

Revista de Occidente

Director:

José Ortega y Gasset



Tomo XVI

Abril * *Mayo* * *Junio*

1 9 2 7

—

Avenida de Pi y Margall, 7

Madrid

que buscan sus destinatarios a través del mundo, y que runrunean en el griposo como si fuese poste de telegrafo de la gripe.

A su alrededor todos caían, y aquella mujer permanecía en pie. No había tenido ni la gripe del año dieciocho, ni ninguna de las posteriores.

Rojas volvía los ojos hacia ella como hacia la fémina milagrosa, y se decía, con la convicción con que había ido toda su vida de griposo hacia los remedios heroicos: «Más que el remedio en la mascarada de las farmacias, llenas de objetos de carnaval, lo que hay que encontrar es la mujer antigripal, ¡la verdadera mujer antigripal!»

Y el gran griposo, con la prisa con que se medicinaba y se regimentaba, o inventaba los mitos de cada aprensión, se unió a la antigripal como quien se une a la inhaladora vitamínica.

Nunca era tarde para una nueva medicina, y más si así fundaba el hogar que todos le estimulaban a formar.

Comprendía, al fin, que la base de la familia es tomar enfermera para las gripes que han de desmoronar la vida durante los inviernos que dure la vida, y lograr, gracias a esa unión, un cultivo de nuevos griposos, que no sabrán lo que es «eso» hasta que sientan que sus células y sus átomos se quieren disociar, con insumisión desgarradora, porque no quieren formar ni un niño, ni un hombre, ni un viejo, aprovechando el primer pretexto para declarar su rebeldía disolvente.

Ramón Gómez de la Serna.

El arte al cubo

EL fenómeno curioso de una masa puesta en estado beethoveniano que aplaude la «Sinfonietta» de Ernesto Halffter, no debe precipitarnos en ningún optimismo sobre el juicio de los públicos de mitin congregados por los conciertos. Más bien tiendo a pensar que esta música nueva fué aplaudida precisamente porque no fué entendida. Hasta tal punto es fuerte nuestro pesimismo que, en casos semejantes, siempre atribuimos el aparente acierto a un error fundamental. El público, me parece, se ha contentado con el goce primario de las sonoridades propuestas. Ha creído con fe en las figuras allí representadas, en su existencia real, sin ver que eran no más reflejo, virtualidad. Como a veces en el cine la máquina retrocede y descubrimos que el rostro primero y casi tangible era una imagen especular, asimismo esta música obliga a poner simultáneamente el oído en dos puntos tan lejanos, distender entre ellos un intervalo tan enorme que se cuenta por siglos. La paracusia, en que un sonido mismo se oye distinto en cada oído, aquí era temporal. Pero estas desafinaciones y diso-

nancias no pueden nunca ser percibidas—o si percibidas, nunca gustadas—por los oídos al unísono del vulgo. Tal vez fué la invención más exquisita de una compañía rusa, la bailarina de la Opera, con tonelete de gasa, que insinuaba en todos sus escorzos, trenzados y *ecarts* demodados y ridículos el descoyuntamiento del *charleston* más actual, como un tic muscular contraído en las noches del *dancing*, trasluciendo siempre a una Josefina Baker al través de una Loïe Fuller. Este caso evidente de transparencias superpuestas, de disfraz sobre disfraz, de triple personalidad—porque la bailarina no era Loïe ni Josefina, sino Anutchá—fué invisible, opaco, para el público, que pasó la hoja sin sospechar la filigrana.

El arte se desarrolla como una matemática. Haydn, Mozart, nos están diciendo una tarde entera verdades incontrovertibles como dos y dos son cuatro, cuatro y cuatro son ocho. No hay objeción en contra, sino un cansancio escolar. Pero si encerramos esa sencilla suma en un paréntesis y la oímos como evocación y anacronismo delicioso, la operación se complica con una elevación al cuadrado. Entonces, ya no vivimos dentro de esa música como vivieron sus contemporáneos, como el gusano dentro del propio capullo, sino desde fuera de ella como si aplicásemos el oído a la rendija de un mundo brillante y extraño, por donde nos llega trémulo el leve son de un minué lejano. Por bajo de las músicas resucitadas de Wanda Landowska escuchamos la profunda nota pedal del Terror. Vemos blancos cuellos alargados, donde nuestros ojos ponen, como esa imagen secundaria del sol

sobre el papel, un hilo rojo, un collar de sangre casi imperceptible, semejante a esa junta que en las figuras de porcelana deja la fracción del molde, como si la cabeza y el cuerpo de estas evocadas marquesas estuvieran unidos artificialmente por esa fisura ya histórica del cuello.

La modernidad parece declararse en el hombre moderno, principalmente en este placer de lo pretérito. Diríase que no es más moderno cuanto más anhele el porvenir, sino cuanto más goce del pasado como tal pasado definitivo y perfecto. Racine escribía tragedias antiguas para actrices *rococó* y actores como chambelanes, y más tarde, Júpiter mismo fué un *sans culotte*. Pero nosotros alejamos presurosamente las cosas, transportándolas en seguida al horizonte, para envolverlas en lontananza. Todavía no han acabado de morir y ya estamos hallando en ellas pátina, sabor de época. Unos con mayor prontitud que otros. Aun vive lo *cursi*, si bien agonizante, y ya Ramón Gómez de la Serna proyecta la «sala *cursi*», como pudiera proyectar un salón Luis XV.

Estamos en el cuarteto. Las figuras jorobadas de los ejecutantes, que aprietan contra el hombro el omoplato sonoro de sus violines, dan a nuestros ojos la fijeza necesaria a la evocación. Alrededor de la música ponemos su ambiente propio, ponemos la *compagnie*, a quien Couperin sonreía desde el clavicordio; en suma, ponemos tantas cosas entre nosotros y la música, que casi desaparece la música. Y sólo así—curiosa paradoja—gozamos plenamente de ella. Pero relativamente, esta evocación es un goce pasivo, un

agua enturbiada, pero quieta. Necesitamos la complicación de otro exponente más elevado, encerrar el paréntesis de la evocación en otro paréntesis: el de la ironía. El pasado, como tal pasado, puede ser también—¿por qué no?—tema de juego, de pirueta y broma, realidad con que hacer *jongleries* en el aire, objeto donde infundir un buen humor juvenil.

Algunos críticos ven en esto una vuelta a la tradición, a la forma, al ritmo. Pero es una vuelta muy singular. Debussy se aparta de la tradición, olvidándola simplemente. Pero si ahora se vuelve a la tradición es para machacarla, triturarla. Si se vuelve a la forma es para agujerearla. Si se vuelve a la forma es porque para haber deformación tiene que haber forma, si bien destruída. Si se vuelve al ritmo, después de la disolución en las más vagas armonías, ¿a qué ritmo es? Al de los motores del jazz-band; al ritmo más corporal; al ritmo sin intervalos vacíos, sin poros, al contratiempo y la síncopa, es decir, al contrarritmo. Si se vuelve a la tonalidad es aludiéndola por la disonancia de otra tonalidad. Buena prueba de que la evolución del arte es más fuerte que cualquier programa consciente, puesto que inmediatamente le somete a sus designios.

De los ensayos de una orquesta se extraen muchas enseñanzas. En los de la Sinfonietta, de Halffter, vi, por primera vez, una orquesta que toca de buen humor. Después de atravesar el oído esa penumbra sonora de la afinación, esas *coulisses* de la sinfonía, la sonrisa se dibujaba—casi imposible—hasta en el rostro dulce del flautista. Un viejo violinista, acostum-

brado a cantar en su violín, parecía resistirse a la invasión de la alegría. Su vecino, que le veía muy a la zaga, le entrenaba, le invitaba con codazos a seguirle. Un día oí a Halffter exclamar ante *Les Musiciens* de Picasso: «¡Esto es, esto es!» Quería decir: «Esto debe ser.» Yo me represento los once solistas de su Sinfonietta como once *musiciens* de Picasso.

No es posible escuchar el tiempo más sereno de esta Sinfonietta, el *adagio*, sin percibir la formidable burla latente. Su magnífico *crescendo* se burla de su propia sublimidad antigua, creada a propósito, por la voz de una antigua disonancia. Antes era el momento que pudiéramos llamar la apoteosis irónica del trino clásico. Otras veces una deliciosa flauta de Bach sonando a *swanee whistle*. Es una música que no se deja oír a ella sola; tiene dos referencias externas a ella; exige una audición binaural para poder percibir el tercer sonido, el no escrito. ¿Cómo el melómano semanal del concierto público hubiera consentido esta broma con el Arte? ¿Cómo podría alcanzar estas complicaciones sonoras?

Música ha sido por mucho tiempo sinónimo de melancolía, lirismo triste, encanto mágico. No era una musa, sino una sirena; siempre *musique de perdition*, como la canción que, en el cuento póstumo de Barrès, el maestro Kyuen caza, como a una fiera, una noche en un camino para su princesa Ling. Por mucho tiempo, música fué sinónimo de vaguedad. Se iba al concierto a flotar y mecerse en las concavidades de la armonía. Pero esta música nueva es clara, alegre, y salta y danza equilibrada sobre la cuerda del ritmo.

Se ha dicho que la música penetra en los santuarios del alma, que nos hace conocer zonas muy profundas de la vida, que despierta pensamientos velados en el último fondo del ser. Se ha hablado del prestigio misterioso de las melodías. Pero las melodías de Hallffter son juguetes con el resorte más sencillo e ingenioso. ¿No es un juguete la escena del contrabajo y el fagot bailando la polka?

Sin duda, el burgués prefiere la otra música, la que hace soñar, llorar y le santifica como una extrema unción al fin de un día vulgar; la música que le posee y anonada. Pero nosotros preferimos la música que está fuera de nosotros y allí se queda, la música que se ve. Cada cosa en su sitio, y el hombre aparte y fuera, separado triunfalmente, de todas las cosas, como una estatua erecta y exenta.

Probablemente es un rasgo típico del arte actual presentar en áspera desnudez sus problemas. En toda obra última se descubre a primera vista la obra y el problema sin recubrir, casi numérico. Como el andamiaje muestra que el edificio está en construcción, así el cuadro cubista deja ver el andamiaje puesto para obtener el volumen. Y en realidad, más que el volumen verdadero del objeto están dados los elementos para construirlo. Lo que desde luego no encontramos es la solución. Esta es nuestra anormalidad: que sentimos fruición cuando la obra de arte nos presenta problemas y no soluciones. Nunca gozamos de ella ingenuamente; necesitamos agrios que nos descompongan la simplicidad propia de todo goce. De aquí la agresividad del arte nuevo contra el viejo, porque patentiza

el problematismo que éste daba por resuelto; por tanto, su falsedad. El arte actual, sin duda, posee un valor substantivo, pero en buena parte existe como contragolpe de su antecesor, del que necesita como la pelota de la pared. Sin el impresionismo, el cubismo no bota.

Precisamente, por ser una creación lograda, este hecho es más significativo en la Sinfonietta. Hay en ella ritmo, forma cabal, melodía concreta. Pero no deja de ser menos cierto que ha habido que pedírselo todo a un siglo pasado. Simplemente con esto se declara el callejón sin salida a que ha llegado la música. Existen—es cierto—ritmos, formas y melodías de hoy; pero también esta obra parece indicarnos que, por sí mismos, no subsistirían, que tal vez sirven únicamente para hacer la ironía, para producir la disonancia y la deformación y trazar sobre la curva elegante de las cadencias una quebrada accidentadísima que la secciona. En la música antigua, melodía y ritmo eran eso, sólo eso; recorrían seria e inocentemente toda su trayectoria vital. Pero nosotros no los gozamos sino en tanto los vemos sucesivamente hechos, deshechos, rehechos, cayéndose y alzándose al atravesar toda una serie de riesgos que su propio creador les va poniendo, como por broma, en el camino.

Aquí es el momento de exclamar escandalizados: Pero ¿estamos en tal situación que la música necesita evocar otra música y, además, burlarse de la propia evocación; que la forma necesita de la deformación, el ritmo del contrarritmo que le golpea; en tal situación que ninguno de los componentes artísticos se goza di-

recta, sino oblicuamente; que el arte, en fin, es el juego con el arte?

El arte nunca ha sido ingenuo, aunque a veces lo pareciese. El deleite estético nace siempre de la conciencia de una duplicidad, es decir, de una actitud irónica. Tomemos el ejemplo más sencillo: la metáfora. No existe más que cuando el sujeto posee la conciencia de que los dos objetos comparados son esencialmente distintos y que su identificación es capciosa. Ha de lanzar los ojos en dos direcciones opuestas para traer a coincidencia en su visión dos cosas incongruentes. Si creyera en su identidad real, la fruición desaparecería instantáneamente. No; el arte no es nunca ingenuidad, sino ironía. Pero a veces esta duplicidad primera recibe nuevos dobleces: el arte al cubo.

Fernando Vela.

Notas

Bajo el signo del Espíritu

MAURICE BARRÈS entró una tarde en la catedral de Auxerre. Buscaba una Sibila, y halló un grupo de rapazas burlonas que estaban aprendiendo el Catecismo. Entre ellas, precedido del sacerdote catequista, llegó Barrès hasta un retablo, donde le aguardaba la imagen polvorienta de la Adivinadora.

—Aquí la tiene— dice el cicerone—. Precisamente está ahora de charla con el Espíritu Santo.

Sobre el hombro de la Sibila se posaba, en efecto, una paloma, como suele posarse en el de Santa Teresa para ir dictándole *Moradas*. Más tarde, en París, la misma paloma invade el aposento de Barrès, se aloja sobre algún volumen nacionalista y dicta al sumo pontífice del culto al Yo un sabroso ensayo, que, con otros siete, componen el volumen «El misterio en plena luz»^{*}.

No trae en el pico esta paloma el ramito de olivo de las cañadas armenias, sino el rojo carbón de Isaías. No viene del Ararat, sino del Cenáculo. *Espíritu* quiere aquí decir *Fuego*. *Pasión*. Barrès ha puesto en limpio muchos borradores del

* *Le mystère en pleine lumière*. (Librairie Plon. Paris.)