaban. Este lado bueno, al reflejarse en su labor de compositor, dió al mundo música muy hermosa y muy inspirada. Empero, hay que confesar que su inspiración en ningún caso igualó a su asombrosa técnica orquestal. Berlioz compuso en gigantesca escala; su música ha sido calificada de arquitectónica. El "Dies Irae" de su Requiem requiere cuatro bandas y ocho pares de tambores, amén de la orquesta usual, de los coros y los solistas; es verdadera música "de tres pisos."

La obra de Berlioz es muy considerable como producción de arte, y, sobre todo, muy importante como factor de progreso en la historia de la música. Una de las más notables innovaciones berliozanas, y que, generalmente, no es reconocida en todo su valer, es el empleo de un solo tema para todas las

partes del mismo poema sinfónico. Pero no se trata del tema con variaciones a la manera de Beethoven y Schubert; la forma introducida por Berlioz es "dramático-psicológica," como la llama Weingartner, obedece únicamente al impulso poético y es la misma de que se sirvió Liszt, perfeccionándola, y que Wagner aprovechó con espléndidos resultados en sus dramas líricos, con el nombre de "motivo conductor." En la soberbia "Sinfonía Fantástica,"—que representa el sueño de un artista narcotizado— reaparece un tema en los diversos movimientos, "la idea fija," según Berlioz, la imagen de la amada que persigue al héroe en todas partes.

Esta innovación que, sin duda, descubriría posibilidades interesantísimas para la composición de cierto género, fué, en Berlioz, un mero relámpago intuitivo, una idea fugaz que nunca explotó el mismo originador de ella, y que otros músicos se encargaron de desarrollar ampliamente; sólo en la Sinfonía Fantástica se encuentra expuesta con claridad, no volviendo a figurar de esa manera terminante y neta en ninguna de las demás obras berliozanas.

Los conocimientos orquestales de Berlioz eran suficientes para otorgarle todas las facilidades de expresión en caso de haber tenido grandes pensamientos que expresar. Si no alcanzó la verdadera grandeza, es decir, la profundidad y la elevación beethovenianas, llegó a ser dueño de una elocuencia positivamente extraordinaria; su imaginación vastísima fué una fuente inagotable de términos nuevos que enriquecieron el lenguaje musical de manera asombrosa e inesperada. Tiene pleno derecho este admirable músico a ser proclamado uno de los más fuertes compositores de todos los tiempos. Su genio para la instrumentación—pues su técnica era tan extraordinaria que llegó a las proporciones de genio—, y su búsqueda incesante de efectos extraños y enormes, contribuyeron mucho a los recursos de la música instrumental.

Liszt fué romántico con su poquitín de “pose” también; pero nada pequeño podía existir largo tiempo en su alma noble, amplia y generosa como una catedral amparadora, abierta a los cuatro puntos cardinales. Además, poseía demasiada combatividad en su constitución para abandonarse indefinida-

mente al papel del “René” desilusionado tan de moda por aquel entonces. El sorprendente húngaro desenvainó su cimitarra a las puertas de la rutina y el prejuicio, lanzando un reto que fué, para el filisteísmo reinante, el trueno anunciador de que el principio del fin estaba próximo. A su aparición, la escuela pianística Kalkbrenner, Herz y compañía, se derrumbó en la nada y los “Davidsblünder” musicales prorrumpieron en un clamor de triunfo. Tenían sobrada razón, pues las ilimitadas generosidades de Liszt y su popularidad fabulosa consolidaron la victoria de la revolución musical. El intrépido magyar ensalzó a Chopin, dió a conocer a Schumann, estimuló a Berlioz, ayudó a Wagner, descubrió a Roberto Franz.....y tuvo tiempo, todavía, para enriquecer el arte musical, por su propia cuenta, con algunas preciadísimas joyas.

Félix Weingartner llama a Liszt “ejemplo sublime, que, en este sentido, domina sobre todos los músicos modernos. Ese hombre, tan grande él mismo como compositor, nunca cesó de servir a las naturalezas musicales con quienes congeniaba; se propuso

formar reputación a las obras ajenas, ayudó al genio juvenil en todos los ramos, sostuvo a los colegas con acciones y consejos. Nunca se ocupó de lo que pudiera serle de provecho, y, en su bondad inagotable para los otros, abandonó a su suerte, casi por completo, sus propias creaciones.... En todo lo que se refiera a noble caridad, Liszt fué el Rey de los Artistas.”

Todavía hay gentes de una ingenuidad incurable o de un extraordinario atraso—sus ideas, en este último evento, datarían de la época de Monsieur Félix Clément (véase “Músicos célebres” del mismo)—, que consideran a Liszt como un charlatán afortunado, fundándose, para juzgarlo así, en la teatralidad de su vida de artista. Naturalmente, la crítica lo tiene por un gran compositor, fuera de toda discusión en este sentido, y hasta existe la tendencia, cada día más pronunciada, a considerar que Liszt no sólo fué un gran compositor, sino uno de los más grandes.

Liszt creó el poema sinfónico, es decir, ensanchó la herencia beethoviana, dió estabilidad y seriedad a la música descriptiva y preparó el advenimiento de Tschaikowsky,

Saint-Saëns y Ricardo Strauss. Hablando con absoluta precisión, la música descriptiva o música de programa, conocida ya desde la antigüedad clásica, tuvo su renacimiento moderno con Berlioz, Liszt y Wagner. Mas, las obras de Berlioz se deben considerar, según frase de un notable crítico, como “experimentos colosales;” las de Wagner, escritas para el teatro, reflejan efectos concretos de índole muy especial; así, pues, queda Liszt como el fundador responsable de la escuela moderna.

En cuestión de ideas musicales, Liszt es superior a Berlioz y superior al mismo Wagner; sobre esto existen datos precisos que no es posible desatender, tanto por razones de simple justicia al noble Franz, como porque, intrínsecamente, son del más alto interés musical. Como hay wagneristas de un tipo tan extremado que califican de irreverencia artística todo lo que no sea culto incondicional por su ídolo, prefiero guardarme mi opinión en este asunto y ceder la palabra al autorizadísimo crítico James Huneker; he aquí un notable párrafo de su estudio sobre “Parsifal:”

## PUNTOS DE VISTA

“Aunque Liszt era solamente dos años mayor que Wagner, fué un músico de experiencia cuando Wagner no dejaba todavía su papel de jovencito. Cuando Wagner, a la edad de 18 años, publicaba su primera sonata, escrita bajo la influencia directa de Haydn y Mozart, Liszt, de la misma edad, había esbozado ya una gran sinfonía revolucionaria, cuyo movimiento lento, como lo hace notar el mismo autor, sobrevivió en su octavo poema sinfónico, la “Héroïde Funébre.” Basta enterarse de esto para determinar fácilmente cuál de los dos maestros fué el primero en abrir nuevas sendas. Asimismo vemos que, durante el período de “Rienzi,” etc., Liszt ya había adoptado nuevas formas para sus composiciones de esa época. En las últimas obras de Wagner aparecen frecuentemente temas que nota a nota fueron anticipados por Liszt. Comparad en su forma temática, construcción musical y general colorido, el “Orfeo” y “Tristan und Isolde,” la sinfonía “Fausto” y el “Tristán,” el mismo “Fausto” y “La Walkiria,” la “Bendición de Dios en la Soledad” y la “Muerte de Amor de Iseo,” “Les Idéales” y el “Ring”

## EL MODERNISMO MUSICAL

(particularmente “Das Rheingold”), la “Invocación” y “Parsifal,” el “Hunnenschalct” y el “Kundry-Ritt” la “Leyenda de Santa Isabel” y “Parsifal,” “Christus” y “Parsifal,” “Excelsior” y “Parsifal”.... por no mencionar otros ejemplos. El tema principal del “Fausto” lisztiano se encuentra en la “Walkiria” y uno de sus más característicos temas aparece, nota por nota, en el motivo “Blick” de Tristán. El motivo de Gretchen en la obertura “Fausto” de Wagner, también se deriva de Liszt, y el tema inicial del preludio de “Parsifal” sigue de cerca el “Excelsior” de Liszt, escrito anteriormente.

Durante un ensayo efectuado en Bayreuth (1876), Wagner asió a Liszt de un brazo, para decirle: —“Ahora, papá, vas a oír un tema que tomé de lo tuyo!”—“Muy bien,” respondió el encantador Liszt, “lo escucharemos.” El tema en cuestión es el que sirve para introducir y acompañar las palabras de Sieglinda: “Kehrte der Vater nun heim?” en la escena 5ª del segundo acto. Dicho tema (véase página 179 de la partitura de piano de Kleinmichael), aparece al principio del “Fausto” de Liszt, cuya sinfonía fué escu-



chada por Wagner en el festival del "Allgemeiner Deutscher Musik Verein" en 1861; la audición arrancó a Wagner estas palabras: "La música nos proporciona mucho de bello y sublime, pero *esta música* es divinamente bella!" . . . . . Wagner debía bastante a Liszt además de dinero, sostén moral y esposa.

Estas deudas de un genio a otro no son raras, aunque sí suelen provocar las peores interpretaciones. El mismo Shakespeare se sirvió abundantemente del material ajeno (Plutarco, Montaigne, Bandello, Holinshed, y sabe Dios cuántos más); sin embargo, Shakespeare. . . es Shakespeare. Wagner también hizo buen uso de sus préstamos; pero es posible que haya sido un poco imprudente. . . . porque Liszt era un compositor demasiado serio para que se le tratase de esa manera, amén de que vivió en la misma época que su yerno.

Wagner, aunque contemporáneo de Liszt, es el resultado artístico de influencias diferentes; es el romanticismo todavía, pero el romanticismo en otra fase, sin el chaleco rojo ni la pirotecnia sentimental a ultranza. Había surgido el pesimismo deca-

dentista,—resabio inequívoco y envenenado de la "enfermedad del siglo"—, y en la inundación de las teorías shopenhauerianas quedó sumergida la música lo mismo que las demás artes. Sin embargo, el exacerbado neuroticismo moderno, dañino como guía moral y social, produjo monumentos artísticos entre los que se deben contar, en primer lugar, el teatro de Wagner y las sinfonías de Tschaikowsky.

El completo naufragio de la voluntad, el sentimiento específicamente moderno de que la vida no tiene significación, de que somos empujados a diestra y siniestra por un mecanismo fabricado con medios puramente preliminares, de que todos nuestros esfuerzos carecen de un objeto final, absoluto; ese desasosiego horrible que no es, en realidad, sino la herencia del cristianismo decadente, fué cantado por los artistas de la desilusión en acentos verdaderamente épicos. La inquietud, la sobreexcitación, la melancolía sutilísima de la música wagneriana, expresan, con elocuencia maravillosa, ese anhelo jamás saciado por un motivo *final* para la vida,—como lo era, en otros tiempos, la salvación del al-

## PUNTOS DE VISTA

ma, punto de reposo que surgía, misericordiosamente, sobre todo lo relativo, sobre el carácter fragmentario de la existencia humana, sobre la ilimitada estructura de medios..... y de nuevos medios para otros medios.

Empero, en Wagner fueron más fuertes el músico y el artista que el dramaturgo, el filósofo y el cristiano mismo. Es falso que Shopenhauer perjudicase a Wagner. El pesimismo del "Ring" no obscurece nunca la dramaticidad de la propia obra. Y la prueba definitiva de que, en Wagner, el artista eclipsaba al hombre reflexivo, es "Tristán e Iseo," ese supremo apoteosis del éxtasis lírico, esa especie de simún pasional, enervador y casi devastador,—obra compuesta, según la confesión de su autor, en contradicción abierta con sus teorías favoritas. Las maniáticas invectivas de Nietzsche parecen, asimismo, gratuitas, ante el hecho de que Wagner, como artista, no podía menos que apreciar en todo su valor las posibilidades artísticas de la liturgia católica, sentir la belleza de la historia de Cristo y de las doctrinas quietistas de Oriente, filtradas por el cerebro férreo de Ar-

## EL MODERNISMO MUSICAL

turo Shopenhauer; e incorporando estos elementos en una urdimbre prodigiosa, fué como produjo su obra maestra "Parsifal."

De cualquier modo, el neo-budismo de Wagner reventó en la más admirable floración de arte de la época moderna. Ese arte incita deseos de aplicarle el calificativo de demoniaco y es algo que realmente desafía la crítica, no porque sea impecable, sino porque arrebatada, inerme, al censor más empedernido y flemático. Ricardo Strauss ha aseverado,—descartando su propio contingente con verdadera modestia,—que las partituras wagnerianas marcan el único adelanto orquestal desde Berlioz. Es cierto que las posibilidades técnicas de la orquesta mejoraron mucho gracias a las innovaciones llevadas a cabo en ciertos instrumentos por Teobaldo Böhm y Adolfo Sax. Pero la ayuda que Wagner obtuvo de estos progresos materiales fué meramente incidental, dado el principio que ilustran todas sus partituras, es decir, el mecanismo como simple medio. Wagner es el más grande virtuoso orquestal que ha existido, mas sólo emplea la orquesta para expresar la significación exacta de sus ideas y

sentimientos; si requiere una enorme orquesta es con el fin de obtener variedad expresiva, no para hacer estrépito; y su íntimo conocimiento, su explotación habilísima de los timbres característicos de cada instrumento, en unión de su fastuosidad polifónica, le han permitido realizar verdaderos milagros de elocuencia musical. La orquesta wagneriana pasma por su riqueza, sonoridad, colorido y penetrante virtud expresiva; ¿hay algún matiz de sentimiento, alguna insinuación emocional que no sea capaz de expresar? Su sensual esplendor provoca vértigos y su pureza diáfana hace el efecto de un poderoso opio moral: adormece todo padecimiento.....

Nietzsche llamó a Wagner maestro en la expresión de una dicha melancólica y letárgica, y estuvo acertado en esta su opinión del gran genio que vapuleara tan vergonzosamente . . . . ¿ese Nietzsche que rechazó a Wagner por Bizet! que prefería Mozart a Beethoven! (Shopenhauer, dicho sea de paso, reíase de Wagner el músico, tocaba la flauta y admiraba a Rossini).

Sin embargo, la reacción es tan extremada en el caso Nietzsche, que hay quien dude

de su sinceridad; porque el suceso entraña cambios de parecer casi inadmisibles. . . . . después de "Parsifal," "Carmen!" . . . después del wagnerismo, Bizet! . . . Este es un contraste que, si no presagia claramente el manicomio, sí revela una superabundancia de hiel, destinada a renovar, por siempre, la curiosidad del público sobre la verdadera causa de la defeción nietzscheana del campo wagnerista. La hermana de Nietzsche acusó a Wagner y a su mujer, Cósima, de traición, pero lo más probable es que el ardiente discípulo y admirador acabó por volverse insufrible para Wagner. Un ameno cronista ha descrito la situación con mucha perspicacia:

"Wagner no podía moverse, no podía charlar jocosamente, como era su costumbre, no podía hacer *calembours* feroces, no podía reunirse con amigos, sin que se presentara ante sus ojos una triste aparición reconviéndole porque no era fiel a sí mismo, fiel a su naturaleza superior. Wagner era un hombre natural, a veces grosero y sumamente mundano; la solicitud de este capataz espiritual acabó por fastidiarlo; en la excitación y la actividad de Bayreuth, en 1876, se vió *for-*

*zado* a olvidar a Nietzsche. Después, sucedió lo que era de esperarse: el otro se retiró, mohino, y el wagnerismo perdió a su partidario más fanático.”

Actualmente, empezamos a vislumbrar al verdadero Wagner, genio por la gracia de Dios, artista de los más profundos, pero obsesionado y atormentado toda su vida por doctrinas erróneas que bien podemos condensar en una sola palabra: “drama.” Creyó que se podía efectuar una fusión perfecta de la música y el drama, y perdió mucho tiempo valiosísimo tratando de probar su tesis. Ahora, ya sabemos que sus dramas, como tales, no tienen consistencia alguna, que su poesía, por sí sola, es de muy segundo orden; pero su magnífica música salvó todo lo demás, teorías inclusive, y cegó a la nueva generación respecto a la especificidad de sus argumentos.

Wagner, como Liszt, era todo lo que se quiera, menos espíritu pasivo; su pesimismo no le impedía tomar la vida con bríos leoninos; en este coloso de la mentalidad, como en su estimado suegro, hay que considerar, primeramente, al artista—músico... todos los

demás aspectos de esas dos personalidades proteiformes son secundarios y subordinados.

La dulzura morbosa, sombría, hondamente turbadora de la música de Tschai-kowsky — esa fúnebre dulzura que interrumpen indescriptibles frenesíes, exquisitos arranques de locura,— revela un agravamiento del mal, un mayor grado de ponzoña pesimista.....oh, “adagio lamentoso” de la sinfonía *del suicidio!* Tuvorazón Huneker al llamar a ese divino poema “una página arrancada al Ecclesiastés, el Cosmos velado de crespones;” en su tristeza profunda, arroadora y misteriosa, tiene la noble grandeza de la marcha fúnebre que engarzó Beethoven en su “Sinfonía Heróica,” y la trágica magnificencia del cortejo mortuorio de “Siegfried”..... Tiene, también, todo el carácter enigmático y doliente del arte moderno. No había Dios para Tschai-kowsky..... como no lo hay para Strauss..... a menos que se trate del dios “ego!”

¿Qué queda en los grandes músicos de última hora, de las exaltaciones de sus románticos antepasados? Porque esa exaltación

*z*ado a olvidar a Nietzsche. Después, sucedió lo que era de esperarse: el otro se retiró, mohino, y el wagnerismo perdió a su partidario más fanático.”

Actualmente, empezamos a vislumbrar al verdadero Wagner, genio por la gracia de Dios, artista de los más profundos, pero obsesionado y atormentado toda su vida por doctrinas erróneas que bien podemos condensar en una sola palabra: “drama.” Creyó que se podía efectuar una fusión perfecta de la música y el drama, y perdió mucho tiempo valiosísimo tratando de probar su tesis. Ahora, ya sabemos que sus dramas, como tales, no tienen consistencia alguna, que su poesía, por sí sola, es de muy segundo orden; pero su magnífica música salvó todo lo demás, teorías inclusive, y cegó a la nueva generación respecto a la especiosidad de sus argumentos.

Wagner, como Liszt, era todo lo que se quiera, menos espíritu pasivo; su pesimismo no le impedía tomar la vida con bríos leoninos; en este coloso de la mentalidad, como en su estimado suegro, hay que considerar, primeramente, al artista-músico... todos los

demás aspectos de esas dos personalidades proteiformes son secundarios y subordinados.

La dulzura morbosa, sombría, hondamente turbadora de la música de Tschai-kowsky — esa fúnebre dulzura que interrumpen indescriptibles frenesíes, exquisitos arranques de locura,— revela un agravamiento del mal, un mayor grado de ponzoña pesimista.....oh, “adagio lamentoso” de la sinfonía *del suicidio!* Tuvó razón Huneker al llamar a ese divino poema “una página arrancada al Ecclesiastés, el Cosmos velado de crespones;” en su tristeza profunda, arroadora y misteriosa, tiene la noble grandeza de la marcha fúnebre que engarzó Beethoven en su “Sinfonía Heróica,” y la trágica magnificencia del cortejo mortuorio de “Siegfried”..... Tiene, también, todo el carácter enigmático y doliente del arte moderno. No había Dios para Tschai-kowsky..... como no lo hay para Strauss..... a menos que se trate del dios “ego!”

¿Qué queda en los grandes músicos de última hora, de las exaltaciones de sus románticos antepasados? Porque esa exaltación

era todavía sana y hasta ingenua, a pesar de sus ocasionales tintes macabros: era efervescencia violenta, tumultuosa inquietud del alma, mas no desequilibrio profundo y mortífera enfermedad. El término que acabo de emplear no es exagerado. Un mal extraño amargó la existencia de Tschaikowsky y acabó por matarlo.... o, lo que es igual, acabó el artista por matarse, cansado de sufrir cruelmente sin causa alguna aparente. Víctima de un padecimiento moral que a cada momento le enturbiaba la vida y estropeaba todas sus perspectivas con el mismo vago e inexplicable malestar, con el mismo hálito de desencanto indefinido y misterioso, Tchaikowsky estaba predestinado a ser el representante musical de la histérica emotividad de su tiempo.

No parece sino que a este artista faltábale vigor para tomar la vida sencillamente; en todo hallaba dificultades, obstáculos imaginarios, repugnancias pueriles, hastíos, complicaciones. ¡Qué distancia, desde el subjetivismo de Beethoven, el primer compositor que proyectó las más íntimas luchas espirituales en la música, y, por lo tanto, el creador

del arte moderno! Las crisis más dolorosas de Béethoven se desenvuelven siempre en alturas de una serenidad ética cuyo rarificado ambiente sólo el héroe del testamento de Heligenstadt pudo encontrar respirable.

Tschaikowsky vive en cavernas profundas, desde donde vuela su visión imaginativa hacia las regiones de la luz. Sus momentos de beatitud emergen siempre de un fondo muy negro: son sueños deleitosos pronto desgarrados por la desesperación,—porque la recaída en la lucha cruenta es inevitable para él.

A pesar de su gran cultura, quedaba algún rastro del kalmuck dentro de esta personalidad admirable; el estallido de pasiones desenfrenadas, en algunas páginas de su música, es demasiado violento para nuestro temperamento no habituado a semejante sabbat de rapiña, rebelión y desorden. Empero, el brutal cosaco del final de la sinfonía 5ª supo describir con la más exquisita poesía los amores de Romeo y Julieta, la hiperestesia sentimental de Hamlet, el patético dolor de Francesca de Rimini, la tragedia de Manfredo; y produjo, con lágrimas en el corazón, una de las canciones más intensas y conmo-

vedoras que existen, digna, en verdad, de incorporarse al divino poema de Goethe: "Nur wer die Sehnsucht Kennt." Tschaikowsky no fué un notable innovador en melodía, armonía o forma, es decir, en la técnica de la composición; estaba de tal suerte abrumado por la abundancia de lo que tenía que decir, melódica y emocionalmente, que, a pesar de la ardua labor de expresar esa prodigalidad con alguna perfección formal, nunca se ocupó de la evolución o el destino de las formas musicales por ellas mismas; faltábale tiempo para dar desahogo a su inspiración torrencial.

Los últimos días del más grande compositor ruso fueron amargados, sin duda, por el "chauvinisme" rabioso que se apoderó de la nueva generación musical de su país. Tschai-kowsky cultivaba su arte apasionadamente, levantando sus soberbios monumentos tonales con la *médula* y el espíritu de Rusia, mientras los pequeños autores de la estampa de Cui y Borodine teorizaban y disputaban sobre el nacionalismo musical. Pero, ¡qué infinitamente superior es la obra de los tres cosmopolitas, Turgeneff, Tolstoi y Tschaikowsky,

a los esfuerzos provinciales, casi parroquiales, de sus detractores coterráneos! Esas tres personalidades no fueron grandes por su nacionalidad únicamente: hubieran hecho temblar la tierra de cualquier otro país.

Por lo demás, la filiación de Tschaikowsky es inequívoca: este hombre tenía la ciencia germánica en la punta de los dedos; pero, al contrario de Rubinstein, prefirió permanecer ruso,—hasta existen indicios del kalmuck, lo repito,—en los vertiginosos esplendores de su música. Sólo que, a semejanza de Turgeneff, depuró, pulimentó su obra y nos dió el canto de su patria como extraño joyel engarzado en una digna montadura artística.

Los compositores neo-rusos tenían otra estatura y otras maneras, además de tener otros ideales. Se puede decir que, como músicos, esos extremistas usaban blusa desabotonada y se abstenían de podarse la barba y la melena; literalmente hablando, no cesaban de repetir que "iban hacia el pueblo." Para "ir hacia el pueblo" no son necesarias la forma ni la exquisitez; bastan los elementos correspondientes, desde luego, el "folklore." Ahora bien, la canción popular sirve

para inyectar originalidad, fantasía, vigor nuevo a la composición; pero su cultivo exclusivo limita notablemente el horizonte musical: es como abandonar las vastas extensiones libres de la naturaleza para encerrarse en el espacio estrecho de un invernadero donde se fomenta una sola clase de plantas; a la larga, esta exclusivista jardinería sólo podrá interesar a los propios jardineros,— el viandante, desligado de preocupaciones, tendrá que preferir, como es lógico, las grandes perspectivas no circunscritas por techos y paredes.

Turgeneff, esa otra víctima del "chauvinisme" ruso, expresó, en su correspondencia, opiniones de una justeza sorprendente respecto a los músicos de su país; sobre la escuela neo-rusa externó pareceres que, de publicarse a raíz de su escritura, hubieran proporcionado un fuerte disgusto a ciertos contemporáneos; pero esto nada merma a la verdad que encierran y que el tiempo se ha encargado de ratificar. De sus cartas a Vladimir Vassilievich Stassov se desprende que detestaba la monomanía nacionalista y la rebelión injustificada de la Joven Rusia contra

las fuentes de su misma inspiración.— "Ten fe en tu nacionalidad," predica Stassov, "y tendrás obras también." Turgeneff exclama coléricamente:— "La individualidad rusa!... qué farsa, qué ceguera, qué ignorancia crasa, qué voluntario desconocimiento de todo lo que ha hecho Europa!"

Los pareceres de este gran novelista que osó denunciar los defectos rusos porque amaba a Rusia sobre todas las cosas, son dignos de citarse por su despreocupación, sinceridad y acierto. Turgeneff tenía predilección por Mozart y Schumann, de manera que observamos, sin gran sorpresa, su fe en el genio de Tschaikowsky y en el talento brillante de Rimsky-Korsakoff; después de escuchar con la mejor voluntad a Dargomijsky, a Cui, a Stcherbatchev, etc., no pudo encontrar en ellos sino "barbarie eslava..... nihilismo sin careta;" deleitábase Rubinstein como pianista—, no como compositor de óperas; a Glinka, "un diamante en bruto," no podía aceptarlo sin reservas. Escribió a Stassov en 1872: "Se equivoca Ud. al imaginar que me *disgusta* Glinka; ese hombre era muy grande y original. Pero, vamos, tratándose



de los otros, ya es cosa muy diferente,— por ejemplo, su Dargomijsky y el “Convidado de Piedra.” Siempre veré como uno de los mayores misterios la admiración de personas tan inteligentes como Ud. y Cui, por esos recitativos incoloros, débiles, cojos, seniles, —mil perdones—, entretejidos aquí y allá con algunos alaridos para comunicar imaginación y vida; ¿cómo pueden Udes. encontrar que esto sea no sólo música, sino música nueva, genial, capaz de hacer época? ¿Será patriotismo inconsciente? Yo confieso que nada encuentro en esa composición, salvo un atentado sacrílego contra uno de los mejores poemas de Pouskine. Y ahora, córteme Ud. la cabeza, si quiere! De todos estos músicos jóvenes de Rusia sólo dos tienen talento indiscutible: Tschaikowsky y Rimsky-Korsakoff. Todos los demás, por su valer, pueden juntarse en un saco y arrojarse al agua.”

La profecía se cumplió; una nueva generación musical ha surgido en Rusia. Los compositores ultra-rusos, como Borodine y Glazounow, acentuaron sus peculiaridades, y mucha parte de su música, cuando no es una imitación patente, es, a lo más, una compo-

sición asaz ruda. El genio de Moussorgsky, demasiado excéntrico, desaliñado y violento, sufre por sus deficiencias técnicas, a pesar de la autenticidad y la riqueza de su inventiva. Después de muerto Moussorgsky, Rimsky Korsakoff creyóse obligado a pulir discretamente, aquí y allá, la factura del “Boris Goudenow” y otras obras de su genial cuanto extravagante amigo; los fanáticos del color local y de lo “raro” han condenado ese proceder con grandes aspavientos, hablando de profanación de una labor excelsa; como pueden tener razón (en el sentido del respeto a la obra agena), es posible, también, que la intervención del correcto Rimsky-Korsakoff haya sido muy útil a las piezas de que se trata. Con toda su fuerza creadora, Moussorgsky no ha pasado de ser un músico nacionalista.

¿Quiénes, pues, entre los compositores rusos, han alcanzado universalidad y largueza de expresión?..... Acaso Tschaikowsky solamente. El mismo Rimsky cayó en ciertas banalidades a la Rubinstein, y ha sido tachado de no poder concebir una idea original. Los detractores de Tschaikowsky, irritados con-

## PUNTOS DE VISTA

tra su consumada ciencia de los matices, los ritmos y el contrapunto, llegaron al absurdo de sostener que falta a su arte la sinceridad y el realismo "rusos".... ¡decir esto de uno de los sinfonistas más dramáticos y espontáneos, del que ha firmado indeleblemente todas sus obras y se ha desbordado, ahí, en confesiones de una llaneza asombrosa; casi alarmante! Si lo que se busca en él es la fiebre revolucionaria y anárquica que caracterizó a la Joven Rusia nacionalista, Tschaikowsky presenta un material mucho más vasto que todos los neo-rusos juntos. Este compositor enterró más bombas en su música que el mismo Chopin;—el de los "cañones entre rosas,"—o el propio Bakounine en su terrible prosa nihilista. Gracias a que la música escapa al ojo de lince de la censura; ¡si la policía rusa se hubiese dado cuenta de las protestas; de las increpaciones, de las blasfemias que encerró Tschaikowsky en sus sinfonías y poemas sinfónicos!.... Y en su estilo de predicación doctrinaria,—esto es lo único que importa al arte musical,—nadie pudo igualarlo en Rusia, y pocos, muy pocos, fuera de ese país.

## EL MODERNISMO MUSICAL

En una conversación habida con Holden Huss, Tschaikowsky, no sin dejar de alabar mucho a Saint-Saëns, convino ingenuamente en que era una lástima que un artista en posesión de tan buena factura fuese deficiente en originalidad. La crítica mundial está de acuerdo con este autorizado parecer. En general, se encuentra en Saint-Saëns un talento exquisito y un dominio completo del lado decorativo y superficial de la música; ésto, unido a una fantasía deliciosa y a una maestría indiscutible. Sus poemas sinfónicos sólo se refieren al aspecto externo de los asuntos respectivos: Onfalia ordena a Hércules que hile, y la orquesta se convierte en una rueca gigantesca; Faetón describe círculos al rededor del Dios Sol, y percibimos el veloz rodar de su carro; la muerte baila al són de temblequeantes huesos xilofónicos, etc. Pero no hay psicología alguna; los personajes de esos poemas musicales son meras abstracciones fabulosas revestidas de magistral contrapunto "pictórico."

Sin embargo, hay que hacer hincapie en esto: Saint-Saëns pertenece plenamente al grupo de compositores de música descripti-

va o "música de programa," que creyeron en la belleza como principal condición de su arte.

\*  
\* \*

La música de programa, como género, no me inspira entusiasmo excesivo; normándome por el concepto del arte musical que ha imperado hasta hoy, creo que Beethoven y Wagner fijaron los límites de ese estilo.

Por ejemplo, Liszt, en su sinfonía "Fausto," puso en la música pura toda la significación que ésta puede soportar sin que intervengan las artes hermanas para esclarecer el asunto. Esta clase de "música de programa," cuyo ejemplo más perfecto es la Sinfonía Pastoral de Beethoven, fué designada para despertar emociones análogas a las que suscita la contemplación de las cosas, mas nunca para retratar las cosas mismas.

El término "música de programa" debería aplicarse solamente a composiciones que, con entera franqueza, intentan "pintar" escenas, incidentes o procesos emocionales, cuya clave es proporcionada en un título des-

criptivo o epígrafe verbal. (En cierto sentido, toda la música, incluso la más pura y elevada, es de programa; el programa consiste, desde este punto de vista, en el alto ideal de belleza y verdad que buscan todos los grandes espíritus.) Pero el origen del término es vulgar, y la más despreciable pieza de imitación tonal, figura, en el sentir de la multitud, con la misma designación que las creaciones exquisitamente poéticas de Schumann y Mendelssohn, y hasta que la propia Sinfonía Pastoral; así, pues, sólo porque suele ser aplicado a nobles composiciones, se hace preciso defender el manoseado término de "música de programa."

El programa no es *necesariamente* un certificado de pobreza musical, como lo aseguró Ambros, ni una admisión tácita por parte del compositor, de que su arte se ha extralimitado de su esfera natural. Al contrario, ya se reduzca a un mero título sugestivo, como en algunas composiciones de Beethoven, Schumann y Mendelssohn, ya sea un comentario extenso, como en los poemas sinfónicos de Liszt y en las sinfonías de Berlioz y Raff, el programa puede tener bastante utilidad para el compositor y el oyente;

puede hacer más impresionable el sentido perceptivo a la influencia de la música, avivar la fantasía y encender la imaginación, amén de impedir un burdo error en cierto orden de auditores respecto a las intenciones del compositor y el carácter de la composición.

Se cuenta de un hombre público bastante célebre, que, asistiendo a un concierto, dijo a su hija, con mucha gracia, momentos antes de que empezara la ejecución de una sinfonía descriptiva:—“Te agradeceré me expliques esta obra, para que no vaya a dilatarse mi espíritu con una emoción errónea!”.....

Tratándose de alguna música muy moderna, son incontables los oyentes, —críticos inclusive—, cuyo espíritu se ha dilatado con las emociones más erróneas que imaginarse puedan.

Lo que no hay que olvidar, en todo caso, es esto: para determinar el valor artístico de la obra, lo único importante es la *belleza musical*, independiente del comentario verbal que la acompañe; la significación del programa o la claridad con que sus indicaciones hayan sido expresadas, desaparecen

ante lo que es la música misma. “Las gentes se equivocan,” escribió Schumann, “si suponen que el compositor” (sería mejor que hubiese dicho *cierto tipo* de compositor) “deja correr la pluma con el propósito baladí de pintar o describir esto o aquello. El punto capital es saber si vale algo la música por sí misma, sin texto ni explicación, y sobre todo, si es *innato* su espíritu.”

Creo que esta regla debe ser respetada para evitar la degradación del objeto de la expresión musical. Lo que es vil, feo y repugnante no puede constituir un asunto plausible para la música; este arte se niega a sí mismo cuando intenta la delineación de esas cosas.

Hay, pues, que distinguir entre las piezas descriptivas que descansan en la imitación de ruidos naturales y las de contenido puramente musical, aunque lleven títulos poéticos o epígrafes indicadores de su carácter.

Las primeras se basan en el empleo de la más baja forma del modismo convencional en música; y hay que convenir en que el material para esta clase de composición es po-brísimo. A menos que se descienda hasta el

ruído descarado, como en algunas descripciones de tempestades y batallas (el silbo del viento, el estallido del trueno o de la artillería, etc., en fin, todos los efectos obligados del compositor barato), nada se encuentra que sea *imitable* por la música, con excepción de unas cuantas voces de aves. Wilhelm Tappert hurgó en la literatura musical de siglos atrás para escribir su ensayo "Zoo-plastik in Tönen," pero, entre todos sus ejemplos, circunscritos a la imitación del reino animal, las únicas voces que se reconocen sin dificultad son las del cucú, la codorniz, el gallo y la gallina. Figuran en su colección bastantes sonidos descriptivos que sugieren a otros animales, mas solamente por asociación de ideas; separados del título o texto, indican simplemente lo que son: frases musicales. Es preciso reconocer que la naturaleza no proporciona modelos a la música, como a la pintura y escultura.

Por otra parte, el hecho de haberse aceptado universalmente un gran número de modismos basados en asociaciones de ideas, ayuda mucho al compositor que se aventura en el dominio de la música descriptiva; esto

le permite "describir" sin descender a la imitación cruda. Por experiencias reiteradas nos hemos habituado a reconocer semejanzas entre ciertas combinaciones de sonidos y ciertas cosas o ideas; sobre estas analogías, si bien puramente convencionales (en esto ya se convino, como hemos convenido en que una inclinación de la cabeza significa asentimiento, o un movimiento de hombros, indiferencia), los compositores han erigido un voluminoso vocabulario de modismos que sólo necesitan de una indicación oportuna al auditor para ser elocuentemente ilustrativos. Refiriéndose al mismo asunto, dice Krehbiel lo siguiente:

"A veces la audición de una melodía o armonía despierta una emoción parecida a la que provoca la contemplación de una cosa. Las armonías en menor, los movimientos lentos, el sombrío colorido tonal, contribuyen directamente a inspirar pensamientos de tristeza y de muerte; y, de manera inversa, el sufrimiento o el espectáculo de la muerte crean afinidad por las armonías en menor, los movimientos lentos y los sombríos colores tonales. O reconocemos atri-

butos a la música, poseídos también por las cosas y asociamos la música y las cosas; con los atributos externos se relaciona la música descriptiva, que excita la fantasía; los atributos internos requieren el ejercicio de una facultad más elevada, la imaginación, para discernir su significado."

Esta última clase de música es la descriptiva del orden más elevado, la música de programa idealizada; en este estilo de composición, la imaginación, según la frase de Ruskin, "ve el corazón y la naturaleza interna y nos hace sentirlos," la imaginación es, en fin, "una clarividente en el sentido profético, invocando a las cosas que no son como si fuesen, y deleitándose perennemente en lo que no se halla presente de manera tangible." En esta clase de música la armonía es el verdadero asiento de la emotividad; la alteración de la tercera del acorde perfecto por un simple semitono basta para cambiar una expresión de satisfacción o acción enérgica por otra de tristeza y desaliento.

De las sugerencias que reconoce la fantasía popular, basadas completamente en la experiencia o la asociación de ideas, sí se pueden

dar numerosos ejemplos. En el momento de oír una frase de trombones en plena armonía, pensamos en ceremonias religiosas; una melodía de oboé al seis por ocho, sobre un bajo bordoneante, nos representa un cuadro pastoril en que hace papel principal el caramillo; las trompetas y los tambores sugieren la guerra, etc., etc.

En cuanto a la delineación del movimiento, es justo decir que tal cosa ha sido y será siempre más fácil al músico que al poeta. Haendel produjo la sensación de una "obscuridad que hubiera podido tocarse," en un coro de su "Israel en Egipto," valiéndose de medios que hablan solamente a la imaginación; y en la misma obra describió la plaga de las ranas con una ingénuo perfección que mueve a risa, sugiriendo el movimiento característico de esos animaluchos en el acompañamiento instrumental del arioso: "... "Y su tierra produjo ranas." El exquisito dibujo musical de la obertura de "las Hespérides" de Mendelssohn, reproduce admirablemente el flujo y reflujo del agua lamiendo la playa; y al oír el tema principal de la Sinfonía Oceánica de Rubinstein, parecemos atravesar en

fantasía el poderoso ponto. . . En ninguno de estos casos se puede llamar imitativo el estilo del compositor.

Algunos de los recursos más comunes de los compositores se basan en conceptos que son del todo arbitrarios. Un sonido musical no puede tener posición alta o baja en el espacio; no obstante, es tan familiar la asociación de los sonidos agudos con la altura y de los graves con la profundidad, que los compositores constantemente indican las cosas elevadas y bajas de acuerdo con esta idea. Beethoven emplea dicho medio para describir el ascenso al cielo y la bajada al infierno en el Credo de su Misa en re; la música del maestro bonnés está llena de "pinturas tonales" de esta especie. Otro ejemplo notable se encuentra en la cantata "Calmazo y viaje próspero," donde Mendelssohn pinta la inmensidad del mar, extendiendo súbita y extraordinariamente sus armonías, —lo que es un buen efecto musical,— y deteniéndose largo tiempo en la palabra "distancia" (weite), —lo que es un buen efecto retórico.

Pero ninguno de los grandes maestros ha incurrido nunca en caricaturas musicales,

conscientes de que, en el mismo grado en que la música se esfuerza por copiar solamente las cosas externas, descende en la escala de la verdad y el valor artísticos.

La música vocal tolera una mayor dosis del elemento descriptivo, porque es un arte mixto: en ella el propósito principal es ilustrar la poesía y caldear las emociones intensificando el estímulo a la fantasía. En la ópera, la música descriptiva es tanto más aceptable cuanto que figura solamente como uno de los factores que contribuyen a la totalidad de la representación dramática; pertenece a este departamento, en realidad, y aquí es donde ha alcanzado mayor éxito en la expresión de imágenes, emociones e ideas concretas, puesto que su misión es subrayar, intensificar y refinar la acción *visible* que acompaña.

Pero, hasta en este terreno habrá de sufrir un proceso de depuración e idealización artísticas para poseer valor.

Volvamos a la música instrumental. El precepto que debería tener validez sempiterna en la composición descriptiva es aquel que incluyó Beethoven en el título de la 6ª Sin-

## PUNTOS DE VISTA

fonía: "Sinfonía Pastoral; *más bien expresión de sentimientos que pintura.*" Además, dió a cada parte de la obra un epígrafe que ayudase a la imaginación del auditor:

I Las sensaciones agradables y jubilosas que despierta la llegada al campo.

II Escena junto al arroyo.

III Una fiesta de campesinos.

IV Tempestad.

V Canción de los pastores: sentimientos de caridad combinada con gratitud al Señor, después de la tormenta."

En los cuadernos de apuntes de este músico se encuentran numerosas notas que exponen sus ideas sobre el asunto de la composición descriptiva:

"Débese permitir a los oyentes que descubran las situaciones."

"Sinfonía característica o recuerdo de la vida campestre."

"Toda pintura en música instrumental es un fracaso si se lleva demasiado lejos."

"*Sinfonía pastorella.*" Todo el que tenga una idea de la vida campestre puede comprender las intenciones del autor sin muchos títulos."

## EL MODERNISMO MUSICAL

"La gente no necesitará de títulos para reconocer que la intención general es más bien cuestión de sentimientos que de pintura en sonidos."

"Sinfonía pastoral: nada de pintura, sino algo en que se expresan las emociones que despiertan en el hombre los placeres del campo o en la que se exponen algunos sentimientos propios de la vida campestre."

La música de programa, en su forma actual, es un producto de difícil asimilación; para que las obras de esta clase sean comprendidas y gustadas, ya no bastan los conocimientos musicales. Se pide a los auditores una ilustración refinada, una gran imaginación y una sensibilidad exquisita; se exige un público, en fin, de una selección intelectual y espiritual verdaderamente superior, un público de artistas capaces de pisar el mismo terreno que el autor de la obra, porque sólo entre iguales es posible la comprensión de ciertos alambicamientos.

No vamos a suponer que un auditorio carente de cultura extra-musical ha de apre-



ciar, v. g., los poemas de Baudelaire o "La siesta del fauno" de Mallarmé, en el desarrollo sinfónico que les dió Claudio Debussy; y hay que confesar que las rarezas de esta música de programa son simples abominaciones armónicas cuando no se toman al pie de la letra por lo que pretenden ser, es decir, por interpretaciones de cosas más o menos obscuras y sutiles contenidas en el "programa" respectivo. Sin la correspondiente cultura literaria y filosófica, en el público, algunos pasajes del "Also sprach Zarathustra" de Strauss jamás obtendrán tolerancia; dicese que, en algunos casos, ni la filosofía sirve gran cosa, pero, en general, el afán de los cultos por encontrar analogías entre la obra literaria y el poema sinfónico, constituye una notable distracción y "hace pasar" la píldora.....

Parecen llegados los tiempos que anunció el genio clarividente de Balzac por boca de su admirable "Gambara:" "Somos las víctimas de nuestra propia superioridad. Mi música es magnífica; pero cuando la música deja de ser sensación para convertirse en pensamiento, sólo puede tener por oyentes a

personas de genio, pues sólo ellas tienen la facultad de desarrollar el pensamiento."

¡Que esto sirva de consuelo a Ricardo Strauss y a sus colegas modernistas! . . . .

Pero no es necesario llegar a los ejemplos extremos para conocer las debilidades de la música de programa. Hablando generalmente, dicho género tiene el gravísimo inconveniente de no poder competir con la pintura, la escultura o la literatura.

Leía yo, hace poco, acerca de los experimentos realizados por el musicógrafo y pianista Luis C. Elson; cuenta él mismo que, en uno de sus conciertos, antes de ejecutar cierta pieza imitativa de Rameau, anunció al público que esa obra había sido escrita con el deliberado fin de retratar algo: el ejecutante dejaba al público la tarea de descubrir el asunto de la composición. Al terminar la pieza, los auditores, perplejos, no sabían a qué atenerse; entonces, el pianista dió el título de la obra, "La Gallina," y volvió a tocarla; inmediatamente estallaron risas en honor de los "cacareos" imitados por la música con el convencionalismo inevitable. ¿Qué se deduce de esto? . . . . En cambio, un pintor

mediocre nunca tendrá que informar verbalmente al público de que ha representado una gallina, en su tela, para que la representación sea comprendida.

Los casos en que resulta insuficiente la precaución de proveer la obra musical de un epígrafe o título explicativo, son frequentísimos. Por ejemplo, la obertura descriptiva de Mendelssohn, escrita sobre el "Meerestille und Gückliche Fahrt" de Goethe, debe a la mala traducción de su título el que miles de auditores imaginen a su respecto cosas que el autor jamás intentó "pintar." La verdadera significación de ese título es calma muerta en el mar seguida de un viaje próspero, lo que se ha transformado en "Mar Tranquilo y Viaje Feliz" por culpa de los traductores inexactos. El resultado es que innumerables públicos, fuera de Alemania, han tomado la descripción de una verdadera desgracia marítima por la de una travesía ideal, sin incidente alguno lamentable.

Pero las palpables desventajas de este estilo de composición han sido impotentes para disipar su atractivo, a lo que parece; la manía por la descripción ha atacado es-

porádicamente a los compositores de todos los tiempos. La costumbre persiste desde antes que el ingenioso ateniense Doriano declarase, después de escuchar la "pintura" de una tempestad producida en una arpa, que había oído tempestades mucho mayores en una vasija de agua hirviente; acaso de esa opinión tan francamente expuesta provenga el dicho de "una tempestad en un vaso de agua."

Estrabón analiza una obra de Timóstenes, perteneciente a un género de música instrumental que los griegos llamaban "nome pítico" y que representaba el combate de Apolo con la serpiente; en esa obra "el oyente asistía en la *anacrusis*, a los preparativos de combate; en la *ampira*, a las primeras escaramuzas; en la *catakeleusma*, al combate mismo; en el *yambo* y *dactilo*, a las aclamaciones de la victoria; y por último, a la muerte del monstruo, oyéndose hasta los bramidos de la fiera, por tal modo perfecta resultaba la imitación de los instrumentos."

Esto se hizo en la antigüedad, pero la época moderna ha realizado grandes progresos. Entre los músicos de raza germánica,

mediocre nunca tendrá que informar verbalmente al público de que ha representado una gallina, en su tela, para que la representación sea comprendida.

Los casos en que resulta insuficiente la precaución de proveer la obra musical de un epígrafe o título explicativo, son frecuentísimos. Por ejemplo, la obertura descriptiva de Mendelssohn, escrita sobre el "Meerestille und Glückliche Fahrt" de Goethe, debe a la mala traducción de su título el que miles de auditores imaginen a su respecto cosas que el autor jamás intentó "pintar." La verdadera significación de ese título es calma muerta en el mar seguida de un viaje próspero, lo que se ha transformado en "Mar Tranquilo y Viaje Feliz" por culpa de los traductores inexactos. El resultado es que innumerables públicos, fuera de Alemania, han tomado la descripción de una verdadera desgracia marítima por la de una travesía ideal, sin incidente alguno lamentable.

Pero las palpables desventajas de este estilo de composición han sido impotentes para disipar su atractivo, a lo que parece; la manía por la descripción ha atacado es-

porádicamente a los compositores de todos los tiempos. La costumbre persiste desde antes que el ingenioso ateniense Doriano declarase, después de escuchar la "pintura" de una tempestad producida en una arpa, que había oído tempestades mucho mayores en una vasija de agua hirviente; acaso de esa opinión tan francamente expuesta provenga el dicho de "una tempestad en un vaso de agua."

Estrabón analiza una obra de Timóstenes, perteneciente a un género de música instrumental que los griegos llamaban "nomen pítico" y que representaba el combate de Apolo con la serpiente; en esa obra "el oyente asistía en la *anacrusis*, a los preparativos de combate; en la *ampira*, a las primeras escaramuzas; en la *catakeleusma*, al combate mismo; en el *yambo* y *dactilo*, a las aclamaciones de la victoria; y por último, a la muerte del monstruo, oyéndose hasta los bramidos de la fiera, por tal modo perfecta resultaba la imitación de los instrumentos."

Esto se hizo en la antigüedad, pero la época moderna ha realizado grandes progresos. Entre los músicos de raza germánica,

sobre todo, se han cometido verdaderas extravagancias en el empeño de concretar musicalmente los hechos, las ideas y los sentimientos. Pedrell, en uno de los artículos que publicó con el título general de "Musicalerías," cita a Mundray como autor de una fantasía sobre el buen y el mal tiempo; a Frohberger y a Buxtehude, que resuelven, en algunas de sus obras, acerca de la Naturaleza y de los caracteres de los planetas; y a Juan Kuhnau, que escribió unas sonatas para representar musicalmente diversas historias de la Biblia. Este último hecho inspira cierta sorpresa al considerar que el mismo Juan Kuhnau, autor de sonatas descriptivas, se permitió criticar la sonata de un colega, llamada "La Medicina," en la que su autor "describía primeramente el estado del enfermo y luego la agitación de los parientes inquietos en busca del médico de cabecera;" la giga final, que figuraba la convalecencia, iba acompañada de esta explicación: "el enfermo ha mejorado mucho, aunque no se puede afirmar todavía que ha entrado en el período de franco restablecimiento." (!)

El propio Juan Sebastián Bach tuvo algunos rasgos de este linaje. Poseo un exquisito "Capricho" de Bach, dividido en seis partes, que el autor escribió.... "Sobre la partida de nuestro muy querido hermano."

A la cabeza de cada número el noble Juan Sebastián fijó las explicaciones siguientes: I. Instancias de sus amigos con el fin de quitarle la idea del viaje. II. Representación de los accidentes diversos que pueden sucederle en el extranjero. III. Lamentación general de sus amigos. IV. Aquí, los amigos reciben su despedida y no podía ser de otro modo. V. Canción del Postillón. VI. Imitación de la corneta del Postillón.

Beethoven, que, apesar de su libérrimo y despreocupado espíritu, no pudo sustraerse por completo a las peculiaridades germánicas, explica la idea que inspiró su sonata op. 14, de esta manera: "El principio masculino y el principio femenino: el que ruega y el que se rehusa."

En realidad, los autores que he mencionado escribieron música pura, y tratándose de Bach y Beethoven, música pura del más elevado tipo; toda la literatura añadida es tan

superflua que tenemos que esforzarnos verdaderamente para creer en su necesidad respecto de los compositores que la emplearon, —esto es, si acaso la emplearon siempre con perfecta seriedad de propósito. De cualquier modo, estas tentativas de estilo descriptivo no han perjudicado en lo más mínimo a la música; y es que, por encima de cuanta humorada “pictórica” pudiese sobrevenirles, los grandes músicos del pasado atendieron asiduamente al lenguaje *musical* por excelencia; buscaron, ante todo, la belleza artística, se ocuparon en una diferenciación de valores muy distinta que la del exclusivo buscador de insinuaciones literarias de nuestros días. En fin, demostraron que la música es completa en sí misma y que no necesita de auxiliares para cumplir su misión natural. Dejemos que hablen los propios músicos. Dice Wagner en “Ein Glücklicher Abend:”

“Lo que expresa la música es eterno e ideal. No canta la pasión, el amor, el anhelo de este o aquel individuo en estas o aquellas circunstancias, sino la pasión misma, el amor mismo, el mismo anhelo.”

Moritz Hauptmann dice, a su vez:

“La misma música puede admitir las más variadas exposiciones verbales, y de ninguna de ellas se puede decir que es la completa, la exacta, la que contiene toda la significación de la música. Esta significación está *muy definitivamente* contenida en la misma música. La música no es ambigua: dice lo mismo a todo el mundo, habla a la humanidad expresando solamente sentimientos humanos. La ambigüedad aparece cuando cada persona trata de formular a su manera la impresión emotiva que ha recibido, cuando trata de fijar y asir la esencia etérea de la música y decir lo que no es decible.”

Mendelssohn encerró la misma idea en una carta escrita a un joven poeta que había dado títulos a algunas de las “Romanzas sin palabras,” comentando, además, en una colección de poemas, lo que concebía hubiesen sido los sentimientos que inspiraron al músico la composición de dichos “lieder.” Envió a Mendelssohn su trabajo, con la súplica de que le informase el compositor acerca de su mayor o menor fidelidad en seguir las significaciones de las romanzas, haciendo hincapie en esto, porque, según él, “la capa-

cidad expresiva de la música es tan vaga e indeterminada....”

Mendelssohn contestóle como sigue:

“Da Ud. a los diversos números del cuaderno títulos como “Pienso en Tí,” “Melancolía,” “Alabanza a Dios,” “Alegre Cacería.” No puedo decirle si pensé en estas o en otras cosas al componer la música respectiva. Otra persona podría encontrar el “Pienso en Tí” donde Ud. encontró la “Melancolía,” y un cazador verdadero tomaría la “Alegre Cacería” por una genuina “Alabanza a Dios.” Pero esto no se debe, como Ud. dice, a que la música sea vaga. Al contrario, creo que la expresión musical está demasiado bien definida, alcanza regiones donde no pueden seguirla las palabras, que, necesariamente, cojean en el intento.... como querría Ud. que sucediese en el caso actual.”

El fondo y la esencia de todo esto es que la música a base de belleza, o sea, la música pura, fué el interés supremo de estos autores, a pesar de las veleidades pictóricas de algunos de ellos.... ¿no se llamó precisamente a Mendelssohn “el gran paisajista?”.... Esto es lo que distingue de manera tan notable la

música descriptiva del pasado, de la música de programa de la actualidad. Antiguamente, se reconocía la necesidad de la belleza para todo estilo de composición musical; en los días que corren, Strauss, nuestro más grande compositor, tiene otro credo. Pero hay que tomar en cuenta las influencias que han obrado para producir tan extraordinario cambio de criterio.

\*  
\* \*

Ricardo Strauss se educó en la victoriosa Alemania surgida después de 1870, cuando el gran poder que resultara de la unidad política de sus Estados manifestábase, dentro del propio país, en un desarrollo y un perfeccionamiento siempre crecientes del contenido *material* de la vida. Por lo demás, en todas partes experimentábase en aquella época como un fortalecimiento del sentido de la realidad.

Acabó por volverse universal la tendencia positivista,—esa tendencia a considerar como único objeto propio del esfuerzo inte-

## PUNTOS DE VISTA

lectual, aquello que exhiben las cosas materiales a nuestros sentidos cuando no se alcanza su significación más honda por medio de la reflexión o de procesos espirituales aún más profundos. Debido a los brillantes resultados prácticos de las ciencias, este punto de vista parecía ser el único legítimo; y con el título de "Naturalismo" imperó, no sólo en las ciencias naturales, sino en las históricas, lo mismo que en la filosofía y en las artes. Diríase que era imposible a los hombres concebir la realidad fuera del fenómeno individual y directamente observable. Toda elaboración de esos fenómenos, capaz de dar algo universal, algo de más amplio que un mero total de casos individuales, parecía disminuir y mermar el contenido vital, ser una especulación abstracta, una mentira. En el arte, este gusto por lo inmediatamente perceptible a los sentidos, aportó, no sólo la reproducción (tan exacta cuanto fuese posible) de los fenómenos accidentales, el fijamiento impresionista del efecto momentáneo, sino una verdadera adoración por lo insignificante y lo feo. Sólo cuando era tratado un asunto de esta manera, resultaba convin-

## EL MODERNISMO MUSICAL

cente; un tratamiento seductor era acusado en el acto de idealización y falsificación fantástica. Naturalmente, la fealdad en el arte despertaba mayor fe en su verdad realista que la belleza, pues sólo puede persuadirnos a representar lo feo el hecho de su realidad, mientras que el deseo de reproducir lo bello puede provenir de la virtud agradable que caracteriza a la belleza, con exclusión de toda otra circunstancia.

Las artes, todas, dedicáronse a explotar los aspectos más repugnantes y miserables de la vida; el genio moderno, quizá no inferior en calidad al antiguo, pero consagrado a usos indignos, erigía monumentos más o menos notables, a las cosas prosaicas y turbias de la existencia rutinaria; y la literatura, adueñándose de la batuta, dirigía la sinfonía realista con Zolá, Ibsen, Shaw y Cía., como primeros violines. Llegó un momento en que un cronista de los teatros berlineses pudo escribir con algo como entusiasmo: "La invasión de la capital de Alemania por sainetes y bufonadas francesas es un agradable y urgente antídoto para el diluvio de tragedias y dramas sombríos que inun-

dan los teatros de Berlín: Sudermann, Hauptmann, Schnitzler, Phillippi, Ernst, Halbe, Hartleben, etc.....! Estamos hartos, ya, de estudios psicológicos.”

La misma hartura dejábase sentir en todos los campos de actividad artística. Este culto por la fealdad, que dió su más aguda nota en “La Terre,” estaba destinado a provocar una reacción violenta: el simbolismo. Pero no pasó a segundo término sin haber inoculado con su “virus” de cinismo, desenfreno e irresponsabilidad moral a toda una generación; y claro está que los músicos tampoco se salvaron de la contaminación general.

Strauss formó su personalidad estética cuando estas ideas privaban en lo absoluto; no debe extrañarnos, pues, el realismo crudo de sus producciones. Además, ha venido en ayuda y justificación de sus audacias musicales la filosofía de Nietzsche,—o, mejor dicho, la interpretación que se le dió generalmente y que tanto favor le valió con el público.

Porque una cosa es la filosofía de Nietzsche, y otra, bastante diferente, esa errónea comprensión de sus enseñanzas que ha hecho

del filósofo citado un epicúreo y un cínico. Nietzsche, en su furiosa reacción contra las tendencias socialistas y democráticas, veía el progreso de la humanidad por medio de las individualidades superiores, victoriosas y dominantes; ahora bien, esta superioridad, lejos de consistir en el egoísmo y el libertinaje que los nietzscheístas encontraron tan cómodos, debía provenir, según el mismo filósofo, de la más severa disciplina interna, del mayor rigor respecto de nuestro propio ser, del renunciamiento al goce por el goce; en fin, de “la educación por el sufrimiento.” Las enseñanzas de Nietzsche, fundadas en la convicción de la *distancia natural* existente entre los hombres, prestáronse admirablemente a sancionar un egoísmo desenfrenado y un desarrollo de la personalidad en contravención de todas las demandas sociales y altruistas. Las frases “naturaleza superior,” “distancia de la muchedumbre,” etc., constituyéronse en la norma que ocultaba innumerables tendencias oscuras, altaneras y brutalmente egoístas. La prodigiosa libertad que parecía emanar de las doctrinas de Nietzsche fué aprovechada con avidez por



todos los que buscaban lo ilimitado y exento de restricciones; el derecho del carácter fuerte y extraordinario a ser una ley para sí mismo, volvióse propiedad común. Procedente de un individualismo vacío, más *deseoso* que *capaz* de realizar, extendióse pronto un furor por la originalidad, por ser "de otro modo" a toda costa, por lo paradójico en arte, en crítica y hasta en trato social. Y no era tan preciso dotar a la individualidad de un contenido sólido, como darle énfasis en su aspecto exterior, diferenciarse de los demás y sorprender por el contraste personal.

Respecto del caso especial que nos ocupa y la aplicación de lo que se lleva dicho, hay que prevenir, desde luego, las conclusiones extremas. En primer lugar, Strauss es un gran músico; y en segundo, conoce a fondo la verdadera filosofía de Nietzsche. Esto no obsta para que no haya podido sustraerse al espíritu de su tiempo; tampoco es óbice para que el general furor por la novedad a ultranza haya comunicado doble ímpetu a su innata originalidad como compositor.

Sobre las manifestaciones sorprendentes

que esta originalidad ha tenido, se han dicho cosas de una virulencia extraordinaria, y esto es realmente incomprensible cuando se considera que los más feroces críticos de Strauss veneran a Wagner y a Liszt. Si se acepta en los maestros citados el descarte de las antiguas formas de composición, ¿por qué no se acepta el lógico resultado de sus teorías tal como se presenta, hoy por hoy, en Strauss?... Para el antiguo grupo clasicista, Strauss sería el "reductio ad absurdum" del movimiento revolucionario que empezó con Beethoven.

Strauss, seguramente, no tiene el genio de Wagner; sin embargo, Otto Floersheim no anduvo errado en afirmar que el "Also Sprach Zarathustra" es la partitura más notable que hombre alguno haya escrito. Ya no se trata de analizar la virtuosidad gigantesca que realza esta obra, sino de contemplar, con el espíritu en suspenso, el blanco a que apunta, el trascendentalismo que encierra. En ella ha intentado Strauss delinear el pensamiento—no el musical—, sino las *ideas filosóficas*, por medio de sonidos. Aunque el mismo autor se haya apresurado

## PUNTOS DE VISTA

a negar este cargo, es evidente que las divisiones y subdivisiones de su extraordinario trabajo musical son tentativas, no sólo de atrapar ciertos estados psíquicos indefinibles, sino de "pintar" la idea pura. Por supuesto que, en este intento ha fracasado, como tenía que ser; pero tan grandioso fracaso es una iluminación inesperada que muestra un recodo en la recta senda trazada por Beethoven, Berlioz, Liszt y Wagner.

Dice un brillante crítico, con perfecta razón, que los autores del Génesis, del Libro de Job, de las Canciones de Salomón, del Apocalipsis, de la Iliada, del Sermón de la Montaña, del Korán, de la Divina Comedia, de D. Quijote, del Teatro shakespeariano, de Fausto, de la 9ª Sinfonía y de Tristán, amasados de manera a formar un solo genio, hubieran fracasado, también, en una empresa tan estupenda. Esta manera de ilustrar lo que representa el "Also Sprach Zarathustra" de Strauss, da una idea aproximada de la significación de esa obra, que, pese a quien pesare, ha señalado nuevos rumbos a la composición musical.

Wagner buscó la ayuda de otras artes

## EL MODERNISMO MUSICAL

para cantar sombríamente su Shopenhauer; Strauss, confiando en la simple audacia del ejército instrumental, canta del cosmos, del nacimiento y las actividades del átomo, de procesos mundiales—de abstracciones puras, en fin, que ha revestido de emotividad a fuerza de imaginación, de inventiva y de atrevimiento colosales. Strauss ha creado el "poema tonal," que es un paso más allá del "poema sinfónico" de Liszt. Se comprende que, componiendo música de programa de un radio intelectual y musical tan enorme, el término "sinfónico" le haya parecido escueto y embarazoso. Mas, si la forma, musicalmente hablando, es de la más arbitraria construcción, el material temático está presentado siempre con rigurosa lógica en su magnífico bordado contrapuntístico.

Hay buen número de personas cuya opinión tiene algún peso, que han tomado el partido de reírse del modernismo straussiano, sin reparar en que tal actitud es una insensatez respecto del discutidísimo músico. Se puede desaprobear violentamente el contingente artístico de Strauss, pero no hay posibilidad de burlarse de él sin incurrir en un

ridículo lastimoso. En cuestión de técnica orquestal, "el segundo Ricardo" deja atrás a Berlioz, a Liszt y a Wagner; tratándose de ciencia y erudición, casi alcanza la altura de Brahms; en cuanto a osadía pura y simple, ha abofeteado al formalismo en pleno rostro y ha penetrado a saltos donde Liszt temía aventurarse. Entre sus obras existen dos coros "a capella" para dieciséis voces, mas no divididas las voces en dos dobles cuartetos, sino escritos a dieciséis partes; así, pues, se ve que Strauss no retrocede ante ningún problema musical.

Ahora bien, y aparte de todo esto, ¿escribe Strauss buena música? . . . . Cuando menos, es indudable que la ha escrito, de manera que su capacidad en este sentido ha quedado probada hasta para los más convencibles críticos de su estilo actual. Las obras de sus primeros tiempos, y notablemente, sus canciones, demuestran las cualidades líricas de Strauss, adunadas a una ciencia en el tratamiento, que revela, desde la primera nota, al compositor de grandes vuelos; su riqueza de modulaciones, sus rítmicas sutilezas, su carácter intensamente dramá-

tico, nunca trasponen los límites musicales, sin dejar, por eso, de exhibir mucha originalidad y verdadera amplitud espiritual. Al oír o ejecutar esas divinas canciones "para piano y voz,"—*Cecilia, Todos Santos, Sueño Crepuscular, Descansa, mi espíritu, etc.*—¿qué músico genuino no es capaz de lamentar las aberraciones *modernistas* de este gran artista, y desear su retorno a la nobleza y la dignidad de sus tempranas composiciones?

La influencia más poderosa que lo desvió del camino de la rectitud musical, como dirían sus opositores actuales, fué Alejandro Ritter, un violinista de la orquesta de Munich, casado con una sobrina de Wagner. El mismo Strauss ha dicho: "Ritter era un hombre ilustradísimo en la filosofía antigua y moderna, un individuo de la más alta cultura. Su influencia sobre mí fué de la naturaleza de un huracán. Me excitó al desarrollo de lo poético y expresivo en la música, a la manera de Liszt, Wagner y Berlioz. Mi fantasía sinfónica "Aus Italien" es el eslabón entre los antiguos y los nuevos métodos."

Después, vino la revolución straussiana

con todos sus desconcertantes radicalismos. Es posible que se trate de algo extremadamente serio e importante; nadie puede saberlo aún. Me atengo al juicio de Henderson: "Es demasiado temprano para aseverar que Strauss influenciará el futuro. Puede ser que nos deje solamente ciertas mejoras mecánicas en la técnica orquestal; aún éstas serán de valor. Sin embargo, todas las recientes tentativas de progreso en la música han sido hacia la expresión más clara y definida; Strauss puede ser el paso adelante hacia esa época gozosa en que los auditores demostrarán tanta imaginación como los compositores,—la condición trascendental en que el genio comprenda al genio."

La evocación de las temeridades straussianas es de calibre para hacer vacilar al crítico menos escrupuloso en cuestión de vaticinios y profecías. Los toques grotescos que afean "D. Juan," "Till Eulenspiegel" y "Macbeth;" el "D. Quijote," donde no tuvo reparo el músico en reproducir, de la manera más cruda, los balidos de los borregos y el crujir de los molinos de viento; el "Heldenleben," con su escena de batalla, que es una

baconal cacofónica; la "Sinfonía Doméstica," esa broma colosal perpetrada a plena orquesta; y también "Salomé" y "Elektra," donde las disonancias se acumulan de manera que no tiene igual ni conoce precedente. . . La conclusión de este veloz recorrido de las obras de Strauss es que, en dicho autor, ha triunfado el realismo de la belleza; no porque este último elemento haya desaparecido por completo de la más reciente música straussiana, sino porque el autor cree, con una sinceridad desesperada y ciertamente respetable, que el verismo debe anteponerse a la belleza en la composición musical.

La buena fe de Strauss es cosa que se ha discutido, pero, en realidad, no necesita ser investigada a fondo. Es claro que, dada la extraña osadía de sus procedimientos, Strauss no ha escapado en lo absoluto a las sospechas de los desconfiados. Se ha atribuído al autor de "Till Eulenspiegel" un espíritu bufonesco y burlón, se le ha acusado de acumular fealdades para ver hasta qué punto se puede emboar al público, incurriendo así en payasadas imperdonables, análogas a las que acostumbrara von Bulöw como confe-

rencista y hasta como director de orquesta. Es posible alguno que otro rasgo de esta especie, pero, en todo caso, se trata de debilidades pasajeras. Los críticos están de acuerdo en reconocer poca excentricidad ostentosa, es decir, poca "pose" en los poemas tonales de Strauss; que hay más insinceridad en la música de Debussy, se comprende a primera vista. Strauss, en la generalidad de su producción, se presenta como un innovador serio y convencido de sus ideales.

¿Quién va a dudar de la sinceridad de convicciones de un compositor que, en una de sus obras más representativas, obliga a la orquesta a tocar *simultáneamente* en tres tonalidades antagónicas?... Y esto es lo que ha hecho Strauss en la escena de batalla de su "Heldenleben." Beethoven aseveraba que la música debe ser siempre bella; y, en efecto, no se ve que tenga necesidad de describir cosas espeluznantes. Pero Strauss explica la fealdad en la música, según sus teorías realistas. Respecto del bélico pasaje de "Heldenleben," razonó así: puesto que la guerra es una horrible manifestación de la ferocidad humana, su representación musical, en buena

lógica, no podrá ser armoniosa.... y añadiendo el hecho a la idea, procedió, serenamente, a amontonar las discordancias más inverosímiles con el fin premeditado de helar la sangre a sus auditores. De este pasaje ha dicho un crítico célebre: "Se puede asegurar que una exposición semejante no se había oído desde que los ietiosauros rugieron entre las hierbas vaporizantes del joven planeta, o desde que el hombre prehistórico combatió entre alaridos salvajes y en un tumulto sin nombre."

Este intrépido realista ha producido en su música teatral efectos de caracterización que rayan en lo maravilloso como bellos, y también, como desagradables. A decir de Hugo Reichenberger, la ópera "Salomé" es lo más significativo que ha aparecido en el campo del drama musical, desde Wagner; la música es un vívido kaleidoscopio de los sentimientos y las ideas que marca el diálogo. Esa estupenda orquesta straussiana, —mar no agotado de insospechados efectos sonoros—, produce las más claras y puras armonías para delinear la patética figura del Bautista, expresa de manera casi plástica la

serpentina gracia de Salomé, y palpita con toda la fiebre, rayana en locura, de su terrible deseo; estalla en horribonas cacofonías al describir las pasiones repulsivas del Tetrarca; brilla, cintila, irradia con todos los colores del prisma cuando el degenerado monarca ofrece joyas de esplendor nunca visto; y en el famoso intermedio sinfónico está manifestado de manera tan explícita y elocuente el mundo de sentimientos violentamente antagónicos que torturan a la siniestra Salomé, que su audición impresiona hasta hacer daño. Dice Reichenberger: "En este pasaje, la asombrosa capacidad de la música para *ler entre líneas*, realza el efecto dramático de tal manera, que, literalmente, nada puede concebirse de más fuerte."

Strauss, rigurosamente apegado a sus ideales veristas, llena sus obras de detalles muy curiosos, si bien de efecto poco grato al sentido musical; v. g., la completa incomprensión del Tetrarca respecto a la misión del Salvador proclamada por Juan, se manifiesta en que el monarca canta en un tono muy diferente del tono fundamental que lleva la orquesta. Asimismo, pasando a la "Elek-

tra," encontramos en cierta "procesión del sacrificio" que la música describe hasta la respiración afanosa de los sacerdotes y los vacilantes pasos de las víctimas. Respecto de esta ópera, el notable crítico Arturo Spanuth declara que tiene pocos pasajes merecedores de elogio absoluto; parece que su composición es todavía más avanzada que la de "Salomé;" pero de Strauss se puede esperar siempre lo extraordinario. En la escena primera, la orquesta es tan nutrida que apenas se pueden oír los cantantes. El lamento de Crisótemis, el tema que representa la felicidad pasada de Clitemnestra y el tema de la llegada de Orestes, son bellos; en cambio, las descripciones musicales del odio de Electra, del terror de Clitemnestra y de la muerte de Egisto—una muerte que Strauss ha hecho adrede sórdida, miserable, sin gradeza ninguna—, son oscuras y repelentes. Dícese que, en la escena final, la baraunda orquestal toma proporciones absolutamente tremendas; es un clímax colosal en que se reúnen y confunden todos los hilos temáticos. La instrumentación es más maravillosa que nunca, realzada por esos asombrosos detalles que

dan una intensidad tan frenética a las obras straussianas.

Uno de los críticos más satíricos de Strauss abrió su crónica a propósito de "Electra," con esta frase: "Según parece, la Prensa Asociada dió cuenta de que se han roto los seismógrafos en Londres, y parece que la tierra ha resentido un fuerte temblor en Persia"....

Así como así, la fama de Strauss descansa principalmente en sus hazañas como compositor instrumental; y el más prodigioso de sus esfuerzos en la composición sigue siendo "Also Sprach Zarathustra," cuyo estreno levantó una tempestad de críticas sólo comparable a la que despertaron años antes las teorías de Wagner sobre el drama musical. Retratar procesos mentales, seguir las lucubraciones del pensamiento abstracto, por medio de la orquesta, es buscar la expansión de los límites musicales en una forma que no había ocurrido jamás ni al más ambicioso partidario de la música de programa. He aquí una descripción condensada que ofrece Kobbé a propósito de la obra que debería llamarse "Así habló Ricardo

Strauss," porque en ésta, como en ninguna otra producción, se ha revelado íntegramente el genio del autor, con su máxima fuerza y sus peores debilidades:

"La gran explosión *fortissimo* en do mayor con que empieza la obra, es el símbolo de la Naturaleza y saluda al peregrino, en la cumbre de la montaña, con las glorias de la aurora. El sér que busca la solución de los problemas de la vida, baja la montaña. Prosigue su búsqueda en muchas escenas diversas, entre toda clase de tipos humanos. Experimenta alegría, pasión, remordimiento. Piensa que la sabiduría puede encerrar la solución final... Y la vaciedad de la sabiduría está descrita por el compositor, con agudísima sátira, en una fuga a cinco partes, perfecta, pero completamente árida. Las experiencias variadas del explorador forman otras tantas divisiones del poema tonal. Hay hasta un aire de vals... ¡júbilo sin límites!... ahí puede estar el fin que busca... Mas, oíd!... una estrofa sombría seguida doce veces por una campanada más y más débil... Luego, un tema que toma vuelo, fugitivo, en el registro más alto de la instrumentación

## PUNTOS DE VISTA

moderna, hasta que parece cernirse por encima de la orquesta y desvanecerse en las nubes: es el alma del buscador, terminada su búsqueda terrestre... mientras el tema que lo saludó al amanecer, sobre la cumbre de la montaña, resuena en las profundidades orquestales, simbólico de la Naturaleza, siempre misteriosa e inescrutable."

El "programa" del poema tonal sigue dócilmente el plan de la obra nietzscheana, con excepción del final. Nietzsche, en el capítulo de su "Zarathustra" denominado "La canción de la embriaguez," y a propósito de las campanadas del *Brummglocke*, escribió un pasaje simbólico que fué aprovechado por Strauss para enviar a su Zarathustra a la eternidad; la media noche pareció al compositor la hora más apropiada para la muerte del héroe.

Una!

Hombre, ten cuidado! oh, ten cuidado!

Dos!

¿Quién habla en la profunda media noche?

Tres!

He dormido, he dormido...

## EL MODERNISMO MUSICAL

Cuatro!

He despertado de un sueño profundo...

Cinco!

El mundo es profundo.

Seis!

Y más profundo que el pensamiento diurno.

Siete!

Profundo en su dolor...

Ocho!

La alegría es más profunda que la tristeza del alma.

Nueve!

El dolor dice: ¡Desaparece!

Diez!

Empero, toda alegría necesita la eternidad...

Once!

Necesita la profunda, profunda eternidad!

Doce!.....

.....

No quiero pasar por purista. El objeto del estilo es expresar el pensamiento,—u ocultarlo, según sea el caso—, pero no ilustrar las reglas gramaticales. Esto, a su vez, no justifica la decisión por el extremo opuesto; tampoco creo que el fin de la mú-



sica sea filosofar o predicar, salvo en una forma que no se dirige al intelecto porque su comprensión está reservada exclusivamente para el espíritu. Sin embargo, cuando se recuerda que no ha existido un solo innovador genial cuyos trabajos no hayan sido acogidos por la feroz incredulidad de sus contemporáneos, ¿no ocurre la inquietante sospecha de que esa historia puede seguir repitiéndose indefinidamente?... Cuando se piensa en la índole abstracta del primer tema de la 5ª sinfonía de Beethoven, cuando se rememora la inflexión apasionada de los primeros compases de "Tristán," ¿quién puede atreverse a decir a Strauss "hasta aquí y no más adelante" ...?

La monumental obra straussiana no tiene probabilidades de ser universalmente comprendida por ahora; el fallo definitivo sobre una obra de arte que representa una innovación real, se queda siempre para las gentes de otra generación. Pero esto sí se puede asegurar, y es que, apesar de cuantos defectos se encuentren a las composiciones de Strauss—hasta concediendo que sus melodías son comunes, quizá feas, al lado de las

melodías de los clásicos—, dichas composiciones, *consideradas como música absoluta*, son suficientemente asombrosas por su radio, su tratamiento y su factura.

Georg Brandes dijo muy bien, que la única prueba de la vitalidad de una literatura es que suscite nuevos problemas, nuevas interrogaciones. Juzgado por esta prueba, el arte de Strauss es, quiérase o no, la señal suprema, casi la única, de una vida nueva e independiente en la música, puesto que estimula continuamente a la discusión de nuevos problemas de estética, de psicología y de forma.

El otro innovador de nota en la música moderna, Claudio Aquiles Debussy, es antípoda de Strauss en cuanto a estilo, si bien las tendencias reformistas de ambos no andan muy distanciadas por el carácter que las vitaliza; en ambos músicos ha dominado la literatura, la psicología, la preocupación filosófica, el deliberado esfuerzo hacia concreciones imposibles,—al menos, imposibles con los medios musicales de actualidad.

Debussy, como Strauss, fué original, primero; y luego, se propuso serlo mucho más.

De aquí ciertas extravagancias que ningún ingenio crítico, adicto al compositor galo, acertará jamás a explicar satisfactoriamente; esas dislocadas guirnaldas de sonidos, esos flotantes arabescos, esas exquisiteces enfermizas en su rebuscamiento quintaesenciado, esas sutilezas insubstanciales como el humo, no tienen ni pueden tener nunca importancia al lado de obras de positiva solidez musical. Son marañas de sonidos inextricables y tediosas, sin ninguna significación para los auditores. aunque para el autor sí la hayan tenido: algo tan confuso como el lenguaje incoherente de la fiebre. He aquí el defecto realmente grave de Debussy: el carácter rebuscado que muestra con frecuencia su simbolismo; y ninguna actitud mental provocada artificialmente puede ser benéfica a la creación artística, porque en el arte, como dice Josef Hofmann, parodiando a Tolstoi, sólo hay tres cosas de verdadera importancia: sinceridad... sinceridad... sinceridad...

El temperamento de Debussy era, sin duda, idóneo para cantar ciertos estados sutiles y delicadamente complicados del espí-

ritu—de lo contrario, no habría tomado el camino peculiar que tomó para manifestarse; pero en sus manifestaciones no hay siempre la *inconsciencia* de lo espontáneo. Además, por buscar expresiones justas para los refinamientos de sus poetas favoritos,—casi no hay obra de Debussy que no esté inspirada en algún poema simbolista—, el compositor renunció constantemente a la fuerza, sacrificó el conjunto por el detalle; a esto se debe que sus piezas den la impresión de una leyenda pintada en frescos que el tiempo ha empalidecido poco a poco.

Sin embargo, es innegable el encanto del singular estilo debussiano, que, por otra parte, significa una adquisición nueva para la música. Ningún compositor había proporcionado una sensación de lejanía y de vaguedad espiritual, como Claudio Debussy; este hombre fué especialista en expresar ese estado extraño e inexplicable de semi-vigilia en que fluctúa el alma entre lo real y lo irreal; hay un elemento de misterio en su música, que no es grandioso ni enaltecedor, pero que perturba como las palabras oscuras que se balbuten al despertar de un sueño. ¿Quién

puede leer el "Pélleas et Melissande" de Maeterlinck y tocar el arreglo musical de Debussy, sin sentirse tan imbuído por el espíritu de ese par de místicos que, por el momento, duda de la importancia de un mundo menos etéreo que aquel a donde arrastra esta música nebulosa e indefinida?—Debussy puede ser fascinador, particularmente para ciertos temperamentos que prefieren las medias tintas morbosas y enervantes a la plena luz y el libre ambiente. Pero, generalmente hablando, se percibe pronto que la seducción de la música debussiana es muy especial y está sujeta a límites muy reducidos.

Debussy es el apóstol de la delicadeza; sin embargo, esta sola cualidad no asegura la supremacía. No pediremos lenguaje melódico al que se propuso suprimir la melodía en la música, a semejanza de sus queridos poetas simbolistas que, sin provocar risas, ensayaron el *verso sin ritmo y sin rima*; pero, cuando menos, en una crítica de la música debussiana se puede aludir a su ausencia de desarrollo contrapuntístico,—y éste es, por sí solo, un elemento de belleza. Luego la libertad de su estilo degenera frecuentemente

en una indisciplina rebuscada y enfática. En muchas piezas pianísticas de Debussy no hay ya nada espontáneo, nada real; sólo un cultivo, un premeditado empleo de esos amañamientos que distinguen al autor sin elevarlo una línea como músico de empuje. Es lástima que Debussy haya sacrificado tantas veces su inspiración a sus cultos literarios. Como intérprete de fantásticos estados de ánimo y pintor de acuarelas primorosas mostróse muy notable; pero sus más bellas obras son las que participan lo menos posible de ese apego al "programa" simbolista que, después de todo, ha sido una moda destinada a pasar como todas las demás.

La mayor parte de la composición debussiana me hace pensar, por su vaciedad policroma, en vastas vidrieras coloreadas de tintes extraños, desvaneciéndose incesantemente para descubrir otras y otras detrás, hasta llenar perspectivas infinitas de manchones semi-luminosos. Esa profusión de prismas es bonita, original y, a veces, de muy buen gusto, pero carece completamente de médula vigorosa.

Y aquí de una observación que me he

hecho con frecuencia: el fatalismo, la excentricidad, el carácter enigmático de la música debussiana son tan ajenos, más todavía, tan antagónicos al alegre y claro genio francés, al espíritu "rebondissant" de esa raza llena de vitalidad,—raza privilegiada, a la par exquisita y enérgica—, que pueden comprometer la permanencia de Debussy en su puesto actual en el Parnaso Galo.

Una idea semejante no podría anidar entre la crítica francesa contemporánea, que se ha dedicado, casi en su totalidad, a cantar las alabanzas de Debussy en términos de exageración absurda. Olvidando en absoluto que algunas comparaciones pueden ser muy arriesgadas, los críticos franceses, con el "chauvinisme" pendenciero y violento que les caracteriza generalmente, establecen paralelos insostenibles entre Debussy y los más fuertes músicos alemanes y rusos. Luis Laloy, el mejor biógrafo de Debussy, al referirse a una crisis artística en la vida del músico francés, dice textualmente: "Debussy dejó las neblinas del Walhalla y el Graal por los mosaicos de la música rusa, urgido por su propia precisión y claridad" (aunque la cla-

ridad de Debussy no parece muy clara, no cortaré la cita con refutaciones "documentadas"); añade el Sr. Laloy, sin titubear:

"La magia de Wagner ha quedado rota: este es el precio que hemos tenido que pagar por el renacimiento, no sólo de nuestra música (la francesa), sino de toda la música, como lo predijo Nietzsche" (!) Si es verdad ésto, convengamos en que es una triste verdad.

Opina Laloy que la música, lo mismo que las otras artes, se intensifica por la supresión de las reglas abstractas; indica que debemos esperar hasta que descienda la gracia a nosotros, para entender el estilo debussiano, y que, si no sucede esto, renunciemos a la empresa por manifiesta inferioridad. Al dar instrucciones sobre la manera de interpretar las composiciones orquestales de Debussy, afirma que "la melodía" debe ser poco realzada para evitar que estas obras caigan en "las afectaciones de la escuela romántica, v. g., la de Schumann." Esto se llama matar dos águilas de una pedrada. Wagner y Schumann...! Un sesudo crítico inglés, comentando esta salida de tono de Monsieur

Laloy, escribe: “¿Cuántos otros genios musicales han de pasar al apartado por causa de Debussy? ... Yo pregunto si no sería más económico apartar a Debussy?...”

Lo cierto es que esas “vagas titilaciones de sonidos” que dice Niecks, refiriéndose a la ópera “Pelléas et Melissande,” a veces armoniosas, y otras veces, muy lejos de serlo, no soportan la comparación con el fervor y la grandeza de Wagner, o la belleza inefable del sincero Schumann. Pero este afán infructuoso de deprimir a los grandes músicos con un fin muy comprensible, se encuentra en el mismo Debussy, que escribió críticas de arte donde atacaba apasionadamente a Beethoven, a Wagner y a Gluck, y cantaba la superioridad de los maestros franceses, —esto es, los del siglo XVIII, pues Debussy, D’Indy y toda la moderna escuela francesa, son enemigos acérrimos de Berlioz.

Estos críticos no se parecen, por cierto, a su compatriota Taine, quien no tuvo el menor resquemor para reconocer lo siguiente: “Los germanos gustan por instinto de la música, de la que nosotros no gustamos sino por educación.”

He aquí otra opinión de francés sereno; dice Demolder: “Entre el alemán y el francés media un abismo cuando se trata de música. La música es una parte de la misma alma alemana; para el francés es un mero pasatiempo agradable.”

Todo el mundo musical está de acuerdo respecto de estos pareceres, por lo que ciertas comparaciones establecidas por apolo-gistas debussianos dañan decididamente al ídolo cuya exaltación pretenden.

Las innovaciones técnicas de Debussy consistieron en el empleo muy personal de los recursos que ofrece la armonía; en realidad, no inventó acordes nuevos y sus escalas—de tonos enteros, de cinco notas, etc.—, existían desde mucho antes. Mostróse innovador en el uso incesante de acordes que son excepcionales en otros compositores. Los principales rasgos de su técnica consisten en una especie de tergiversación de las leyes armónicas: trata las disonancias como consonancias y las deja sin resolución; los cambios de un tono a otro (a veces es difícil definir qué acorde está en juego), son tan remotos que asustan; y su manera de invertir

y distribuir los sonidos, hasta en el acorde de séptima dominante, produce un efecto tan extraño que se puede tocar una serie de éstos (naturalmente, no resueltos), sin saber desde luego que se trata de amigos muy viejos. Los acordes debussianos tienen un modo de *disolverse* unos en otros, más bien que de resolverse firmemente en un acorde determinado, según lo pide el innato sentido musical.

Otro modernista francés, M. Vincent D'Indy, ha asegurado que, tanto él mismo como sus colegas Debussy, Faure, Dukas, Charpentier, etc., se han guardado de abandonar las tradiciones armónicas y melódicas del arte musical; dice que, para ellos, las formas fundamentales siguen siendo las antiguas, pues sólo han superpuesto nueva substancia armónica, melódica y orquestal. Pretende que todos ellos desean conservar y han conservado esas condiciones establecidas tan sólidamente por los clásicos que nunca han vuelto a ser discutidas; e insiste en que, tanto su propia música como la de Debussy, tiene una base esencialmente diatónica. Pero, ¿qué clase de escala diatónica, pregunta-

mos nosotros, es una escala que procede *por tonos* únicamente?...

M. D'Indy sostiene que las relaciones sonoras de la escala diatónica, como él la emplea, tienen sutiles e inviolables correspondencias con las leyes del mundo natural; esto es tranquilizador para los que temblamos ante algunas composiciones modernistas, pero, ¡ay!... no nos consuela musicalmente.

Sin embargo, la revolución promovida por estos armonistas personalísimos no ha dejado de inspirar reflexiones. ¿Se deben aceptar como definitivas las relaciones tonales de tradición, las leyes y reglas en uso?... ¿debemos permanecer postrados ante las diosas tónica, dominante y sub-dominante?...

¿Quizá nuestra escala diatónica sólo parece satisfactoria por familiar? ¿Estamos en lo justo al juzgar que un niño es musical cuando muestra placer por las melodías basadas en esta escala,—y al decir que “no tiene oído” si muestra indiferencia por lo mismo?... Estudiando su historia, encontramos que la escala definitiva fué un triunfo de los matemáticos, una obra de teóricos; pero un instinto profundo influyó en esta selección

que es el asiento de roca en que ha descansado nuestra armonía durante cientos de años. A este respecto ha habido serias controversias y el asunto no se agota todavía.

Se ha negado, por ejemplo, que los sentimientos sean el contenido de la música y que la misión de este arte sea expresarlos; pero queda el hecho científico de que los elementos fundamentales de la música vocal—tono, calidad e intensidad dinámica—, son el resultado de los sentimientos actuando sobre los órganos vocales; y hasta en el caso de rechazar la teoría de Herbert Spencer, es tarde, ya, para negar que la música se concibe y aplica como un lenguaje de las emociones. El filósofo alemán Herbarth trató de pulverizar esta opinión expresando sorpresa porque los músicos creyesen todavía que los sentimientos podían ser “la causa aproximada de las reglas del contrapunto simple y doble.” Pero el Dr. Stainer encontró una respuesta contundente aceptando la proposición como había sido formulada y señalando el hecho incontestable de que los hombres habían decidido, ante todo, lo que era agradable en la polifonía, y después, habían for-

mado las leyes del contrapunto de acuerdo con los especímenes de la polifonía agradable; por consiguiente, es correctísimo el aserto de que los sentimientos son la causa aproximada de las leyes contrapuntísticas.

En este caso, el modernismo musical pediría una transformación del instinto artístico, o, cuando menos, una educación forzada y anti-natural del oído? . . . Lo cierto es que ya se necesita un temperamento nuevo para apreciar las escuelas que imperan hoy por hoy.

Tenemos en Debussy, como en Strauss, el esfuerzo por reproducir ruidos y aspectos del mundo externo—propósito negado por algunos defensores del autor, pero no por eso menos patente. Hay imitaciones, en sus obras, que tratan de ser todo lo exactas que pueden, de la lluvia, del agua corriente, del viento, etc.—, lo que nada tiene de particular cuando la composición es buena como música; pero, justamente, el afán de imitar, o sugerir, lo inimitable, le ha empujado a escribir raros caprichos compuestos con signos musicales y, sin embargo, exentos de música. ¡Ese esfuerzo creciente en busca de efectos ra-

ros!... esos amaneramientos que, en la obra de arte, reducen la vida palpitante a un difuso reflejo de sí misma, arremolinado por zig-zags y laberintos sin salida!... ¿Para qué, señor?... Debussy no debería haber hecho tantas concesiones a la moda de la época, porque el simbolismo, a esta fecha, pasó ya del escenario; en efecto, a los pocos años de haber creado la escuela, Moréas dijo, en un manifiesto funeral: "Eso del simbolismo fué una broma para asustar a los negros; ¡aquí la entierro!"...

Y precisamente a esa tendencia a lo raro, a lo nunca visto y nunca oído (que constituyó la moda literaria en cuestión), hay que atribuir las peores debilidades de Debussy.

\*  
\* \*

Es incalculable el daño que ha hecho el predominio de la literatura en el campo artístico. Los primeros síntomas acusadores del fenómeno, aparecieron con el romanticismo; desde entonces, esta creciente inundación de todas las artes por las ideas litera-

rias ha tomado proporciones de verdadera catástrofe: música, pintura, escultura, amenazan naufragar en el oleaje arrollador y sufren visiblemente del derrumbamiento de las barreras que limitan las artes como actividades independientes unas de las otras.

El impresionismo, la sutileza sintética en el arte, o mejor dicho, la síntesis de todas las artes—ese extravagante y descabellado sueño de media docena de cerebros enloquecidos por la doctrina wagneriana—, ha acabado de confundir a los artistas respecto de las demarcaciones que separan un arte de otro; pero, desde antes que esa promiscuidad se declarase sancionada por una escuela triunfante, el hecho existía.

En la pintura, Dante Gabriel Rossetti, el poeta colorista, el pintor literato, que empleó tanta parte de su talento en trasladar al arte de Tiziano los cuadros verbales del Dante (y cuyo arte, como pintor, y hasta como poeta, sufrió naturalmente de una eterna confusión de motivos estéticos), representa, sin duda, un caso excepcional. Pero la pintura de Bouguereau, Laurens y Meissonier, v. g.—artistas que no llamaron la



atención, generalmente, por sus tendencias literarias—, está, en realidad, saturada de ideas y conceptos no-pictóricos. Un crítico de peso hace notar que Meissonier se muestra poco sensible al elemento de la belleza y, bien mirado, a toda verdadera significación pictórica; en cambio, nos ha dicho cómo se vestía, se armaba y peleaba un guardia del siglo XVII, y con la misma exactitud histórica, nos ha reproducido la epopeya napoleónica. La pintura de esta clase es, en realidad, Ilustración. Los verdaderos pintores no pueden ser los Signorelli o los Burne-Jones, sino los Rembrandt o Monet, es decir, los artistas que han enseñado al público que la pintura no existe para contar cuentos, perpetuar situaciones divertidas o competir con la fotografía, ya que tiene, por el contrario, una función muy especial, de índole puramente artística, y sólo viable por su medio.

Desde el impresionismo, ya es deliberado el esfuerzo hacia el ensanchamiento o el rompimiento audaz de los límites naturales en cada departamento artístico. Augusto Rodin, con todo su genio indiscutible e indiscu-

tido, ha sido muy censurado por violar los cánones más sagrados de la escultura en su afán de expresar en el lenguaje de la forma lo que pertenece exclusivamente al lenguaje literario; dicen sus críticos que ha abandonado la norma de las proporciones del cuerpo humano legada por el arte clásico; que, buscando la representación de psicologías complicadas ha producido figuras y grupos incompatibles con los ideales escultóricos, cuerpos contrahechos, actitudes forzadas, gestos exagerados e inartísticos. Por la palabra "inartístico" no se debe entender, en este caso, lo feo, ofensivo, repelente o desagradable; ni siquiera significa que lo así calificado deje de ser atractivo. Lo inartístico es aquello que el arte evita naturalmente, o tradicionalmente, como gustéis: expresa aquello que, para el gran mundo de los artistas, está fuera de tono por ser ajeno a ciertas leyes básicas y completamente inalterables del arte respectivo. Sin duda que lo primero en una obra de arte es su significado artístico; importa menos que contenga buena arqueología, elevadas ideas filosóficas o estímulos al amor patrio.

Tratándose de la música, hemos visto ya que los límites de este arte, en su desarrollo actual, son perfectamente indefinibles. El nombre de músicos debería reservarse, quizá, para hombres como Palestrina y Mozart, y podría inventarse otro término para esos compositores, que, a semejanza de Strauss y Debussy, quieren subordinar la música, en su verdadero sentido, a la expresión de ideas concretas, religiosas, filosóficas o literarias.

Que el impresionismo hizo grandes bienes es cosa demasiado sabida para que haya necesidad de repetirla. La parte lamentable del asunto ha sido la exageración y la falsificación subsecuentes: la entrada en escena de los extremistas, de los "poseurs" descarados, de los imitadores sin talento. Esta clase de charlatanes sirven, siempre, para poner en ridículo las novedades artísticas e intelectuales. Mas, siendo el impresionismo lo que es, la "pose," en el presente caso, ha producido resultados doblemente sensibles; los charlatanes vieron en el movimiento impresionista la justificación de todas las extravagancias, la oportunidad para dar toda la prominencia deseable a su mediocridad presuntuosa. Co-

mo que el programa impresionista es de tal índole que se presta a cobijar toda clase de locuras.....! Transcribo, a guisa de resumen, el siguiente pasaje de Camilo Mauclair:

"El impresionismo.... ha abierto al siglo XX una ancha avenida para la aproximación de las artes de la pintura, la música y la poesía.... fortaleciendo la idea que, poco a poco, va abriéndose camino..... la idea de la misteriosa unificación de todas las formas de la sensación, el color, el sonido y el ritmo, en una sola concepción de arte...."

¿No está revelado en este aserto el crítico diletante, el literato exquisito que opina sobre pintura, música y escultura sin el sentido técnico de cada arte, sin la conciencia exacta de sus limitaciones, lo mismo que de su autonomía y de su dignidad consiguiente?..... Este wagnerismo refinado ha tenido consecuencias muy extrañas con el aumento de sus adeptos; por él, han surgido los músicos empeñados en "pintar" los siete colores del arco-iris, o "describir" sinfónicamente los efectos de un clima determinado: los pintores, encaprichados en reproducir todas las posibilidades del movimiento, en su arte está-

tico: los escultores, dispuestos a expresar las más aladas sutilezas del espíritu, en la solidez y la densidad del mármol: los poetas, hacedores de "plastik," de acordes y de polícromías ..... verbales ....

Desde que Victor Hugo felicitó al autor de "Las flores del mal" por haber creado en el arte un "estremecimiento nuevo," toda la turba modernista sueña con aplicarse la frase del pontífice romántico. "Le frisson nouveau..... ne ressembler à personne..... la première de toutes les qualités"! ..... He aquí la monomanía del artista moderno. Los resultados de esta morbosa obsesión de sensacionalismo y novelería, son la insinceridad, la falsificación de los sentimientos, el sacrificio despiadado de la inspiración verdadera, —cuando existe—, toda clase de absurdos, en fin, antes que exponerse el creador a pasar por "anticuado," o "simple imitador".....

Esta modernísima locura de originalidad implica una enorme contradicción interna; lo que, en esencia y tendencia, es completamente personal, vuélvese el plan general, el patrón seguido por todo el mundo. Todas estas maneras de expresión se caracterizan,

en el fondo, por la idea de exhibir una individualidad única, y contradicen sus propias premisas por su multiplicidad y profusión; dicho en otros términos, los "enragés" del modernismo no han exhibido diversas maneras, sino una sola manera—la misma—, de expresar la..... originalidad.

Hace algunos años declaró Scheber en un artículo de la "Neue Musikzeitung" que la música se ha vuelto un "sport" para profesionales, algo que sólo puede interesar a una minoría muy pequeña. El profesor Niecks, analizando, a su vez, el moderno radicalismo musical, en un artículo titulado "Nuevos fenómenos," ha deducido cosas tan alarmantes, que se considera autorizado para formular tres preguntas de gran significación: "¿Se debe tomar la fealdad como el más importante factor en la música? ¿Son inútiles y anacrónicas las formas musicales? ¿Se deben dejar las disonancias, en la música, sin resolución?....."

En verdad que este corto interrogatorio es más elocuente que un amontonamiento de toda la retórica del mundo.

La manía por la novedad ha llevado a

## PUNTOS DE VISTA

muchos pseudo-compositores de última hora a descartar todas las leyes de la forma a favor de lo que llaman "expresión libre, sin trabas;" pero como nada tienen que expresar, su labor se reduce a una simple corrupción de la técnica, no sólo en el sentido de violar sus más indispensables reglas de estructura, sino de robarle su dignidad e importancia como el instrumento único con que cuenta el arte para alcanzar definitivos valores subjetivos. Es decir, que la factura musical en poder de los compositores de cierto tipo, por ejemplo, los llamados "futuristas," no es sino un conglomerado de monstruosidades armónicas, destructoras de la técnica como se comprende este elemento en el alto mundo artístico. Aquí se ha establecido, una vez por todas, que la técnica no tiene que ver solamente con la corrección de las cualidades formales de la obra artística, sino que se refiere, también, a un especialísimo plasmar subjetivo del contenido de la vida, a una transformación del crudo material emotivo, sólo factible por medio de un perfecto dominio sobre todas las maneras de expresión. Lo que ha traído la decadencia estética de

## EL MODERNISMO MUSICAL

actualidad es la no-comprensión de este concepto de la técnica; toda clase de arbitrariedades habilitadas de "innovaciones," han provocado, al fin, un formidable desfundamiento de las esenciales bases artísticas.

La mayor parte de los compositores de nuestros días han perdido de vista este hecho capital: que los verdaderos grandes maestros, los "leaders" del pensamiento musical no han demostrado nunca su genio en el desconocimiento de las reglas, sino en la aplicación de las eternas leyes del arte a ideas y asuntos completamente nuevos. El resultado es tan sensacional que la estructura de sus obras parece, de pronto, irreconciliable con los principios fundamentales de la composición: sin embargo, las leyes del arte imperan ahí en toda su fuerza, aunque no puedan ser percibidas por los observadores superficiales.

Los compositores "futuristas" emprenden la invención de inauditas combinaciones tonales sin otro objeto que producir combinaciones nuevas; la inspiración, la substancia musical, el móvil de toda creación de arte, en fin, no les preocupa. Si se tratase de escribir música sana, de fácil y espontánea belleza,

no sabrían cómo empezar; mas, afortunadamente para ellos, sólo tienen que ser "originales"..... en la acepción futurista del término, de modo que ni el sentido común musical les hace falta.

¿Preguntáis qué cosa es el "futurismo"? El futurismo es la última moda, la "manera" más reciente de la composición; no tengo seguridad absoluta de que provenga su nombre de las edificantes doctrinas de Marinetti, pero considerando lo que implica el flamante estilo de composición habrá motivos, en todo caso, para declararlo digno "vis-a vis" de la curiosa filosofía aludida. A mi ver, con esta indicación queda suficientemente ilustrado el carácter esencial de la música futurista.

Algo se puede añadir, sin embargo, respecto de su utilidad como rabiosa persecución de armonizaciones nuevas. Estas tentativas anti-musicales, apodadas de música, pueden tener analogía con las excentricidades del estilo canónico del siglo XV, que, siendo, desde el punto de vista artístico, una irrisión completa, sirvieron, no obstante, para descubrir importantes secretos armónicos, que aprovechó más tarde la música

genuina. La composición bufa de los futuristas sólo presenta este lado excusable; sus extravíos, como los artificios del árido contrapunto flamenco, como las locuras del cánon enigmático de Ockeghem, Brumel, Hobrecht, etc., pueden tener consecuencias interesantes para el arte.... ¿por qué no?.... Decid si es más o menos absurdo Erik Satie escribiendo piezas sin llave, sin accidentes, sin compás, etc., que el mismo Ockeghem cuando compuso su misa *ad omnen tonum*, esto es, que podía cantarse en todos tonos, y que, en lugar de cabecera, presentaba a los cantantes un malicioso punto de interrogación. Los rompecabezas contrapuntísticos del siglo XV, positivos jeroglíficos, sólo descifrables por clave; las famosas "fugas cerradas," cuyo mérito estaba en razón directa de su obscuridad, tenían tanta substancia musical como la que encierran algunas composiciones de Ornstein, Stravinsky y Casella. Es cierto que la ingeniosidad y paciencia demostradas en aquellos rebuscadísimos enredos canónicos de la escuela flamenca, no tienen equivalente en las informes plastas disonantes de nuestros futuristas; empero,

no sabrían cómo empezar; mas, afortunadamente para ellos, sólo tienen que ser "originales"..... en la acepción futurista del término, de modo que ni el sentido común musical les hace falta.

¿Preguntáis qué cosa es el "futurismo"? El futurismo es la última moda, la "manera" más reciente de la composición; no tengo seguridad absoluta de que provenga su nombre de las edificantes doctrinas de Marinetti, pero considerando lo que implica el flamante estilo de composición habrá motivos, en todo caso, para declararlo digno "vis-a vis" de la curiosa filosofía aludida. A mi ver, con esta indicación queda suficientemente ilustrado el carácter esencial de la música futurista.

Algo se puede añadir, sin embargo, respecto de su utilidad como rabiosa persecución de armonizaciones nuevas. Estas tentativas anti-musicales, apodadas de música, pueden tener analogía con las excentricidades del estilo canónico del siglo XV, que, siendo, desde el punto de vista artístico, una irrisión completa, sirvieron, no obstante, para descubrir importantes secretos armónicos, que aprovechó más tarde la música

genuina. La composición bufa de los futuristas sólo presenta este lado excusable; sus extravíos, como los artificios del árido contrapunto flamenco, como las locuras del cánon enigmático de Ockeghem, Brumel, Hobrecht, etc., pueden tener consecuencias interesantes para el arte.... ¿por qué no?.... Decid si es más o menos absurdo Erik Satie escribiendo piezas sin llave, sin accidentes, sin compás, etc., que el mismo Ockeghem cuando compuso su misa *ad omnen tonum*, esto es, que podía cantarse en todos tonos, y que, en lugar de cabecera, presentaba a los cantantes un malicioso punto de interrogación. Los rompecabezas contrapuntísticos del siglo XV, positivos jeroglíficos, sólo descifrables por clave; las famosas "fugas cerradas," cuyo mérito estaba en razón directa de su obscuridad, tenían tanta substancia musical como la que encierran algunas composiciones de Ornstein, Stravinsky y Casella. Es cierto que la ingeniosidad y paciencia demostradas en aquellos rebuscadísimos enredos canónicos de la escuela flamenca, no tienen equivalente en las informes plastas disonantes de nuestros futuristas; empero,

## PUNTOS DE VISTA

estos aventureros artísticos, no están a salvo de tropezar un buen día con alguna combinación sonora de la que pueda hacer uso meritorio el genio musical del porvenir. Así pues, esperemos que la ofendida Euterpe no les tenga en cuenta la influencia de sus hazañas, propagada por un "snobismo" imbécil, que se ha constituido en cliques de *iniciados*, —verdaderos focos de infección, capaces de contaminar seriamente el gusto del público incauto y poco conocedor—. Por si alguien dudare de esta perniciosa posibilidad, ahí va la relación de un suceso rigurosamente histórico, ocurrido no ha mucho en Inglaterra.

Un escritor inglés, llamado Graves, compuso un poema satírico que tenía por tema el carácter anti-melódico de la música moderna: Stanford púsole música —humorística, se entiende—, y lo estrenó en Londres con el título de "Oda a la Discordancia." Empieza esta obra curiosa lo más inocentemente del mundo, con cinco compases de la canciónschubertiana "Du holde Kunst;" mas en seguida reniega de la execrada melodía y procede a presentar sus respetos a varias escuelas modernas, parodiando ingeniosa-

## EL MODERNISMO MUSICAL

mente sus estilos respectivos; es utilizada la escala debussiana, y la cacofonía de Strauss tiene, aquí, imitaciones capaces de crispar los nervios al auditor más flemático; la extravagante composición queda rematada por un final completamente burlesco. Lo chistoso o lo grave del caso—como se quiera—, es que el público, compuesto en su mayoría de especialistas del modernismo, no pudo comprender la significación de esta caricatura musical; el furor por las discordancias nuevas ha tomado proporciones tales, ya hace algún tiempo, que lo que fué designado para sátira, resultó aceptable como música seria. Parece que la obra fué calificada por algunos críticos "avanzados," de potente, y rica en efectos muy encomiables.

Esta ocurrencia indica un estado de cosas en ciertos sectores de la afición musical, que, indudablemente, es acreedor a reflexiones.

\*  
\* \*

Que la música sufre, hoy por hoy, una crisis trascendental, es un hecho del que estamos universalmente convencidos. Nada de

raro tiene, pues, que el asunto del modernismo musical sea de actualidad perenne y de interés inacabable. No se ha resuelto si las extraordinarias proezas desarrolladas en el arte de componer música, durante el último cuarto de siglo, significan decadencia o progreso. Pero si no se ha llegado a la resolución del problema, no es por falta de voluntad. Llueven las opiniones, y son estas tan diversas, que la polémica surge a cada paso, y en su séquito aparecen los sectarismos, las intransigencias, la sátira, la desdeñosa superioridad, que obra como cáustico sobre ajenas susceptibilidades.... En consecuencia, la discusión técnica, la sabia e instructiva controversia de que podría esperarse algún fruto, se reduce a un cambio de cumplidos estrictamente personales. Y la cuestión sigue en pie, intacta, e inasequible como antes.

La crítica se ha dividido en dos bandos igualmente obcecados y fanáticos: los conservadores, los miopes del progreso, por decirlo así, para quienes toda innovación es sospechosa, y los "avanzados," que se ríen de Haydn, llaman infantil a Mozart, anti-

cuado a Beethoven, afeminado a Chopin y superficial a Liszt. Entre semejantes adversarios no debe sorprender que las polémicas terminen siempre en laboriosas compilaciones cuya tendencia única es probar la estupidez irremediable del contrincante respectivo.

Entretanto, el gran público sigue su conducta acostumbrada: aplaude cuando encuentra egoístas motivos para ello; pero cuando el "menú" musical se compone de manjares nunca imaginados, el buen señor de las mil cabezas siente desconfianza, y ante el "hossana" enfurecido de los sectarios modernistas, exclama, como el humorista yankee refiriéndose a la música clásica:—"Parece que esta música es mejor de lo que suena"....

A todo esto, ¿qué camino ha tomado la composición?... Wagner representa la música de ayer; Strauss, Reger, Debussy y D'Indy, la de hoy..... aunque no deja de ser atrevido este aserto, pues hay espíritus progresistas de encargo y profesión que empiezan a considerar a Debussy como un venerable antepasado de esa escuela futurista celebrada en páginas anteriores; también se dice que el flagrante modernismo de Strauss empieza a



hacerse "juego viejo".... En cuanto a la música de anteayer y de la semana pasada..... sus representantes más connotados, Beethoven, Gluck, etc., recibieron ya su sentencia mortal de puño y letra de Camilo Debussy; desde entonces hay quienes nombran a esos autores con tono protector.

El progreso es una ley que se impone; quien no marcha con ella, no sólo se queda atrás sino que pronto se ve arrollado y aplastado por el avance de todas las cosas. Así, pues, adelante, oh, mis amigos!.... y por si se necesitare un espolazo oportuno recordemos que no ha habido un solo progreso en la música sin que la opinión general protestase solemnemente.

Ya en el año de 1325, Jean de Muris, en su "Speculum Musicae," denunció con indignación que él creía justificada en alto grado, las trampas y los artificios de sus colegas progresistas, y suspiró por los buenos viejos tiempos del siglo anterior. Cuatrocientos años más tarde aseguró Rameau que el arte sonoro había llegado a su límite extremo y que toda combinación armónica había sido agotada; en fin, declaró muerta a la música.

Preciso es reconocer que la muerta aludida ha manifestado desde entonces una actividad vital bastante considerable.

La evocación de estos punzantes e históricos sucesos habrá de sernos muy útil, —¿quién lo duda?—, siempre que no dé por tierra con nuestra independencia; y bien podemos eximirnos de profetizar la próxima disolución del arte musical.... aun teniendo ante la vista los "Embriones disecados," los "Aires para hacer huir," o las "Piezas en forma de pera," del *drolático* M. Erik Satie.

Pero siempre hay derecho para entregarse a especulaciones inofensivas. Seriamente hablando, ¿cuál será el porvenir de la más incalculable de las artes?

Hasta hoy, la tendencia hacia una exactitud de expresión cada día mayor, hacia el estilo deliberadamente "programático," permítaseme el término, ha tenido, si no una culminación (Dios sabe lo que se nos espere todavía en este sentido), cuando menos, una realización obvia: ahí está como evidencia la música de Strauss. Pero las fases características de la música moderna se vuelven cada día menos durables; la novedad se eva-

pora de ella con una rapidez que asombra; en su estado actual la música es el más flúido, el más cambiante fenómeno estético; lo nuevo de ayer se convierte casi literalmente en el lugar común de hoy; en ningún otro arte es posible presenciar una alteración tan constante de superficie. ¿Cuál puede ser, entonces, el curso futuro de la música, hacia qué condiciones de substancia y de técnica se encamina?

Se ha hablado de una simplificación y un aligeramiento de material, se ha soñado con recuperar el ideal mozartiano; pero es inconcebible que la música pueda volver a la irresponsabilidad de sus tiempos de arte casi puramente ornamental, que pueda renunciar a sus cualidades de intensa y vívida expresión y hacer punto omiso de las existencias de Wagner, Tschaikowsky y Strauss. Muy al contrario; todo indica que la música está destinada a afianzar la vida con puño cada vez más firme, a interesarse más y más íntimamente en el drama humano, a adquirir día por día mayor finura e intensidad emotivas, una contextura más sutil y compleja. Siendo el arte que posee la máxima potencia

expresiva, exige imperiosamente el "asunto" de máxima importancia para su manifestación y empleo: "el inmenso y mágico espectáculo de las cosas humanas," como lo llamó Matthew Arnold, "que fascina los ojos de todo hombre de imaginación y que sería su terror, si no fuera, también, su deleite."

El aspecto de este vasto espectáculo como drama de incidentes externos y de conflictos emocionales que no van más allá "de una resuelta lucha de hombres contra hombres y deseos contra deseos," parece ya explotado hasta el agotamiento, en la música moderna. En Strauss tenemos lo que podría llamarse la tiranía de la acción; con él las cosas *sucedan* forzosamente, ya sea en el plano material, ya en el psíquico; recorred sus poemas tonales: "Muerte y Apoteosis," la descripción de un individuo luchando con la extinción inminente; "D. Quijote," los accidentes del Caballero de la Triste Figura; "Así habló Zarathustra," la colisión entre el superhombre y el enigma cósmico; "Heldenleben," las hazañas de un héroe soberbiamente subjetivo.

Arturo Symonds llama a Strauss "un

cérébral," como entienden los franceses ese término,—que no quiere decir, entre ellos, hombre de intelecto, precisamente; "un cérébral" es un individuo que siente a través de su cerebro, en quien la emoción se transforma en idea, más bien que la idea se transfigure por la emoción. Pues bien, a pesar de su intrépida y predominante intelectualidad, a pesar de su verismo y vigor de presentación, Strauss nunca ha tocado —ni ha tratado de hacerlo—, esa región de la experiencia que se extiende más allá de los límites de nuestra conciencia espiritual; y según todos los indicios, los elementos más finos y permanentes del arte moderno se dirigen a la traducción de esos vagos e inexplorados mundos.

Strauss representa una tendencia: la explotación del elemento dinámico de la vida. Pero hay otro impulso más duradero,—el que nos induce a escuchar, no los ecos de conflictos aventureros y pasionales, sino las vibraciones del espíritu que late bajo todo eso. Ya en nuestros días podemos contar con algunos compositores que, a semejanza de Turgeneff, "tejen grandes romances sobre lo que nunca ha sucedido;" músicos que, por

temperamento, son parientes cercanos de Maeterlinck y pertenecen a la hermandad mística que reacciona contra los buscadores sempiternos del "documento"; soñadores que moran en los linderos de un mundo crepuscular cuyas fases, todas, están henchidas de sutiles portentos.

En Rusia y en Bélgica ha surgido, primeramente, una música que abre perspectivas emocionales no sospechadas; algunas composiciones de este género tienen la fascinación y la lejanía de una extraña soledad espiritual. También en Francia, Claudio Debussy dió el toque de llamada en la trompeta de marfil de su arte impalpable, iridescente y obscuro a la vez; pero esta composición no se libertó de la sensualidad y la "pose," quedó maculada, por lo que es meramente fantástico, conscientemente "raro."

En los músicos belgas, Peter Benoit, Gilson, Edgar Tinel, Jan Blockx, Lakeu, Van der Stueken, hay más profundidad, más vigor, más clarividencia.

El alsaciano Carlos Martín Lœffler, que, por afinidad, pertenece al grupo belga, ha producido en su poema sinfónico "La muer-

te de Tintagiles," un trabajo admirable, lleno de misteriosas y extrañas sugerencias. Esta obra, cuya audición en Nueva York dejome un recuerdo imperecedero, está inspirada en el espantoso drama de Maeterlinck, y es música de programa del más alto tipo; no trata de reproducir el drama demasiado objetivamente,—constituye, más bien, una sucesión de estados de ánimo presentada por el medio orquestal con elocuencia casi punzante. El poema sinfónico habla de un sombrío cataclismo espiritual, en términos que se vuelven aterradores, por momentos; la vida está interpretada como una tragedia demasiado lacerante e insondable para el llanto o la sangre; la orquesta refleja simbólicamente,—como lago nocturno congelado por el invierno—, la silueta del lóbrego castillo bajo nubes tempestuosas, las altísimas murallas que estrangulan escaleras sin fin, el horror de la puerta hermética, la angustia asfixiante de Ingraine; y en sus "fortísimos,"—¡qué maravillosa paradoja!—proporciona la sensación del silencio, ese siniestro y pavoroso silencio de Maeterlinck..... A pesar de su psicología finísima, "La muerte de Tintagiles"

es esencialmente musical, tiene estructura cuidadosa, forma,—a la Loeffler, es claro,—pero forma; y tiene culminación lógica; su ambiente simbolista no empaña la gran belleza de sus temas, la "cantilena" es siempre jugosa, intensa, emocionante, original sin rebuscamiento. La música fué empleada en esta obra para lo que existe precisamente: expresa el sentimiento engendrado en el alma por el suceso, sin la menor veleidad de retratar el suceso mismo. Y el resultado es una producción artística a la que se pueden aplicar las palabras de un gran crítico: "La música nos dice cosas de prodigiosa profundidad, al lado de las cuales el suceso es solamente una imagen, un fantasma; la música hace al suceso transparente, *descubriéndonos su secreto*..... De aquí la extrema importancia de la música en el drama....."

Las composiciones como "La muerte de Tintagiles," convencen de que el arte musical marcha a la búsqueda de medios más íntimos, luminosos y elocuentes para restaurarnos el sentido de lo invisible. Con el perfeccionamiento constante de su lenguaje,—que ha de ser más expresivo a medida que

sea menos afectado, violento y ostentoso—, puede llegar el arte musical a una potencia que hoy apenas sospechamos. ¿No es ya la música la representación de la más recóndita vida espiritual? ¿Por qué no ha de ir precisándose en sus facultades de comunicación, de revelación, hasta que se sucedan las masas tonales en una concatenación de términos claros y explícitos, proporcionando al alma los datos más prodigiosos, definiendo los misterios más augustos, con una facilidad y fluidez de agua corriente?..... Solamente la música —una música trascendental, poseedora de capacidades expresivas aún desconocidas, una música luminosa y esotérica, persuasiva y profunda—, podrá acercarnos a “las puertas de nuestro ser... .. donde están las fuentes mismas.....”

Pero es inútil imaginar que este arte maravilloso se obtendrá con la simple evasión o perversión de las reglas técnicas. Ya Félix Weingartner fijó el punto con una sabiduría que se impone como guía insuperable. Escuchémoslo:

“En todo arte la ausencia de la forma es siempre digna de censura, pero en la música no puede ser excusada bajo ningún concepto,

aunque trate de justificarse por la existencia de un programa o por fantasías muy particulares del autor. Así como un bloque pedregoso, en que se ve como la indicación de un rostro y un cuerpo humanos, nunca podrá llamarse una estatua, es imposible que se considere como pieza de música a una informe colección de sonidos, brotados de una idea más o menos vaga.”

Este aserto está muy lejos de ser la exhortación de un conservador recalcitrante, en pro de la fidelidad perpetua a los moldes inelásticos y las fórmulas constrictoras de la composición clásica. El mismo Weingartner explica su idea en otro pasaje de un interés absorbente para el artista práctico:

“En verdad, si alguno me interrogase sobre las reglas de esa forma nueva, tendría yo que contestarle como Hans Sachs:—Se imponen por sí solas y echan a andar tras de vosotros. Sí, este acatamiento, esta continua e inexorable obediencia a la regla impuesta por uno mismo; esta no desviación rígida de la que resulta la claridad de una obra; este bregar con el sudor en la frente, si es preciso, hasta que la inspiración brota poco a poco, borrando toda huella de que la espontaneidad

## PUNTOS DE VISTA

aparente ha sido el resultado del más duro trabajo,—he aquí lo que constituye una verdadera obra de arte.” Y añade poco después: “..... Todo depende de lo que la obra tenga que decirnos en conjunto; la forma siempre será la adecuada y completa expresión del contenido.”

En otros términos: el genio siempre tiene razón,—mas, sin este poderosísimo factor, nadie está justificado en abandonar las formas ya sancionadas, so pretexto de que son mezquinas para abarcar la complejidad de programas extravagantes. Las innovaciones más trabajadas y ambiciosas se derrumban inevitablemente en el fiasco, cuando no brotan de una necesidad de cohesión estética, cuando no las impone la fuerza del sentimiento interno; en fin, cuando no son una consecuencia fatal en la expresión de ideas y emociones absolutamente sinceras.

Siempre que provengan de un espíritu cuya magnitud corresponda a las exigencias del acontecimiento, las más inconcebibles osadías serán de una legitimidad perfecta, y el arte musical continuará el atesoramiento de nuevos elementos hacia una ignorada misión reveladora y redentora.

**N**O obstante lo mucho que se ha objetado el punto, sigue siendo obvio para el gremio interesado particularmente, que el crítico de arte ha menester de ser, al mismo tiempo, un artista práctico.

El célebre lexicógrafo Sam Johnson, comentando el asunto, fué, por la mejor de las razones, de los protestantes; y tuvo a bien revestir su protesta de una forma tan expresiva, si bien asaz vulgar, que merece ser citada por los siglos de los siglos.

El venerable doctor manifestó que no es preciso saber confeccionar una tortilla de huevos para saber juzgar de sus méritos,— frase que, desde su publicidad, ha llevado la alegría, el contentamiento y la paz al pecho de innumerables polemistas. Empero, sin intentar siquiera aplicarla en otros planos, y examinándola en su sentido literal, contiene

una falsedad que se evidencia por sí sola. Se puede saborear un platillo del que se ignora todo... excepto el sabor; mas, para puntualizar acertadamente sus méritos, es decir, para juzgarlo con verdadero espíritu crítico, se necesita ciertamente conocer sus ingredientes y la manera de combinación de estos: conocimiento que sólo llega a adquirirse a satisfacción —la eterna historia—, por medio de la práctica.

Preciso es convenir en que la verdadera autoridad en asuntos artísticos es el artista; los errores en que incurren con frecuencia los críticos cuando no son también artistas, se deben a la dificultad inconmensurable de colocarse, con relación al arte, en el punto de vista del artista.

Y esto es lo esencial: el punto de vista, el sentido específico, la norma peculiar.

El crítico no-artista, por bien dotado que esté en punto a talento y conocimientos, no será, después de todo, sino un teórico, un juez decidiendo de su caso desde fuera.

El concepto artístico del arte es cosa muy diferente del concepto filosófico: y difiere todavía más del concepto que el dilet-

tantismo superior se ha formado en esta materia. La mayoría de los críticos no-artistas ilustran en sus juicios lo que piensa y siente, ante el arte, ese grupo inteligente y culto de la sociedad que constituye la "crema" de la afición. Algunos críticos —los menos—, preocupados por altas consideraciones intelectuales, tratan de aplicar a sus análisis la interpretación filosófica.

Pero ni unos ni otros descargan el golpe en la cabeza del clavo.

\*  
\* \*

Se podría suponer que el filósofo, cuando menos, dedicado a investigar por los medios más sutiles la naturaleza y los procedimientos del Arte, acertara en su tremenda empresa; sin embargo, es cosa fácilmente comprobable que, para los artistas, ningún sistema de Estética es del todo satisfactorio. Es que el mundo de la especulación pura muy poco tiene de común con el de la acción artística.



## PUNTOS DE VISTA

Porque el Arte es acción; es la acción que se deriva de la contemplación,—no solamente la contemplación y el conocimiento. En el Arte sólo cuenta el ser ejecutivo, el que prueba su identidad estética, *creando*; la contemplación pura es improductiva de testimonios externos y, como no vivimos en un mundo abstracto donde se revelase y comunicase el sentido de lo bello con sólo existir, toda actividad artística que no se realiza, que no adquiere forma perceptible y material es completamente perdida para el Arte.

Entendámonos. El filósofo construye abstracciones y teorías que no espera llevar a la práctica en resultados representativos; el artista —demasiado se sabe—, es un creador práctico: su misión es convertir los ensueños en realidades. El filósofo, persiguiendo las consecuencias extremas de sus razonamientos, procede muchas veces con una arbitrariedad inevitable, pues en un momento dado es susceptible de olvidar las condiciones del mundo real por las oportunidades del mundo especulativo; en cambio, el más soñador de las artistas, consciente de que vive para expresar sus sueños en el mundo material, no

## LA CRITICA DE ARTE

está en la posibilidad de desconocer ni menoscabar los elementos que pertenecen a esta esfera. La filosofía no puede prescindir de sus métodos de investigación y el Arte, es quizá, una entidad que rechaza esos métodos.

Sin cuidarse de los comienzos ingenuos del Arte, innumerables dialécticos, metafísicos y filósofos han creído que se trataba de una especie de abstracción esotérica sujeta a leyes que en nada se relacionan con los hechos normales de la vida. Ciertamente que durante las últimas décadas se ha operado un cambio de ideas; se ha sustituido con una concepción histórica y psicológica del arte, el antiguo esfuerzo por definir una entidad nacida del cerebro y que ninguna existencia tenía fuera del cerebro. Pero este cambio, que parecía la liberación de un oscuro círculo vicioso, el rompimiento de la crisálida mental en que tantos espíritus sinceros languidecían, ha dado paso franco a las más extraordinarias hipótesis. Decididamente, la lógica de la especulación es diversa de la lógica de la acción.

Un artista juzga de su arte con el criterio del oficio —criterio particular, único—,

## PUNTOS DE VISTA

reconoce cánones cuya potestad no pueden sentir los que no pertenecen a su cofradía. Para el artista, vuelvo a decirlo, el arte es un conjunto de determinadas condiciones *de facto*, no un producto de la especulación, así se trate de la especulación más esclarecida. El filósofo sólo puede conjeturar respecto de estas condiciones; y cuando las conjeturas mismas ponen en peligro la consistencia de la doctrina que sostiene, cesa de ver la necesidad de ellas y declara que la verdad está en la conclusión lógica de sus independientes razonamientos filosóficos. Entonces asegura que el horizonte del artista peca por limitado, que su exclusivismo técnico lo ciega respecto de la significación ulterior del arte, que el golpe de vista de los pensadores ajenos a las preocupaciones del oficio es el único digno de crédito; en fin, que la especulación debe dominar sobre la experiencia y el silogismo sobre los hechos. (Es cierto que la filosofía contemporánea ha declarado en bancarota a la razón raciocinante; pero esto no impide que siga razonando con su lógica estricta. . . . hasta para condenar la eficacia del propio medio que emplea.)

## LA CRITICA DE ARTE

Además, el filósofo tiene el instinto de la sistematización, que trae el estrechamiento de las ideas en "escuelas"—y con las escuelas aparecen los prejuicios y los sectarismos, la urgencia de aplastar un viejo orden de ideas para que triunfe otro nuevo. El pensador original completa y ensancha, casi siempre, la obra de los predecesores; pero los discípulos siguen otro camino: establecen la "escuela" respectiva, falseando, por lo general, la nueva doctrina en el sentido de condenar sin apelación todo lo que el maestro ha criticado *condicionalmente* en las doctrinas precedentes. Esta es la historia de todas las filosofías y, por consiguiente, de la dominante corriente filosófica de actualidad. Lo que la nueva filosofía hizo de bueno en pro de la individualidad, la tendencia primera a liberar el pensamiento de los grilletes de la tradición, es apreciable en alto grado; pero esto no justifica la aceptación de ciertos desarrollos anárquicos, promovidos por la mala interpretación o el abuso de la doctrina original.

Si aventuro estas objeciones es porque existe en algunos críticos de arte, la tendencia

a aceptar, en el terreno de la práctica artística, ciertas normas que pertenecen al mundo especulativo, *exclusivamente*, y por lo tanto, deben quedarse allí; fuera de su ambiente propio esas finas disecciones filosóficas no hacen sino extraviar a los escritores preocupados e incautos y, por su agencia, sembrar el camino del artista de complicaciones inútiles. Sólo en este sentido débese interpretar el desacuerdo que manifiesto respecto de puntos de vista filosóficos, de los que, naturalmente, nada tengo que decir en filosofía,—a ese terreno sólo tienen derecho los filósofos; pero impuestas dichas ideas a título de leyes estéticas en la esfera del arte práctico y viviente, parécenme falsas y muy propiamente censurables.

Es el caso que la moderna estética anti-intelectualista, simpática al artista desde algunos de sus aspectos, déjalo (considerada como base para la crítica de arte), con el vacío que le dejan los sistemas anteriores. ¿Será que el Arte es "sui generis" en su convencionalismo absoluto, y, por lo tanto, destinado a escapar constantemente al escrutinio de la filosofía? Recapitulando un

poco no parece sino que esto es un hecho. En la música, v. g., ¿hay algún artista que no esté en desacuerdo con la concepción matemática de Pitágoras, con las viejas teorías geométricas, con las doctrinas sensualistas de Condillac y Locke?..... Pues el absolutismo anti-intelectualista no logra persuadir en mayor grado. Si el músico de hoy encuentra absurdo que alguna vez se hayan podido aceptar, como punto fundamental de la música, el cálculo, la acústica, la potencia abstracta de los números, o los hechos solos del mundo físico, siente igualmente que la suficiencia perfecta atribuída a la intuición en cuestiones artísticas no trae aparejadas conclusiones convincentes.

Porque el artista sabe, mejor que nadie, que el verdadero arte descansa en la ciencia y que el desconocimiento de este principio suprime todo desenvolvimiento substancial en la esfera respectiva; el artista sabe que la intuición—el factor supremo en la creación artística como en todas las actividades de la vida—, necesita, para su manifestación externa, de un acompañamiento de medios netamente *mentales*. Cuando esta necesidad

es desatendida por las circunstancias o los hombres, no existe el arte; trátase entonces de un desahogo emocional carente del equilibrio y la plenitud armoniosa que sólo puede proporcionar una colaboración perfecta de todas las facultades creadoras. Y es tan cierto esto, que la personalidad misma del grande artista constituye una compenetración total del *yo* intuitivo y el *yo* científico; esta fusión completa es justamente lo que le caracteriza. Todo lo que escriben los rapsodas de la intuición pura contra la verdad que he citado no pasa de ser un tejido de hipérbolos poéticas más o menos atractivas; pero el artista puede comprender hasta qué punto llega la vaciedad de esas lucubraciones metafísicas frente al Arte como él lo conoce: son, pura y simplemente, literatura.

Todos los tratados de Estética—incluso el admirable de Benedetto Croce—, tienen un inconveniente supremo como obras de consulta para la alta crítica de arte: constituyendo una labor destinada a desarrollarse en torno de la fase puramente abstracta de la cuestión, fracasan, como es natural, al abordar sus aspectos concretos, que son

siempre empíricos, y en consecuencia, irreductibles al inflexible rigorismo de la deducción filosófica. En la búsqueda de la esencia del hecho artístico, se ven las condiciones de su ejecución a través de un prisma peculiar, demasiado desprendido de las inevitables atribuciones materiales. Por esto sucede que la estética, o, mejor dicho, los tratados de estética, persuaden mientras no se examinan los hechos concretos, de una manera práctica, para probar definitivamente la verdad de asertos que pueden ser muy brillantes y hasta estar revestidos de muy sólida apariencia. Hecha la prueba, queda la convicción de que los sistemas de estética son variaciones muy personales sobre la verdad, mejor que la verdad misma. De aquí el peligro de adoptarlos como guías infalibles para todas las circunstancias de la crítica artística.

Para dilucidar lo que entiendo por la inaplicabilidad de la conclusión filosófica a la realidad práctica del arte, me bastará un ejemplo:

Desarrollando su teoría de la intuición artística como elemento en absoluto independiente de la intervención intelectual, Cro-

ce afirma que "cuando hemos conquistado la *palabra interna*, concebido neta y viva una figura o una estatua, encontrado un motivo musical, la expresión ha nacido y es completa. *No hay necesidad de nada más.*" La manifestación externa, justamente el acto de crear, de hacer vivir el arte, es, según él, un "agregado" que obedece a otras leyes que el primer hecho; tomar el cincel o los pinceles, abrir la boca para hablar o cantar, extender las manos sobre el teclado de un piano, eso ya no pertenece al hecho estético.

Pues bien, tales distinciones son convincentes en el mundo de la filosofía, pero buscándolas en la práctica—y esto es lo único que nos importa—, ni siquiera damos con ellas. Mientras el filósofo juzga de las facultades humanas por un proceso de diferenciación sistemática, subdivide, analiza, sutaliza como buen teórico, sin el más leve sentido técnico o práctico de la cuestión, fomentando su convicción de la diversidad y hasta del antagonismo que separa unas capacidades de otras, el artista tiene la sensación perpetua de la unidad de todos los elementos creadores que posee, y adquiere forzosamente

una confianza absoluta en esta armonía fundamental que encierra en un solo latido la obra de la mano, el corazón y la mente.

Lo diré otra vez: la intuición artística ha menester de ser algo más que conocimiento interno; tiene que ser comunicación efectiva, expresión por todos perceptible. Los prácticos del arte saben que la *creación*, con su imprescindible acto de voluntad y la perfecta lucidez mental que implica, es, precisamente, el momento decisivo para el Arte, considerado como entidad real: y es también la *pedra de toque de la capacidad artística*. El práctico no acostumbra los desmenuzamientos analíticos; para él, la obra de arte es una unidad perfecta, cuyos componentes están de tal suerte amalgamados, confundidos y compenetrados, que rastrearlos con la necesaria finura para dar su justo valor a cada uno y apreciar en lo que haya contribuído a la perfección total, es, en su concepto, algo de lo más difícil que existe. Pero, ya en caso de recurrir a los distingos, dirá seguramente que la técnica en su más elevado aspecto (y la técnica es ya revelación inequívoca del intelecto en ejercicio), debe considerarse co-

mo *la obra de arte misma*, y la inspiración como su motivo, como el hábito vital que anima y compenetra todos los elementos colaboradores de manera a formar la unidad sin tara ni solución de continuidad.

El que la inteligencia no sea el medio único e infalible que se supuso en otras épocas no justifica que desconozcamos, en su verdadera importancia, su fuerza de deducción, previsión y cálculo aplicado a los datos intuitivos en la esfera del arte. Ahora bien, la estética anti-intelectualista sostiene que la obra de arte no está ligada a la ciencia y que el gusto no se relaciona en manera alguna al intelecto; ha llegado a afirmar que el artista es prácticamente irresponsable, que carece de voluntad y se convierte en un mero instrumento transmisor durante el éxtasis intuitivo. Como la *manera* de la inspiración (de la ráfaga reveladora de nuevas posibilidades) continúa siendo un misterio impenetrable, la "irresponsabilidad" puede aceptarse en cuanto al hecho interno. Además, es claro que ningún artista puede forzar la tendencia natural de su genio; hasta aquí es admisible su irresponsabilidad. Pero sus procedimientos

de creador ya participan del elemento intelectual y volitivo puesto que nacen de la necesidad de *expresar* la intuición, es decir, de convertir el ideal puro e independiente de toda materialidad en algo materialmente perceptible y concreto.

El filósofo B. Croce entiende por expresión la revelación interna de la intuición, la forma espiritual de la intuición; de aquí que considere inseparable la intuición de la expresión. En el lenguaje corriente del artista la expresión no es sino la manifestación práctica y, naturalmente, externa, es decir, la *ejecución*, —en este sentido empleo el citado término; y vemos surgir, desde luego, otra desavenencia: la experiencia artística juzga que la intuición de una obra de arte no implica, necesariamente, su expresión o ejecución.

Con la expresión —con la forma o la técnica—, entra en juego el intelecto, o, mejor dicho, hay coexistencia del hábito científico con la inspiración original y renovadora. El mismo Croce no pone en duda que en muchas intuiciones se pueden encontrar, amalgamados, conceptos. Si bien es cierto que el artista se forja su estilo propio, y este proceso es in-

dudablemente intuitivo, reconoce, a través de sus hallazgos individuales, las leyes misteriosas en que se ha consolidado la sabiduría esencial de las intuiciones colectivas: las leyes del arte. Nos importa poco saber si estas leyes o conceptos quedan reducidos a simples elementos de intuición, como lo sostiene Croce para casos parecidos, o si conservan su autonomía; la discusión de este punto pertenece al filósofo. Lo importante es reconocer que forman una amalgama indivisible con la intuición, es decir, que son parte de la intuición.

En todas las cosas —en el arte como en lo demás—, existe una gran tradición humana, y esa antorcha llameante pasa de padres a hijos, de maestros a discípulos; cada generación descubre su propia sabiduría sobre el amontonamiento de los descubrimientos antiguos. En fin, el respeto instintivo por ciertas ineludibles e inexplicables leyes, que no son leyes técnicas tanto como frenos estéticos in formulables, *subsiste siempre*, pues en el caso contrario no hay arte digno de tal nombre.

Respecto de los grandes talentos que llaman naturales, es decir, faltos de la disciplina rigurosa, no confundamos su facilidad brillante con la maestría consumada; sus obras demuestran capacidades notables para el arte que el verdadero conocedor nunca confundirá con lo que implica el arte acabado; en el riguroso lenguaje profesional la popular expresión "artista por naturaleza" sería un absurdo: el mismo término encierra contradicción. El artista de veras ha castigado, moldeado y refinado sus facultades, aparte de lo que la naturaleza hizo por ellas originalmente.

En resumen: el contingente intelectual no puede ser disminuído en la apreciación de la obra artística sin que se caiga en error respecto a la constitución misma del arte, —me refiero al arte de los artistas. He aquí ya la cuestión palpitante donde se exhibe por completo la diferencia de criterio entre los teóricos y los prácticos.

Para la Estética reinante la simple manifestación de la intención, o la tendencia artística, hace el arte; de aquí, entre otras consecuencias, la idea del no-progreso en este

orden de actividades. Empero, el artista, que valoriza en su arte, como él sólo puede hacerlo, la ciencia colateral, con su enriquecimiento sucesivo e infinito, encuentra inadmisibles tales ideas.

Recuerdo haber leído un estudio sobre cuestiones estéticas —obra de crítica impregnada de las ideas de Croce—, donde sostenía el publicista, a propósito de música, que “las bellas melodías primitivas” fueron producciones inmejorables, verdaderas obras de arte que no es posible juzgar inferiores a la música sinfónica moderna. Un aserto semejante —aceptable, quizá, en el terreno filosófico—, no tiene sentido alguno para el músico.

Y todo, absolutamente todo, consiste en lo que se entiende por el término *Arte*.

En primer lugar, las ilusiones que puedan forjarse los que ignoran la Historia de la Música, respecto a la “belleza” de esas melodías primitivas, se vendrán por tierra con un poco de lectura; basta enterarse de los datos que logró reunir Fétis, v. g., con referencia al asunto en cuestión. El ilustre sabio ha dicho con la mayor verdad: “Entre los pueblos de todos los tiempos y todas las razas la músi-

ca no ha sido, primitivamente, sino la satisfacción de una necesidad instintiva, sentimental o tradicional; sólo se ha vuelto *arte* cuando el sistema de sus elementos se ha hecho completo, y esto sólo se ha realizado a propósito de la música europea, por lo tanto, esta es la única que puede considerarse como arte.... Donde quiera y en todos tiempos ha habido cantos populares y religiosos; sólo entre los modernos europeos hay un *arte musical*....”

Este es el único sentido en que puede admitir el profesional el término *arte*; toda otra interpretación le llevaría a naufragar en las confusiones caóticas de una relatividad sin límites, es decir, en la anarquía y la incomprensión. Esto será tachado de empírico y convencional; pero en el mundo del arte es la norma central que nutre y forma los criterios.

No se duda un instante de que en todos tiempos, ha existido en el hombre la intuición artística; pero ese fenómeno espiritual, inmutable como actividad interna, ha variado, ciertamente, en sus maneras de mani-



festación, y el artista no acepta, en calidad de Arte, sino *determinadas* maneras.

Por lo demás, si, una vez fuera de la zona especulativa, insistimos en limitar la significación del Arte a la existencia original del instinto artístico, es evidente que juzgaremos iguales en valor musical... ¿qué diré?... la "Pasión según S. Mateo" de Juan Sebastián Bach y cualquiera de esos cantos primitivos, reconstruïdos por Fétis, que no trasponen la mísera combinación de *cuatro sonidos*. Conforme a esa teoría ninguna manera de expresión puede ser superior a otra, puesto que lo único que importa en la expresión es ella misma,—es decir, que acuse la existencia de un perenne instinto creador. El artista toma en cuenta este instinto cuando se ha desarrollado y exaltado en su mismo funcionamiento maravilloso hasta procurarse ciertas esferas de acción, hasta desenvolver para sí mismo oportunidades de una cierta magnitud; para que las manifestaciones que suscita reúnan los requisitos de obras de arte, es preciso que haya alcanzado su fuerza impulsora cierta manera de producirse, cierta condición diferente

de la primitiva,—*progresiva* con respecto a la primitiva.

Me explicaré por medio de dos ejemplos.

Los grotescos dibujos y esculturas de algunas iglesias lombardas de la Italia del Norte—que llevan fechas discutibles desde el siglo VIII hasta el XII—, representan las más hondas raíces del arte de Tiziano y Rafael: como el "organum" de los siglos XI y XII es la fuente original de la armonía, en el arte de los sonidos. Pues bien, ambas manifestaciones brotaron del mismo impulso, consciente o inconsciente, de *hacer arte*; pero ningún razonamiento será capaz de persuadirnos actualmente de que son artísticas. Todo el respeto que nos inspire la individualidad de esas producciones será vano para lograr que nos parezcan bellas. El artista las califica de tanteos más o menos torpes. Los reputados fundadores de la pintura italiana son Giotto, Giunta y Niccoló Pisano,—no los autores de los barbarismos que encierran las iglesias de los valles del Adda y el Arno; y al referirnos a los creadores del arte musical pensamos en Dufay, Dunstaple y Binchois, cuyas obras presentan el resultado de

once siglos de tentativas y ensayos en la formación y depuración de la armonía.

Entre el germen y el fruto, entre el presentimiento y el hecho, entre el esfuerzo creador humillado en realizaciones embrionarias y la intuición expresada en formas adecuadas, entre el ensayo imperfecto, cuyo mérito único radica en su significación histórica y la obra de arte investida de inmortal belleza, el artista establece una diferencia profunda. Porque su criterio es, sola y exclusivamente, *artístico*..... ¿acaso podía ser de otro modo?

\*  
\* \*

Sin embargo, en la crítica de arte el punto de vista dominante es el literario, no el filosófico. Asimismo, el contingente de los escritores técnicos en el estricto sentido del término, es insignificante, y por muy claras razones; estos críticos analizan, generalmente, el lado científico de las artes; se atienen a las formas y las reglas, olvidándose de todo lo demás,—es decir, del soplo vital, de la palpitación anímica, de lo más alto y más

noble en la obra que examinan. No debe sorprender, pues, que sus escritos sean poco interesantes y muy poco leídos; se puede aseverar que estos sabios no escriben para el público sino para sus colegas profesionales.

Los críticos no artistas, cuando no son meros grajos disfrazados, resultan, como ya tuve oportunidad de decirlo, intérpretes fieles del público inteligentemente interesado en el Arte.

Ahora bien, el moderno mundo de los cultos nutrido de ideas literarias, pide a las artes significaciones que éstas no siempre pueden tener,—busca en ellas, como primera cualidad, el contenido sentimental, la *literatura*. Este es el punto donde bifurcan los pareceres de profesionales y “amateurs.”

Por ejemplo, en las artes plásticas, el artista, encaminado por la senda de la arquitectura y las otras artes decorativas, percibe la aplicación de la “calidad artística” hasta en cosas de utilidad común: la busca y estudia en todo, desde los muros de una catedral hasta la cubierta de un libro; considera la pintura (aun la de Veronése), y la escultura (aun la griega del siglo V), valio-

sas, principalmente, por su ideal y trascendental belleza. El crítico, habiendo estudiado en síntesis, habiendo abordado sin grados preparatorios el desarrollo más alto de la pintura, los mejores ejemplares de la escultura, aprecia en estas artes, ante todo, la *expresión sentimental*.

En la mayor parte de la crítica artística el escritor tiene que dejar mucho a la interpretación del lector. Esa es la dificultad con que se tropieza al escribir sobre arte: se ve obligado el escritor a expresar en los términos de un lenguaje lo que ha sido concebido y expresado en los términos de otro. Traducir de una lengua a otra es, notoriamente, de lo más difícil que existe; si las buenas traducciones son tan raras como la buena poesía original es porque requiere un perfecto dominio de dos lenguas y de la "manera" mental de los que hablan esas dos lenguas. Al traducir del lenguaje pictórico o escultórico al literario hay siempre el peligro de que se puede describir con el arte de la palabra, además del exterior visible de un hombre, v. g., lo que invisiblemente lleva en sí, es decir, su ser moral,—mientras que en pintura o escultura

sólo existe la superficie, el exterior. Por modo que hay amplio campo para fantasear, y en casi todo lo que se escribe sobre el "sentimiento" de una cabeza, figura o grupo, la única verdad es que la respectiva tela pintada o el correspondiente mármol esculpido ha sugerido al escritor el sentimiento en cuestión..... Esto es de tal modo el efecto del propio hábito mental!.....

Pero creo que hay derecho para disputar la autoridad del crítico de arte que no esté profundamente convencido de la necesidad artística del arte, que no prefiera la música misma, la pintura misma, el poema mismo, al sentimiento, a la narración, a la anécdota, a las insinuaciones morales de cualquiera especie que esa obra pueda contener. Nunca podrá ser valioso un dictamen sobre música formulado por un juez que no posea la más alta sensibilidad para todas las sutilezas del lenguaje musical, para todas las reconditeces y posibilidades de la melodía, la armonía y el contrapunto; así como no será aceptable una crítica sobre poesía cuando carezca el crítico de un exquisito sentido del valor de

las palabras y de su apropiada distribución en versos.

No se trata de negar o rebajar las buenas cualidades para el oficio que algunos críticos no artistas suelen poseer; pero esas dotes no bastan: se necesita algo más, o quizá, algo diferente. Un crítico no músico puede poseer oído correcto—primera condición—, puede tener el sentido de la justeza de entonación a propósito de un cantante o instrumentista, el del equilibrio sonoro respecto de una orquesta, saber de fraseo y mil cosas más que constituyen meras determinaciones de hechos; empero, también es posible que estas apreciables facultades, destinadas a advertir la presencia o ausencia de tales hechos, existan al lado de una carencia absoluta de buen gusto y musicalidad genuina, —y, en efecto, ya se ha deplorado la ocurrencia de casos semejantes en la historia de la crítica. También el acústico Euler, aquel célebre hombre de ciencia, creíase capaz de construir una sonata por la agencia única de las matemáticas. Si hubiera dicho que podía proveer un “esqueleto” de sonata nadie hubiera encontrado cómica su declaración.

Los críticos no artistas están cercados de peligros, y el principal consiste en que, desde luego, el esfuerzo de reducir a palabras los pensamientos de otro arte tiende a transformar ese otro arte en literatura. Fué Pater, ¿no es cierto?... quien dijo que la mejor crítica es el franco aserto del crítico sobre la impresión que una obra de arte le ha producido. Pater, naturalmente, tenía presente al crítico ideal cuando afirmó tal cosa; ese axioma, puesto en práctica por escritores de fe incommovible en su propia competencia, si bien deficientes en otras cualidades, ha producido un género de “crítica” que, ciertamente, no hacía falta en el mercado.

Tratándose de música, el mal se agrava a causa de la mayor facilidad para fantasear que ofrece la traducción de este arte etéreo y misterioso, al concretísimo lenguaje literario. La absoluta falta de conocimientos técnicos puede ocultarse bajo parrafadas rapsódicas cuyo verdadero objeto es exhibir a su autor como un ser de sensibilidad exquisita. Los escritores de esta clase no se ocupan en señalar al público la naturaleza y los méritos de la música que origina sus exaltaciones li-

terarias; no saben hacerlo, pero tampoco les importa su ignorancia: están persuadidos de que, en materia de crónica musical, el público necesita solamente una descripción fantástica del efecto que ha producido la música en los escritores mismos..... ¡el axioma de Pater en pleno e impúdico abuso!....

Muy lejos estoy de sostener que en la crítica no haya lugar para el estilo rapsódico bien entendido; convengo en que, en ciertos casos, hasta puede ser el mejor estilo por ser, también, el más afín y el más verídico. Se da una triste idea de una sinfonía o sonata limitando su descripción a la cuestión técnica: el número de compases, sus intervalos, modulaciones, tiempo y ritmo,—este es el sistema de los pedantes. Sólo el músico de profesión entiende un escrito semejante y hasta el músico se queda, en este caso, con el conocimiento material de la obra, sin saber nada de su esencia espiritual. ¿Se puede dar idea de la belleza de una estatua por la enumeración de sus dimensiones?

Aquello que mayor valor tiene en la crítica es, sin duda, el pensamiento y la emoción del escritor, esto es, del escritor capaz

de pensar y sentir correctamente bajo la inspiración de una obra o una interpretación artística; pero, llevado demasiado lejos, tal concepto de la misión del crítico coloca la ecuación personal en peligrosa prominencia y tiende a depreciar esos elementos de la crítica que no son cuestiones de opinión, gusto o parecer, sino hechos tan precisos y demostrables como un problema de matemáticas: dichos elementos pertenecen a la técnica del arte. En fin, el crítico tiene la obligación de investigar por qué excita la obra de arte las facultades humanas y de señalar la intensidad de esa fuerza excitadora.

El mal escritor rapsódico llega a olvidarse hasta del sentido común. Tomo un ejemplo al azar, extractándolo de un artículo que escribió Saint-Säens sobre Franz Liszt; es la descripción del poema lisztiano "Mazeppa," hecha por Madame Olga Janina, quien, dicho sea de paso, trata la Novena Sinfonía de Beethoven de "zapato viejo." Hela aquí:.... "Dolores desconocidos, angustia sin nombre, sufrimiento indefinido, extrañas ansiedades, morbosos caprichos, depravación fantástica, en fin, todo lo que las profundidades del alma

humana contienen de amor y amargura, de luz y obscuridad, es revelado por este canto gigantesco, con su sabor extraño y exquisito, que rebasa los límites del lenguaje musical" (?) "y traduce el pensamiento inexpressible en la más vaga y misteriosa forma....."

Convengo respetuosamente con M. Camille Saint Saëns cuando opina que ninguna frase musical, escrita por quienquiera que fuese, podría conformarse a la descripción citada, aunque no se niega que "Mazeppa" es una obra maestra, como lo afirma Madame Janina. Otro crítico de la misma escuela habla del violín de Ernst; es decir, nos asegura que suele oírlo todavía.....

"De noche..... bajo las estrellas, cuando la luna está baja y veo los oscuros picos del lomerío, muy negros, contra el cielo más pálido..... Cerca del mar, cuando suben las brumas frías, y huecos murmullos, como quejas de almas en pena, llenan la playa..... En algún valle tranquilo del sur, durante el estío; el gusanillo color de pizarra fulgura de pronto como un punto carmesí sobre la roca, y emprende el vuelo, "etc., etc....."

Pero, ¿esta extravagante tirada contiene algo concreto respecto del violín de Ernst, aunque sólo sea una alusión a su sonido? Todo lo que el autor nos describe es su propia impresionabilidad bajo pretexto de ocuparse del violín de Ernst.

Ahora, para contrastar, un ejemplo del buen estilo rapsódico: un fragmento de crónica referente a ciertos recitales de Hallé, y firmada por el Dr. John Brown.....

"Beethoven," (el crítico alude a la sonata en *re*, núm. 3), "empieza con una pena, un vagar y buscar en las tinieblas, un extraño surgimiento del caos hacia el orden, una confusión rica y violenta. Terco, apasionado, hasta duro, y, por decirlo así, denso de obscuridad..... Luego viene, como "deslizándose en el aire," el tema, la tranquila y melancólica música del "Largo e mesto," tan humana y tan triste, de una tristeza dominada, no por la alegría, sino por algo mejor, —algo como el mar durmiéndose, después de una noche tempestuosa, a la luz matutina y murmurando "lo humilde y manso que puede ser." La imagen del mar con su inmensidad, su incertidumbre, su salvaje magnificencia y

## PUNTOS DE VISTA

vigorosa moción, su paz, su soledad, su desconocido, su tristeza prevaleciente, se presenta a nuestro espíritu cuando oímos la música de este grande y profundo maestro.....”

Pues bien..... eso es Beethoven; y el lúcido cuanto equilibrado autor de este pasaje tan poco técnico sabe, sin duda, lo que debe saber..... musicalmente.

No sólo es laudable, es *necesario* que el crítico publique lo que piensa personalísimamente sobre la obra respectiva, siempre que su pensamiento provenga de una amalgama espiritual en que los conocimientos, la alteza de miras, la sinceridad y el desinterés tengan partes iguales. Pero conviene trazar una línea divisoria entre *la mera expresión de opiniones*, técnicamente desautorizada, y lo que debe entenderse por *crítica*, es decir, con juicio basado en principios inalterables.

Schumann, sin duda por ser un *crítico artista*, descubrió lo que precisamente se necesita en este asunto:

“La mejor crítica,” ha dicho, “es la que deja en el lector una impresión análoga a la que deja la música en el oyente.”

## LA CRITICA DE ARTE

Sólo que para realizar tan difícil traducción es indispensable un conocimiento íntimo de dos lenguas, —de las que, una, cuando menos, no llega a ser completamente accesible a sus extraños.

PROBLEMAS DE LA CRÍTICA



LA tendencia del pensamiento filosófico durante los últimos cien años ha sido libertar a la personalidad de los fueros de la tradición y el precedente. En el mundo del arte fué seguido el efecto unificador del clasicismo por los férvidos sueños de la escuela romántica; después, el realismo ensanchó el horizonte, que se ha ampliado aún más, en los últimos tiempos, con la independencia subjetiva que es tan cara al impresionista. La variedad y la diversidad se han vuelto la regla.

Y el resultado es que no hay, en la actualidad, cánones, generalmente reconocidos, de selección y tratamiento. Todas las avenidas están abiertas, todos los asuntos son bien recibidos, todo lo que el ojo pueda ver o la mano transcribir, es admitido en el templo del arte. Se ha permitido al hombre que

sea su propia ley en vez de obedecer leyes ajenas. Ahora se pide al artista, no tanto verdad respecto de la naturaleza, cuanto fidelidad a los propios sentimientos en la traducción de la naturaleza. Las buenas consecuencias de esta declaración de derechos han sido el fortalecimiento de la visión individual, y la creciente confianza que se otorga, generalmente, al instinto y al temperamento.

Pero este gran movimiento libertador que hizo tantos bienes, ha traído, con sus violencias y exageraciones—como toda revolución— el correspondiente cortejo de males. Tras de los innovadores geniales han aparecido los imitadores y “poseurs,” cuya habilidad consiste en reproducir enfáticamente los defectos de sus modelos, sin poder copiar sus cualidades. El programa artístico de estos audaces está integrado por una licencia prodigiosa que se ejercita en el derrumbe de todas las normas, el aflojamiento de todo lazo y retentiva, la manía de asombrar y desconcertar al público con la novedad a ultranza de sus “creaciones.”

La crítica, por su parte, se ha entregado a verdaderas orgías de ese mismo individua-

lismo rabioso y falso; libre de trabas, también, ha acometido con entusiasmo la tarea común de “épater le bourgeois.”

Esto es lo muy grave de la situación, pues si los encargados de refrenar los desmanes artísticos se contagian de licencia y participan del vértigo de la anarquía y la indisciplina, ¿a dónde volverse en pedimento de auxilio?

Hoy, que se ha declarado la guerra a la facultad raciocinante (gracias a doctrinas ultra-kantistas que nos condenan a un aislamiento espantable respecto de la misma naturaleza que nos produjo), se pueden aventurar las interpretaciones más extraordinarias, en la crítica, como en todos los órdenes del pensamiento. Cierta filosofía contemporánea ha llegado a la inadmisión total; el “profanum vulgus” concluye de esas ideas que lo mejor es reconocer la conveniencia de una respetuosa inercia mental ante el caos enigmático del Universo, con su carga infinita de individualidades incognoscibles. Pero, si ha de ser el nuestro, un mundo en que se viva eternamente rodeado de ilusiones, pongamos al menos, algún orden en la farandola enlo-

quecedora, y haya algún hilo conductor que nos permita entendernos, entre ilusos, al hablar de ciertas cosas.

Bien sé que todo eso de normas, leyes, cartabones y demás, ha caído en desprestigio para el pensamiento filosófico contemporáneo. Pero la crítica de arte, honrada y sincera, no puede tomar en cuenta sino esa filosofía del arte que no está escrita y que jamás lo estará: la que se desprende inmediatamente de los *hechos* artísticos no tamizados por el pensamiento abstracto, y sin referencia especial a determinados sistemas de estética. El artista reflexivo no quiere, en este terreno, el predominio de tal o cual escuela filosófica; quiere despreocupación y sinceridad en la búsqueda de la verdad, y, ante todo, quiere procedimientos que vayan de acuerdo con la lógica de su experiencia artística.

La crítica de arte sólo tiene que ver con el arte; su oficio es de apreciación pura,—y siendo esto así, no se puede admitir en ella una extralimitación que tendería precisamente a la pérdida de toda la lucidez y penetración que necesita; al contrario, hay que

pedirle, como primera condición, que no se salga jamás de la esfera en que actúa y que es la del arte, con sus leyes propias, sus reglas peculiares, arbitrarias y limitadas, irreducibles a la fórmula filosófica. La crítica válida sólo reconoce los cánones del arte, se adapta a su constitución y se atiene a su índole; por consiguiente, obedece a su vez, a un conjunto de leyes convencional por extremo, y, siendo reflejo y comentario del arte, resulta algo tan empírico como el foco de actividad que la inspira.

Pero, por supuesto, este empirismo es lo menos empírico en la materia; en la crítica de esta clase se tiene, precisamente, la apreciación del arte desde el punto de vista artístico. Toda otra actitud crítica a este respecto, habrá de ser aún más arbitraria, y constituir, para el lector técnico, un embrollo de contradicciones, incertidumbres y ambigüedades, sin el valor de un guiñapo.

La actitud de los críticos impresionistas puede sintetizarse en esta forma: "Me gusta tal obra; si a Ud. no le gusta, puede conservar su opinión y yo conservaré la mía. Hay lugar para toda clase de opiniones."

## PUNTOS DE VISTA

Estos son principios muy independientes y, en apariencia, muy liberales, que, por razones obvias, se han popularizado rápidamente; pero su debilidad radica en que un tonto puede valerse de ese argumento con la misma complacencia que un sabio..... y tal estado de cosas nos conduciría a condiciones caóticas en materia de gusto. Con semejantes procedimientos no hay esperanza de conocer, siquiera sea aproximadamente, el rango de una obra o un autor. Por esto creo que todas las revoluciones filosóficas serán impotentes para destruir esa "norma central" de que hablaba Matthew Arnold,— el plano o la región de *lo mejor* que se conoce en el mundo del arte y la cultura; ningún crítico de verdadera conciencia abandonará nunca en su labor ese insustituible punto de partida y orientación.

Es cierto que el término "mejor" implica normas de comparación que pueden ser individuales y colectivas. Me explicaré.

En el terreno musical, tal o cual sinfonía puede parecerme una obra maestra, aunque para el resto del mundo no sea tal cosa, o, al revés, puede ser aceptada por una mayo-

## PROBLEMAS DE LA CRITICA

ría de críticos y conocedores como una obra maestra, sin que por ello me parezca notable en ningún sentido. Además, una obra de arte puede ser notabilísima para los contemporáneos del autor y precisamente lo contrario para la posteridad, o viceversa. De esto se deduce que las normas colectivas no son de importancia capital cuando están constituídas por el juicio de una mayoría de contemporáneos; pero adquieren un valimiento tremendo cuando han sido reforzadas por el voto reiterado de varias generaciones de críticos. Por ejemplo, probablemente no es prudente, pero es ciertamente permitido afirmar que Debussy no es un gran músico; mas, sería el colmo de la insensatez sostener que Bach no es un gran músico.

Esto no impide que nuestro criterio individual sea importantísimo para nosotros mismos. Si, por vida nuestra, no podemos encontrar mérito ni agrado alguno en la Fantasía Cromática de Juan Sebastián, o en la Novena Sinfonía de Beethoven, quedamos reducidos a dos chocantes maneras de proceder: o sofocamos nuestro sentir y pretendemos admirar lo que no admiramos—y

## PUNTOS DE VISTA

este es un convencionalismo muy triste y hasta una hipocresía flagrante—, o manifestamos audazmente nuestra inconformidad con el fallo mundial y atraemos sobre nosotros el desprestigio consiguiente.

Se ve, pues, que la buena armonía entre el criterio individual y el criterio colectivo tendrá importancia para todo el que se interese sinceramente en el arte; pero tal cosa concierne, sobre todo, a los dilettanti.

Como es natural, esa dificultad queda suprimida casi por completo para el crítico, por obra de su cultura individual, que, acercándose a la colectiva, produce la coincidencia de opiniones. Por lo demás, un crítico muy celoso de su independencia individual puede probarse a sí mismo, en cualquier tiempo, que no está sugestionado por el fallo de la sabiduría ajena, consultando la espontaneidad de sus impresiones, en vez de acudir rutinariamente a sus ideas adquiridas. Esta es una de las cualidades más preciosas del crítico y, por desgracia, la más delicada y expuesta a la ruina; pocos conservan hasta el fin la frescura emocional, la sensibilidad siempre despierta, la "íntima y viviente sen-

## PROBLEMAS DE LA CRITICA

sación de la verdad que se expone;" pocos se salvan completamente de la abstracción y la fórmula. Por esto me aventuro a creer que el crítico debe ser artista, también, es decir, experimentador *a fondo* de lo que critica.

Pero lo que me interesa, por el momento, es averiguar las normas a que puedan ajustarse las apreciaciones de la crítica. Desde luego ¿que es *lo mejor* en el arte?.....

He aquí el punto de discusión que ha agotado durante siglos la energía, las luces, y hasta la combatividad de los críticos más competentes; al fin, después de prolijos estudios, se ha llegado a convenir, generalmente, en que la mejor parte de la producción artística se señala por la supremacía de todas las cualidades que el autor ha externado en ella; el genio que produce la obra maestra es supremo en todo: imaginación, versatilidad, dominio de la forma, profundidad, etc.

Se llama a este tipo de creador "grande" artista; pero un vocablo tan usual, que se aplica comúnmente con arreglo a la idea de que cualquier epíteto elogioso conviene para lo que gusta y cualquier término condenatorio para lo que disgusta, no es suficiente—ni

quiera empleado con toda conciencia; pues sin salir de la esfera de lo reconocidamente grande en el arte, es imposible dejar de notar grados.

Empleado conscientemente, el término "grande" califica en cualquier orden de actividades, al autor o la obra que ha producido en una mayoría de jueces autorizados, del pasado y el presente, un efecto importante, influyente, comparativamente permanente, más o menos original y único. Algunos autores sostienen que esta impresión importante tiene dos esferas de acción, la emocional y la intelectual: una obra remueve los sentimientos honda y establemente, otra, abre una nueva perspectiva ideológica que hace mella en la vida. Pero casi toda obra de arte desenvuelve sus efectos emocional e intelectualmente, a la vez; en realidad, no se pueden separar esos efectos, como tampoco se pueden separar—salvo en teoría—, las facultades de quienes los experimentan.

La sublime trilogía de Esquilo, el "Macbeth" de Shakespeare, la Gran Misa de Beethoven, el Génesis de Miguel Angel, estas obras dejan, por fuerza, en el espíritu recep-

tivo, una impresión poderosa y profunda; un sentimiento imborrable del "pathos" que encierran muchas fases de esta vida mortal; son influyentes e importantísimas porque ensanchan las simpatías y dilatan el alma; y, como no se parecen a ninguna otra cosa, como son creaciones completamente inimitables y excepcionales, nos dan la medida de la suprema grandeza artística. Otras producciones hay que despiertan una emoción parecida, pero nunca tan intensa, es decir, no tan importante, influyente, permanente y original; y es que no pertenecen, ya, al "décimo círculo" de la creación genial, a la zona de *lo mejor* que se conoce en esta materia.

Dados los diversos grados con que se encuentra el crítico al recorrer las regiones de lo grande en el arte, el término resulta, por sí solo—vuelvo a decirlo—, insuficiente. Después de aprender a apreciar y reconocer lo mejor en la producción artística, un juez imparcial y honrado no puede ocultarse a sí mismo, al analizar dos grandes obras, que, en casi todos los casos, encuentra una de estas obras demostrablemente superior a la otra. En estas circunstancias ¿no será siempre lo

## PUNTOS DE VISTA

más práctico, admitir que hay una grandeza relativa en el arte, así como hay grandeza absoluta (llamaréla *absoluta* por comodidad literaria), y emplear el término "grande" tan sólo respecto de las obras que han resistido victoriosamente la prueba de las normas colectivas?.... Sin embargo, hasta la dificultad de encontrar calificativos adecuados para estos distingos, queda relegada a segundo término por la necesidad de aclarar la grandeza relativa de los autores: ¿qué normas se aplicarán en este caso?....

¡Cuán fría, desalmada y pedantesca debe parecer esta manera de pensar a algunos lectores..... y críticos! Los impresionistas, con especialidad, rechazan de plano todo lo que pueda parecerse a una clasificación y predicen la prudencia de no tratar de medir lo que es inconmensurable. No hay inconveniente en repetir que el método de clasificación es imperfecto, que nunca dará satisfacción plena; pero también se debe insistir en que dicho método resulta imprescindible para la verdadera crítica, a pesar de sus defectos, porque en sus consecuencias, es lo menos arbitrario que tenemos en el terreno respectivo.

## PROBLEMAS DE LA CRITICA

Los opositores de este estilo de crítica aducen diversos argumentos: ¿por qué no contentarse, dicen, con el simple hecho de que este autor guste por una razón y aquel por otra? ¿es fuerza postergar a ninguno? y para qué comparar a los creadores entre sí, cuando es casi cierto que no se conoce a todos igualmente bien y se corre el peligro constante de ser injusto?.....

Estas objeciones encierran una protesta, muy razonable en sí misma, contra el rebajamiento expreso y deliberado de un artista porque su crítico, atento a sus inclinaciones particulares con olvido de toda otra consideración, le declarase inferior. ¿Quién negaría que el catolicismo más completo, en cuestión de gusto, debe ser la primera condición de crítico de arte?.....

Pero, así como, de hecho, los grandes creadores matan a los mediocres o malos, ningún grande artista ha nulificado, por comparación, a otro genuinamente bueno, si este ha sabido cumplir su cometido, siquiera sea muy modesto, a satisfacción del arte. La experiencia mundial se encarga de comprobar que la tentativa de otorgar a cada autor su

rango correspondiente, no ha perjudicado jamás a los autores menores de mérito auténtico; así pues, no hay ese riesgo de oscurecimiento para tantas personalidades apreciables, que inspira recelos al impresionista.

Quizá la razón más imperiosa para aplicar las citadas normas de comparación, consista en el instinto irreductible del corazón y la mente que nos impele a buscar lo mejor en todo lo que nos rodea, y a rendirle homenaje una vez que lo encontramos; Carlyle hizo de este instinto la piedra angular de su filosofía, y es cierto que si se pudiera destruir el hondísimo impulso de referencia se minarían las bases sociales de modo a provocar un desplome en el más inconcebible maremagnum; ¿no se trata, acaso, del resorte esencial de todas las religiones, cuyo funcionamiento es tan indispensable en el mundo de la política como en el del arte?.....

Ese mismo instinto humano, buscador de lo mejor, ha tratado de clasificar la producción artística para establecer cuáles son las obras más completas y más elevadas. La graduación a pesar de sus errores y deficien-

cias, se impone a la crítica, que, sin esa tentativa de orden, no sabría qué hacer con la enorme masa de producciones de arte, carentes del supremo distintivo de la grandeza, sin dejar por eso de ser admirables. Probablemente, las ocho décimas partes de los trabajos literarios, musicales, etc., que los mejores críticos discuten en nuestros días, pueden graduarse desde aceptables hasta buenos; las creaciones de esta clase poseen bellos rasgos sin ser bellas íntegramente, es decir, sin ser perfectas, y por esta circunstancia dejan de formar parte de lo mejor de la producción artística. Y aun tratándose de obras reconocidamente grandes, hay que repetirlo, se impone la apreciación de diferencias no sólo de estilo, sino de *calidad* artística.

Bach, Beethoven, Wagner, Schumann y Liszt son, todos, grandes compositores; ¿cuál de ellos puede ser calificado de músico *menor*?..... Sin embargo, hay más valer en los dos primeros, aunque Schumann, Liszt y Wagner son muy grandes también.

La clasificación está indicada por los hechos.



De prolongados estudios y discusiones, pero sin duda, más todavía, de esa intuición humana que guía al encuentro de lo mejor en todas cosas, ha surgido el establecimiento de una verdad: que existe un pequeño grupo de creadores universales, grandes sobre todos los otros, cuya labor ha sido recibida en el mundo entero y valorizada por el mundo entero, casi desde su producción; y que están separados de los demás artistas en punto a potencia genial, por una distancia apreciable a primera vista por el conocedor ejercitado. Ocupan el peldaño más alto, no sabemos de nada más allá; y la noble falange que admiramos después de estos genios sobresalientes, constituye un descenso paulatino, casi imperceptible entre ciertos grados, pero notorio al dilettantismo más superficial si se observan únicamente los dos extremos de la escala. Entre Haydn y Mozart la diferencia es bastante leve; entre Bach y Moszkowsky, Sinding o Schütt, hay un cambio como de lo blanco a lo negro o viceversa; y, no obstante, Moszkowsky, Sinding y Schütt son artistas de dotes auténti-

cas, aunque sin ninguna excelencia conspicua y principal.

Entre uno y otro polo artístico se pueden reconocer y definir, cuando menos, tres clases de creadores para los que no hay, generalmente, calificativos exactos; y esta incertidumbre de la crítica mundial es el signo más seguro de que no pertenecen dichos autores a la jerarquía suprema, por más que algunos de ellos sean muy grandes.

Desde luego, existe un corto número de autores de originalidad y pujanza muy eminentes, de extensa reputación dentro y fuera de su patria, y que no son, a pesar de esto, tan convincentes en sus realizaciones como los más grandes, con los que suelen ser nivelados frecuentemente. Swinburne dividió a los poetas en dioses y gigantes—división insuficiente, si las hay; pues, ya que es imposible analizar satisfactoriamente la caprichosa variedad con que la divina esencia puede estar distribuída, toda referencia sintética de sus efectos debe, cuando menos, dejarle amplio margen como actividad diversísima.

Después de los "dioses menores," por decirlo así (y esto implica un nivel casi estable de grandeza artística, punto que discutiré más adelante), nos encontramos, todavía, con otra clase de creadores cuyo mérito es muy considerable, aunque la apreciación de él no llega a ser internacional, y que pasan, generalmente, sin ningún calificativo que proporcione una idea aproximada de su valer, por artistas de segunda clase.

Descendiendo aún, se llega al contingente heterogéneo respecto del cual se muestra la crítica vacilante e indecisa hasta la perplejidad. Hay críticos que se refieren, de una manera vaga e indefinida, a tres o cuatro clases de autores; otros emplean, con la misma vaguedad, el epíteto "menor." Recordemos de pasada aquel consejo que dió Sainte-Beuve a Matthew Arnold sobre la conveniencia de dividir a los *buenos* escritores, (no se trata ya de artistas *grandes*), en dos clases: primero, los autores importantes, los que no tienen vigor ni amplitud suficientes para merecer el distintivo de grandeza, si bien han producido dos o tres obras que pueden pasar por notables, y cuyo genio, dentro

de límites bien definidos, es genuino; en segundo lugar, los autores menores, una clase formada por artistas de buenas facultades, que no se distinguen en ninguna especialidad.

Pero se necesitan las pruebas prácticas que nos permitan separar y colocar a los creadores de arte por nosotros mismos. ¿Existen estas pruebas, ajenas al indicio del consentimiento universal?..... Parece que sí.

Examinando las obras de los artistas de primera fila, se encuentra que ellos poseen, en común, muchas de sus más admirables características: su arte es siempre perfecto y uniforme; se puede tomar al azar cualquiera producción suya o fragmento de producción, y se descubrirá seguramente alguna evidencia, algún pasaje, algún noble detalle, alguna nimiedad maravillosa, dominadora por el fondo o la forma,—algo, en fin, que hace exclamar: ¡qué sublime artista!..... En otras palabras, el estilo del creador supremo llega a flaquear por una verdadera rareza, y su genio no conoce las limitaciones: su vigor es soberano y sostenido, su visión, o universal o elevadísima: (Shakespeare, Beethoven, Dante). Estos seres parecen presentarnos

todas las fases de la vida, todos los rasgos de la humanidad; se levantan a sublimes alturas, penetran al mismo cielo y saben conservarse en él. Cada uno de estos autores tiene varias obras maestras de género y dimensiones que prueban, a basto, su capacidad de elevación y esfuerzo prolongado. Luego, el creador de máximos vuelos conquista por entero al mundo civilizado; ya sea gustado, o no, su nombre resuena triunfalmente en todas partes, y su alto rango es concedido sin una vacilación. Otra prueba, aplicable también a las demás categorías de autores, es la duración de la fama,—salvo que, tratándose de los genios universales, se requiere un período más largo de experimentación. Quedan, indudablemente, más pruebas que podrían ensayarse, pero éstas ya no son tan concretas.

En cuanto a los “dioses menores,” se reconoce su inferioridad en que sólo satisfacen parcialmente la lista de méritos impuesta por el creador supremo; se encuentra en ellos cierta desigualdad en la manera o la materia, cierta deficiencia de energía interna que contrabalancea la perfección del estilo, o vi-

ceversa. Además, fracasan al ensayar obras del más alto vuelo y nunca producen una *serie* de obras maestras; o su labor es reconocida, en general, como insuficiente, si se juzga en conjunto, o despierta opiniones contradictorias que jamás convergen a un punto de acuerdo. Estos artistas deslumbran en su terreno especial, esto es, en un género o estilo dado que conviene a su idiosincrasia; fuera de esos límites, su genio desfallece y muéstrase ineficaz. De aquí que no puedan producir varias obras maestras, aunque la totalidad de sus trabajos tenga gran importancia por su vitalidad, su alcance y su impecabilidad técnica. Estos autores poseen un rasgo en común con los artistas que les superan: la *excelencia sostenida* en la producción. No obstante, la obra maestra de un elevado talento de esta clase, indiscutible como tal, carece de esta o aquella de las características grandiosas que los genios máximos imprimen a sus creaciones.

Respecto a la clase de artistas que son de importancia nacional, tan sólo, se puede establecer su separación de los rangos superiores, por un hecho, cuando menos. Ni tie-

nen la obra maestra indiscutible, ni pueden presentar una totalidad de producciones de excelencia muy alta y uniforme. Sufren altibajos, diríase que les falta el sentido crítico; en sus mejores instantes llegan a la grandeza, pero sus debilidades neutralizan estas ventajas y limitan su influencia. Nos dejan una obra mixta, compuesta inextricablemente de méritos y defectos.

Es mucho más difícil definir la distancia entre estos autores y aquellos que llamó Sainte-Beuve "importantes;" la crítica se embrolla totalmente al tratar de explicarse a este respecto. Sin embargo, hay una o dos pruebas que parecen aplicables para la simplificación del problema. Desde luego, el autor "importante" no llega a sobresalir en ninguna especialidad, no alcanza ninguna altura muy considerable (aun tomándolo en sus momentos de mayor pujanza), de manera a producir en el público inteligente un efecto hondo y duradero; tampoco tiene la versatilidad suficiente para abarcar un variado radio de producción; sus creaciones satisfacen por discretas, mas, en conciencia, son inclasificables con las de los grandes artistas.

Pero ya es sobrado tiempo de escribir "finis." Este incompleto estudio de uno de los más serios problemas de la crítica de arte—la necesidad de determinar el valor de la producción artística de la manera menos arbitraria que sea posible—, no pretende resolver tan arduo punto; al abordar la cuestión, he cedido a un irresistible deseo de ver claro en mis propios pensamientos..... confieso mi egoísmo y pido perdón por él.

En verdad, no ignoro que hay artistas casi inclasificables, cuya producción es de tal género que hará oscilar eternamente la balanza de la crítica; sobre todo, no he olvidado que todo plan de clasificación es malo cuando tiende al dogmatismo, a hacer del criterio así asesorado, algo rígido e inadaptable, estrecho y falto de perspectiva. En estas circunstancias, hasta puede suscitarse la creencia de que es factible coleccionar a los autores respectivos—etiquetas inclusive, y dotados de alfileres "ad hoc"—, a la manera de los entomólogos con los insectos.

A pesar de tales peligros, el procedimiento metódico bien entendido es susceptible de servicio en el caso que me ocupa, aunque

## PUNTOS DE VISTA

sólo sea porque estimula a pensar con honradez; y la honradez de pensamiento—contra esto no habrá seguramente quien proteste—no puede menos que ser benéfica a la Crítica, en todo tiempo.

México, marzo de 1920.

## ÍNDICE

Presentación por Yael Bitrán Goren .....	IX
El modernismo musical .....	7
La crítica de arte .....	137
Problemas de la crítica .....	173



**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

Consuelo Sáizar  
*Presidenta*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Teresa Vicencio Álvarez  
*Directora General*

Maricela Jacobo Heredia  
*Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas*

José Antonio Robles Cahero  
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Musical (CENIDIM)*

José Luis Gutiérrez Ramírez  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

Héctor Orestes Aguilar  
*Coordinador de Publicaciones*

La edición original de  
*Puntos de Vista. Ensayos de Crítica*  
de Alba Herrera y Ogazón  
se imprimió en México, D. F., en el año de 1920.  
Este facsimilar pertenece a la



y el original fue tomado de la biblioteca personal de  
José Antonio Robles Cahero.  
La presente edición se terminó de imprimir en el mes de  
diciembre de 2012, en los talleres de  
Master Copy, s.a. de c.v., Av. Coyoacán núm. 1450 bis,  
col. Del Valle, c.p. 03220, México, D. F.  
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado  
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

## Yael Bitrán Goren

Investigadora titular en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México. Obtuvo su doctorado en musicología de la Royal Holloway, University of London en 2012. Ha publicado artículos en revistas como *Pauta* y *Heterofonía*, así como numerosos capítulos en libros colectivos.

Entre 2000 y 2005 fue coordinadora del comité mexicano del RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*). Es traductora especializada en música: en 2002 tradujo el libro de Robert L. Parker: *Carlos Chávez: A Mexican-Day Orpheus [El Orfeo contemporáneo de México]* y participó en el equipo que tradujo al español *The Oxford Companion to Music [Diccionario Enciclopédico de Música]*. Ha presentado ponencias en diversos congresos de historia y musicología en México, Estados Unidos, Inglaterra e Irlanda.



 **CONACULTA**



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes