

UN TRIPTICO DE ARTE EN LA CULTURA ESPIRITUAL

Poesías suma: la impersonalidad.

Pintura: oficio misterioso.

Música: una dimensión de bondad.

Escribe: CARLOS LOPEZ NARVAEZ

— I —

Hasta los días payaneses universitarios de mi generación —Rafael Maya, Jorge Eduardo Guzmán, Víctor Aragón, Efraim Martínez, Víctor Quintero, Gerardo Paredes y otras yerbas no menos aromáticas del “valle feliz”— en el frontón del claustro ilustre se leía: *Initium sapientiae timor domini*. Paralelamente, los estetas de hoy bien pueden afirmar que el principio de la más acendrada poesía es el saludable pudor del *yo*. Como sueña: el sano, santo y púdico temor del *yo*; temor; no la repulsa ni la negación.

Estricta y simplemente, ese principio, lo informa la humana aspiración hacia un belleza superior, y se manifiesta en un júbilo, en un arrebato del alma; solo que ese entusiasmo y ese ímpetu son cosas del todo independientes de la pasión, que es la embriaguez del corazón; y del análisis, que es el manjar de la inteligencia. Y la pasión es algo demasiado *natural* para que no disuene y lastime en los dominios de la belleza pura, y demasiado violenta para no escandalizar en el reino de los deseos puros, de las gráciles melancolías, de las nobles desesperanzas, habitantes de la comarca sobrenatural de la poesía. Tal el credo baudeleriano en el examen crítico de Edgar Poe.

Pero hay poetas que no tienen más que ofrecernos fuera de su propia alma. Su manera constante hace recordar ciertas efigies de próceres, de santos, de reyes, a quienes se les representa en actitud de ofrecer entre sus manos un objeto que simboliza la empresa hazañosa que cumplieron o la pía fundación que legaron. Son poetas solo a base de corazón; plúgoles más amasar con la sensibilidad que burilar sobre la fantasía: fueron, en suma, más emotivos que mentales. No es precisamente a tal especie lírica a la que pertenecieron José María de Heredia en Francia, ni Guillermo Valencia en Hispanoamérica, ponemos como ejemplo.

Dejó tremendamente dicho Diderot que la sensibilidad (sensitivismo sería más exacto para el caso) casi nunca ha sido cualidad del gran genio; pero para sustentarlo hay por lo pronto tres ejemplos de adecuada talla: Shakespeare, Goethe y Víctor Hugo.

Nadie quiera deducir de ello que el poeta debe ser un ente impasible: absurdo sería exigirlo así del verdadero artista. Ese lóbrego alarido de Porfirio Barba Jacob en su poema titulado: "Un hombre", cuando dice:

*Los que no habéis gemido de horror y de pavor,
como entre duras barras, en los abrazos férreos
de una pasión inicua
mientras se quema el alma en fulgor iracundo,
muda, lúgubre
vaso de oprobio y lámpara de sacrificio universal,
vosotros no podéis comprender el sentido doloroso
de esta palabra ¡UN HOMBRE!*

Este protervo sollozo personalísimo de Barba Jacob traspasa y conmueve mucho más que el sinfónico suspiro, la acendrada elación aparentemente impersonal, de *En las primeras horas*, de Maya; y en comarcas distantes, *Ovidio en Tome*, de Valencia, en *Ritos*, hace estremecer mucho más que *El naufrago*, *El esclavo* o *La joven muerta*, de Heredia, en los Trofeos. Pero es que el dolor cuando se alquitara y cristaliza lo suficiente como para la jerarquía del símbolo, —tal en la parábola de Wilde magnificada en la interpelación castellana de Valencia— entonces, libertado, no ya oruga sino mariposa perfecta, se eleva quizá más noblemente inexorable por encima del primario sentir humano.

Un sufrimiento refrenado, una amargura que se ahoga silenciosa se vuelven indeciblemente más acerbos. Y así como en la vida, ocurre otro tanto en el arte. La ilusión, elemento indispensable al goce de la poesía, no será más vivida por la efusión inoportuna con que se le echa a volar. Por otra parte, ¿cuándo resultaron coincidiendo, o se logró hacer que coincidieran, el instante de sentir y el instante de crear y transmitir el semblante, la forma, tonos y acentos de lo que sentimos? En tal punto la emoción ya no es más que la imagen alejada del dolor o del goce verdaderos.

Y lo cierto es que cuando realmente se padece, se calla; y cuando se sufre demasiado, se llama a la muerte, pero cuando el dolor da tiempo a adobarle formas literarias... que luego se entregan al editor y en seguida a la curiosidad del mundo, entonces lo probable es que no haya habido tal padecimiento; se ha visto antes que sentido, y es aquello que se vió lo que se traduce y se publica. Sería por esto por lo que Anatole France, decía: "Las cosas no son como son sino como recuerdan". A su manera, los ingleses conciben la poesía como una emoción recordada en tranquilidad; y si se aduce que ello es rasgo de la consabida flema, oigamos entonces a Francia.

Flaubert, estimaba que la emoción es contraria al arte, y que el recuerdo de la una es lo que favorece y fertiliza al otro. Un biógrafo de Verlaine, testigo cotidiano de la juventud del Pobre Lelián, cuenta que

era el muchacho más indiferente y el más ajeno a sinsabores y tristezas entre los hijos de la burguesía, precisamente por la época en que escribía aquella quejumbre mirífica de otoño:

*Les sanglots longs
des violons.....
de l'autome
blessent mon coeur
d'un langueur monotonne!*

Y Catulle Mendés hacía esta regocijada confesión que encierra buenas cantidades de verdad, con todo y verso:

*Jamás delito alguno he cometido,
ni por nadie jamás fui asesinado;
sólo imaginativamente remordido,
por la rima no más he desangrado.
De juventud la Muerte es gran poema
—Byron, Musset, ejemplos tentadores!
Pero, ¿sabéis el júbilo tema?
Un alma rebotante de dolores.*

La impasibilidad, —equivocado rótulo sobre el extracto fluido de la impersonalidad— fue la tacha dogmáticamente fulminada y universalmente acogida contra los poetas parnasianos. Promovió tal cargo la declaración de principios que el grupo del Parnaso hiciera al proclamarse y situarse como los contraespíritus del romanticismo cuya gemebunda melancolía iba siendo ya cuestión de clínica, más que de crítica. Indiferentes a cualquier suerte de preocupación moral, social, y, menos que a todas, pasional, los parnasianos preconizaron la serenidad del artista —¡serenidad, flor de pudor!— frente a las inclinaciones menudeantes de la vida cotidiana. Naturalmente —y como acontece en la etapa primordial de toda reacción— la del parnasiano contra el romántico incurrió en demasías, inclusive arropadas de filosófica dicción, como la de Javier Ricard cuando con vehemencia convicta se batía por imponer calidades básicas del arte verdadero las de la fría transparencia de la nieve. Solo que el poeta fundador de la revista que agrupó a Leconte de Lisle, Catulle Mendés, Sully Prudhomme, Verlaine, Gautier, como aporte inicial del movimiento parnasiano, con todo y ser el doctrinario de la impasibilidad, “no escribía verso alguno —delata Anatole France— que no fuese la violenta expresión de pasiones políticas, sociales y hasta religiosas”. Fue de estas polémicas de donde se sacó para el ínclito grupo el epíteto de *los impasibles*, empleado la primera vez por el mismo Ricard en una epístola de réplica, pero sin pretender darle el calificativo *impasible* todo lo largo y lo ancho, lo hondo y lo torcido que los adversarios le dieron a su significado para blandirlo como garrote en sus románticas manos. “Nunca hemos pretendido renunciar —dice Ricard haciendo el recuerdo de las jornadas— ni rechazar toda la experiencia de la vida. Queríamos decir simplemente que la pasión no vale como excusa de lloriqueos ortográficos ni de sintáxicos estornudos; que el deber del artista es el de buscar concienzudamente, sin mezquindad ni cobardías, la forma, el estilo, la expresión más adecuada

para entregar y hacer valer sus sentimientos, sus ideas, y su visión. Aparte de este dogma común —si es que ello encierra dogma alguno— en todo lo demás guardábamos una celosa libertad personal. De *escuela parnasiana* —tomando el vocablo escuela en su tradicional sentido— realmente no hubo cosa que se le pareciera. Menos aún sobre cuestiones de acabado, de expresión, de forma, nuestros pareceres estaban muy lejos de ser unánimes; preferencias no las hubo casi, y ni siquiera estábamos acordes en el grado de veneración y de aprecio hacia los poetas cuyo magisterio reconocíamos y proclamábamos: Gautier, Leconte, Bainville, Baudelaire... En suma, romántico y neorromántico para con los unos, el Parnaso fue con los otros, al contrario, una reacción contra el romanticismo”.

Entre las más sonoras invectivas y voces de combate, se oían ya las de Verlaine, en alejandrino desafío:

“Y es de mármol o no la Divina de Milo?”

O la de Catulle Mendés en *Philomena*.

“De la voz del poeta, lejos humano llanto”.

Pero la vanguardia denodada tenía a la cabeza a León Dierx, uno de los más puros, más nobles y más desconocidos espíritus de Francia la Armoniosa al final del XIX, poeta de quien se dijo no existía otro que lo fuera más íntimo y esencialmente que él, porque la poesía era la función natural de su alma, y el verso la sola expresión posible de su pensamiento. “Vive el sueño eterno de la belleza y del amor —dice una semblanza suya de mano maestra—. Las bajas realidades se hacen junto a él cosas invisibles, y si llega a descubrirlas, busca situarse en la altura para mirirlas vagas, confusas y desposadas por alejamiento de toda su triste fealdad. Por el contrario, todo lo que es bello, y tierno y noble, la melancólica altivez de los vencidos, el candor de todo lo virginal, la serenidad del heroísmo, la dulzura inefable de los paisajes transidos de luna o de azules mediterráneos donde tiembla un vuelo lejano: todo eso es lo que incesantemente lo impresiona, lo enriquece, dándole como una atmósfera de dichoso respiro para su vida interior. Si fuese dable a la mirada humana penetrar al enigmático recinto de los pensamientos, lo que en el de los suyos se vería sería, entre la dispersa languidez vespéral, parejas de sueños, en vestiduras blancas, pasando en apagados coloquios de melancolía o de esperanza, mientras una campana distante divaga dolorida por entre las brumas de un valle”.

Pero es Leconte de Lisle apostrofando a los *exhibicionistas*, a los mercaderes de sus sentimientos, a aquellos que como el mendigo del clásico apólogo colombiano “viven de sus llagas”, el que ha formulado el dogma-estrofa, con ese ardor que le es habitual:

*“Feliz el que entre llantos, placeres y rencores,
lleva dentro de sí, plena de indiferencia,
un alma que no asordan los humanos clamores
recinto en el que todo se abisma y se silencia.”*

La verdad es que los parnasianos —fieles al consejo del sabio—, supieron esconder su corazón para ofrecer y dispersar, en su lugar, el espíritu. La prodigalidad del Yo nunca logrará categorías de originalidad ni de buen gusto; y a poco de tropezar con ella promueve solamente a ponerse en guardia contra el dilapidador.

Haciendo la biografía de Byron, y contraponiéndose a la apreciación de Taine, dijo alguno del Don Juan anglosajón que ese cantor del orgullo había carecido de vida interior: “Ya no es solamente un alma que se desviste (ni siquiera que se desnuda) sino un personaje exhibido en frases que valen como gestos”. Y esta sentencia, proferida por un gran coterráneo suyo sobre el más célebre de los poetas “personales”, constituye una implícita síntesis de estética, tanto más normativa cuanto elegantemente implícita.

PINTURA Y DIBUJO

OFICIO MISTERIOSO

En sentido meramente físico Arte significa habilidad, pericia, primor, en la expresión o la imitación de lo natural o de lo invisible, por medio de lo sensible. En sentido espiritual Arte es virtud en el ejercicio del entendimiento para la realización y expresión de la Belleza.

Genéricamente, el Arte puede distribuirse en dos grandes agrupaciones: Artes que dan lo útil como principal y lo bello como accesorio; y artes en que sobre la utilidad prima la concepción y expresión de la Belleza.

En esta segunda agrupación es donde la expresión “el Arte” sitúa su sentido absoluto ofrecido bajo las especies de las Bellas Artes, porque específicamente éstas no son otras cosas que la actividad del talento para excitar la delectación estética.

Aún así de sintéticamente fijadas la noción exacta y la función pura del arte, se derivan, sencillos y claros, algunos conceptos sobre el valor y el sentido primordiales de sus manifestaciones. Antes de hacer un poco de turismo intelectual y sentimental por el reino interior y el del sonido, hagámoslo por el de la luz, madre de las líneas y nodriza del color.

Si como núcleo germinal de la música obra el sonido, en los enunciados de la pintura se ha de comenzar por una ronda en torno de la Luz, elemento físico-espiritual del instante; alma del cielo, del agua y de la tierra.

Su virtud inspiradora nos guía, al darnos la placidez o la tormenta que infiltra la contemplación externa del espacio.

La luz como el sonido es un hilo para penetrar en el misterio de los seres y las cosas. Ella también sabe transformar nuestras sensaciones en ideas que participan, por su esencia, del alma, y por sus tonos, del universo. La luz es ímpetu, júbilo y conciencia.

Pero si el sonido necesita un escudriño crítico para saber emplazarlo como base de estética musical, es a causa de la infinita pluralidad y la posibilidad insondable de su origen; lo que no acontece con la luz, que es lo primordial del Cosmos. Recordemos la expresión inicial creadora sobre el caos, el primero de los ademanes divinos sobre la superficie del abismo. En la primera página del Libro Santo se lee:

*"Sea la luz, y la luz fue,
y vió Dios que la luz era buena,
y apartó la luz de las tinieblas.
Y la Luz fue el día,
y la tiniebla la noche.
Y de la tarde y la mañana
nació el día primero".*

Entremos pues en los reinos de la línea y del color, empezando por fijar el matiz sustancial, y precisar la divergencia formal entre los términos aparentemente conjuntivos: dibujo y pintura.

A diferencia de arquitectura y escultura, que se nos entregan como masas, dibujo y pintura son artes de apariencia simple y neta. El monumento y la estatua imponen moverse a quien contempla, para buscarles aspectos. Frente al monumento rondamos buscando sus planos, frente y costados; de la estatua, nuestra ronda inquiera los perfiles, girando en rededor de ellos, en una danza cuyo ritmo es marcado por la luz. La pintura, por el contrario, ofrece una presencia que nuestro movimiento no logra alterar en nada. Es perentorio que la imagen sobre la tela, concreta una imagen no más, de donde surge una idea de importancia básica: la de que la pintura nunca puede tener como objeto el engaño visual; y si alguna vez lo tuvo, hoy ha renunciado a intentarlo.

Refiere Cicerón que Zeuxis y Apeles rivalizaban en el empeño de engañar; el uno a los pájaros con los racimos de frutos pintados; el otro a los hombres con el ardid, de una cortina pintada sobre un muro liso. Lo cual prueba apenas que la pintura se tenía entonces como un arte de ilusión, semejante al teatral, que entraña un engaño placenteramente admitido. La pintura ha abandonado ya ese propósito; y el hecho es que a todo cuadro se le pone un marco. El marco, demarcación artificial de la imagen, es como una muda pero explícita advertencia del cuadro: "¡Ojo! no soy más que pintura!". Cada cual apreciará hasta dónde el marco exorna la pintura y la avalora. En tal caso, el pintor transforma en objeto lo que es sólo una apariencia; sólo que el pintor desdeña estos fáciles éxitos del engaño, aún contando con nuestro sentimiento, como ocurre con los grandes panoramas y con el decorado escénico. De lo cual resulta una garantía perfecta para quien ante los cuadros busca solo el sitio de mejor contemplar la inmutable apariencia, y una vez encontrado, se entrega a la contemplación vehemente. Lo que ocurre en especial si lo contemplado es un retrato.

¿Qué es lo que hay dentro de ese marco? Más que una inmanencia temporalizada, es un instante eternizado.

El dibujo se sujeta a este postulado quizá mejor que la pintura, en cambio logra la pintura lo que no logra el dibujo; recoger en una apariencia algo más que una línea; un momento; y en ese momento, condensar, no propiamente la esencia, sino la historia de toda una vida.

Insistamos un poco sobre los caracteres de la apariencia pura, que es la manera de ver propia del pintor, desprovista de pensamiento. En el pintor el trabajo no es obra de raciocinio; a menudo lo más bello en la obra producida es lo imprevisto, algo que ni el propio artista podría determinar. Es del pintor de quien en forma eminente puede afirmarse que crea sin concebir, al paso que en el dibujo, el artista puede anticipar el nombre de lo que dibuja.

De donde se concluye que con sujeción previa a un concepto dado, no se podría pintar *lo que es*, sino lo que debiera ser; la obra tendría no el colorido impreso en el objeto por la hora y sus reflejos, sino el colorido que la calidad intrínseca o la naturaleza específica implicaría darle.

Dibujar con sujeción a un concepto previo normativo, es querer trazar la verdad en la forma, como sería el presentar ambos brazos o los dos ojos en una figura humana de perfil. Pero generalmente el dibujante en función se divorcia de toda idea normativa previa, y aún más enérgicamente el pintor se ejercita en ver sin pensar. Más claro: el pintor se despoja de la idea del *sér* que tiene adelante —modelo, paisaje, etc.— que tiene muchos aspectos más en su integración verdadera. El pintor busca otra verdad; la verdad de su propia posición, la del momento, la del modelo, la del universo en el instante de la lumbre y sus reflejos: en síntesis, la verdad del pintor.

Como la forma aparente y la perspectiva no son cosas intrínsecas del objeto, sino que traducen una relación entre el objeto y el que lo contempla, el color tampoco es inherente al objeto. El color es fruto de la iluminación, de los espacios por ella atravesados, y de los colores vecinos reflejados.

De esta divagación parece desprenderse una pregunta para fijar un linde y despejar la incógnita.

Será dable a la pintura su completo divorcio del dibujo? Aún más: hasta dónde ese divorcio puede ser intrascendente en la perfección de la obra pictórica? Esta segunda cuestión no es para tratarla con la simpleza confianzuda del crítico aprendiz retardado. No hay para que arriesgarse con el oculto o latente artista de pinceles que honre con su atención estos escarceos, y que en este punto recordara el cuento de Antonio José Restrepo con un oscuro impugnador en un debate parlamentario: "Mire, cachifo, no se meta que está hondo". Por otra parte no se trata —Dios nos libre— de dar normas sino de explicar fenómenos aislados, modalidades

efectivas en el contenido artístico de la pintura. De manera que dejando lo hondo, seguiremos por la orilla inicial: puede la pintura divorciarse del dibujo? Quién sabe; pero desde luego la pintura hace todo lo posible. El proceso pictórico de la obra misma parece confirmarlo; después de que ha esbozado, trazado, delineado —vale decir— después de haber dibujado las formas, los rasgos, la armazón del modelo, de la naturaleza, del paisaje, etc., el pintor procede a borrar estos trazos, esas líneas, o sea: el dibujo. Y a borrarlo no de cualquier manera sino con bastante más que con ese rayado cruzado caprichoso con que el dibujante propiamente tal, o el grabador, por ejemplo, crean sus sombras y medias tintas. El pintor borra a fuerza de pincel; su gesto, su ademán, cuando así borra lo dibujado en la tela, el vidrio, la tabla, el muro, etc., se dijera un monólogo sin voz con hondo sentido, con paradójico sentido fuera diciendo: "Decididamente, yo mismo no sé lo que estoy haciendo; pero espero saberlo precisamente cuando ya lo tenga todo hecho".

ABSTRACCION Y SENSIBILIDAD

EN LA PINTURA MODERNA

La pintura moderna nos alecciona en la dramática indagación que la historia del arte recorre en pos de un gradual descubrimiento del yo, de la expresión del mundo interior, existencial muchedumbre de sentimientos y ansiedades en íntima integración, mundo más dilatado cada instante y más abscóndito. Esta obsesionada subjetividad, con todo lo que encierra de ignoto y múltiple, sea talvez lo que explique el a primera vista desorientador conflicto del arte moderno y sus conquistas de lo abstracto.

Pero también es evidente que el artista moderno sabe mantener la conciencia inmanente de sus sueños, en lucha tenaz por la expresión sensible de ese nuevo mundo de latencias penumbrosas, de informes energías modeladoras y determinativas, de profundos estratos subconscientes, todo lo cual ha de tomarse como efecto inevitable de tendencias que ascienden por las raíces mismas de la vida espiritual. Porque para muchos el juzgar la obra de arte consiste en buscarle parecidos con la vida real, nunca se repetirá demasiado que la obra de arte lo es real y genuinamente solo cuando nos entrega algo nuevo, con vida propia, valorable por sus propias normas. La obra de arte, como tal, vive solo en la mente de los espectadores. De allí que el arte, y el artista existan en función del público. Desarrollémosnos, pues, en capacidad estimativa, crítica y emocionalmente, como público: público y artista son inseparables, y por ello el arte solo puede prosperar allí donde haya comprensión entre los dos.

Disfrutar de un cuadro es como amar. El sér amado no puede ser materia inventariable; no es la suma de sus cualidades lo que avasalla nuestro afecto. Amar y valorar el arte no es una ciencia exacta. En la valoración artística la dificultad radica en que el total es infinitamente mayor que las partes. El análisis rasgo por rasgo de un ser amado es tarea inútil, porque la causa del efecto *amor* es la personalidad ecuménica indiscriminada.

Con un cuadro nos sucede otro tanto: analizarle sus partes y su técnica jamás logran explicar por qué nos gusta. Mientras miramos la obra de arte hemos de hacerlo como única en su especie, en abstracción completa.

Ocorre sinembargo que el embeleso, el rapto abstractivo frente al cuadro no puede prolongarse indefinidamente: el juicio acaba por intervenir para cerrar, aunque sea temporalmente, la sensación psicofísica del cuadro.

El completo análisis nunca o casi nunca es alcanzable; pero la tentativa es básica para una comprensión mayor o para su desarrollo en lo posible. Si el cuadro es hermoso, nuestro embeleso se producirá cuantas veces lo miremos.

También el juicio acaba por contribuir al deleite de la contemplación. En realidad, todo nuestro potencial anímico contribuye a ello, lo mismo la memoria que el entendimiento. Y lo que percibimos mentalmente lo colocamos en la categoría de las cosas similares, en correlación con otras cosas conocidas.

Así ocurre en cada caso individual. Más, a fuer de humanos, los juicios tienen una similitud básica, que genera grupos más o menos numerosos de gustos afines. Continuando el paralelo entre el amor y la estimación crítica, anotemos que si el uno y la otra son realidades íntimas, únicas, incompatibles, sinembargo ¿acaso todo el mundo no se enamora?; y para enamorarse ¿no sigue una norma establecida?; y aún no llega el caso de coincidencia con otros en el ser y objeto del amor?

Cultivemos la compañía de los cuadros para que nuestros ideales de arte se renueven, y el espíritu se nos enriquezca de reacciones efectivas. Si no consideramos perdido el tiempo dedicado a aprender, digamos, un idioma o alguna brillante habilidad manual, ¿cómo podríamos considerar perdido el que destináramos a la contemplación indagante de los cuadros, si el atesoramiento de allí derivado es incomparablemente mayor? Los artistas son los grandes descubridores de inadvertidas hermosuras y riquezas de la vida, y nos invitan a miraras a través de sus ojos, para una incesante renovación del mundo por obra y gracia de la luz primordial.

El arte trasmite sentimientos y creencias que se incorporan a nuestra naturaleza. Y si no inspira un acto en particular, en cambio nos modela el entendimiento en forma que influya y aprestigie nuestros actos. “Yo creo —dijo Cezanne— que el arte nos pone en estado de gracia cuando se nos revela la emoción universal de una forma natural y religiosa”.

Y Ruskin dijo: “Todo arte es grande, bueno y auténtico, cuando es la obra de la naturaleza humana en su más alto sentido, es decir, la obra del alma, no de las manos solamente”. Por obra del alma debe entenderse la obra de toda la criatura inmortal, iniciada en un corazón ágil, perceptivo y ávido, perfeccionada por el intelecto y ejecutada por las manos bajo la conducción directa de poderes superiores, según el doctrinal estético de quien no solo predicaba, —o mejor: porque lo predicaba— se autoprescribía “el trabajo iluminado siempre por el impulso creador”. Todo lo cual

nos trae a concluir en que, dentro de las Bellas Artes, el mester —juglaría o clerecía— que la pintura implica, es probablemente el más misterioso de todos los misteres.

MUSICA: ESPIRITU Y DIMENSION DE BONDAD

Como primordial e indispensable es una disertación sobre música, así sea de fragmentaria e intrascendente, deberá ser el fijar la noción del sonido.

Un filósofo afirmó que el sonido es el hermano legítimo del alma; otro dedujo tal vez de allí, una de las definiciones más adecuadas a la música como creación espiritual, diciendo que es “el arte de pensar en sonidos”.

El sonido es algo así como un testigo que declara contra la simple emoción —que es lo súbito— y en favor del sentimiento, que es lo constante. Allí donde falten estos caracteres sensibles, el sonido se queda en el nivel del grito o el ruido. La victoria permanente sobre estos es lo que infunde al sonido su esencia de belleza: en él vibra ya la naturaleza en contraste consigo misma; vibración de su propio vencimiento para ser sublimizada.

Divaguemos un poco sobre las transformaciones del sonido. Como eje de desarrollo obra esta idea directriz: la pasión es la entraña maternal del Arte: localidad de origen que a su vez entraña multitud de amenazas y peligros que conspiran contra el Arte; saber bordear estos y eludir aquellas es producir sustancia de belleza. Todo lo cual implica, en orden a la producción artística musical, un equilibrio melódico que desplaza cuanto de espectacular quiera lanzar el alma como expresión de sus eventuales o cotidianas aventuras.

Lo característico de la melodía radica —en cualquier momento nos lo pueden comprobar Beethoven y Mozart— en sustraerla a la mera fuerza impulsiva, a la coacción violenta de la simple naturaleza en no rendirse a su arrebató; en no caer bajo su agobio. La melodía es melodiosa —paradójica redundancia— cuando logra regular sus voces con todas las pautas posibles y las conduce a un reposo tan vibrante como sereno que permita verter y dibujar una variedad sin fin de movimientos afectivos, diferentes en amplitud, variados en duración, pero siempre más o menos sujetos a una ley de compensación dentro de la cual es dable expresar la plena posesión del yo.

Esto desde el punto de vista —de oído, en este caso— del sonido como unidad melódica. Situémosle ahora dentro del coro y la armonía.

Coro, es unión de voces; armonía, fusión de sonidos; y como denominador común, la unión o comunión del alma con las almas y con el alma de las cosas.

En un coro o en una orquesta cada unidad está realmente sostenida y conducida por las otras unidades, para que cada resonancia individual

entregue su mejor rendimiento. Si cada sonido se hace concordar y se conjuga con los demás sonidos, no es para borrarlo sino para fortalecerlo.

Acerca del tono y la modulación, digamos lo estrictamente menester. La distancia o intervalo diferencial de sonido a sonido parece que solamente puede regularse dentro de los instrumentos musicales —cuerda ten-sa o tubo sonoro— ya que únicamente en esas formas y mediante el procedimiento de los sonidos acompañantes, el coro y la melodía pueden asegurarse contra descensos naturales producibles, a pesar de los esfuerzos de la voluntad.

Los sonidos fijos y armoniosos engendran a su vez otros sonidos llamados resultantes, físicamente existentes, que forman un fondo natural. La profundidad invariable de ese fondo es lo que viene a definir el tono, los cambios del tono y la modulación, en cuanto los sonidos resultantes se refuerzan con los instrumentos. La modulación es la expresión de las pasiones dominadas.

La música antigua y el canto popular se caracterizan por una notoria indeterminación tonal. Por el contrario, en la sinfonía la modulación ha sido llevada a nuevas aventuras, y logrado distintas soluciones. En este punto, la audacia de los creadores tiene ya borradas casi todas las fronteras. Llegando hasta obtener que se perciba lo musical aun dentro del ruido mismo, se ha logrado consecuentemente consolidar las nuevas emociones elevándolas a la dignidad de pensamiento.

Aún así de restringida y fragmentaria esta exégesis numérica de los sonidos, valen para trasuntar su íntimo y enorme poderío. La melodía tiene la mayor potencia y la más directa para expresar la peripecia cotidiana de nuestras vidas: consonancias, combinaciones, roce de sonidos; o bien, continuidad, ritmo, movimiento, mediante la sucesión compensada de todos esos integrantes.

Tal vez la música sea la forma absoluta de la memoria; de una memoria indiscriminada y sin objeto. El portentoso poder de la magia musical es lo único que logra devolvernos el pasado, bajo las especies de un presente de belleza.

Adoro en Dios y creo con efectiva hermandad en todos aquellos que han hecho del arte musical —cualesquiera sean sus grados y formas— un sistema de vida interior.

No sabría decir si lo leí, si lo escuché de alguien, si lo encontré a la orilla del sosiego, si me lo entregó la vida, o si lo recogí en el sueño: lo mejor de nuestro espíritu, sus más puras voces, sus vuelos más altos, solo saben discurrir entre melodías.

Audibles o inaudibles, solamente del sonido fluyen los hálitos legítimos del júbilo. Los simples pensamientos son incapaces de promover el pleno advenimiento del gozo interior o del sensible. Y en cambio, para acendrarlo y embellecerlo todo, suele bastar una melodía dispersa en el ambiente.

Las voces más puras, los vuelos más altos: como en el Amor. No el vano y tantas veces mísero amor, sensualmente humano, sino el otro, el de función más sublimante y sublimada; el que nos rinda a la Bondad; el que nos impone la Verdad; el que nos avasalla a la Belleza; el de ilusiones y de infortunios; el de la dicha y la tristeza; el de esperanzas y desolaciones; el de victorias y agonías; el amor al Amor.

Semiborrado ya en el tiempo, hubo cierta vez un historiador empeñado febrilmente en crear una singular polifonía, capaz de inculcar en el espíritu de los humanos, a través de sus oídos, la vital necesidad de amarnos los unos a los otros. Aquella polifonía evangélico-litúrgica se integraría de masas corales, una orquesta y un eterófono, distribuido todo en grupos correspondientes a los cuatro elementos naturales: los instrumentos de viento representaban las voces del aire; los de percusión copiaban las voces de la tierra; los arcos y cordajes traducían las voces del fuego, y los teclados y pedales propagaban las voces del agua.

Aquel iluminado actuaba sobre un dogma estético, implícito en lo más recóndito, e inmovible en lo más erguido de las realidades internas, a saber: que la música expresa no solamente lo espiritual y metafísico, sino también lo sensible y corpóreo; que las armonías físicas logran establecer una relación latente, casi un contacto, con lo ultraterrestre; que su virtud casi todopoderosa puede reducir a la unidad el complejo universal. Acaso Pitágoras no concebía el ritmo ecuménico de las esferas dentro de una órbita de música?

Como el hilo del héroe fabuloso, la música guía las mentes y los corazones en la penetración de los misterios y en el sondeo de los abismos, buscando estrechar el universo ante las pupilas de un Dios para quien están presentes todos los tiempos y todos los espacios.

Arte y ciencia de pensar en sonidos, se ha dicho ser la música. Y en verdad: ciencia de sonorizar ideas, visiones, sentimientos, paisajes; y arte de transformar milagrosamente el tiempo y el espacio en realidades de Belleza concreta y al par imponderable.

Melodía, Armonía, Sinfonía con formas y sendas de una inmanente invitación al Bien. En la biografía de sus genios y maestros, la música actúa como una suerte de exhortación paralela a la línea ascensional de sus obras.

Desde la desolada cumbre de su gloria, Beethoven pedía realizar toda bondad posible, amar la Verdad sobre todas las cosas, y ni al precio de un imperio hacerle traición a la Belleza.

Atravesando el mundo entre los renegados del sentimiento y los lacayos de la fría razón, Mozart extrajo, no de su cerebro inmenso, sino del corazón vibrante, esa dulzura jubilosa y fastuosa que lo inmortaliza. Cuando era niño, a cuantos le rodeaban se daba a preguntarles si lo amaban. Por eso, más tarde, en el hombre destellaron el genio y la virtud.

En Schumann cada obra es un resplandor de lucidez, de amor, de fé, de ingenuidad y a la vez de poderío. Como una inmensa ave marina sobre un vórtice, la inspiración planeaba sobre su locura final, velando el trono del príncipe del piano, del emperador del *lied*.

Listz, el creador de las Rapsodias, se enardecía más con el anhelo del ajeno triunfo que con la embriaguez del suyo propio. A toda asechanza o maleficio de la gloria opuso como conjuro único la bondad. Y solo tuvo una magnífica locura: el imperio de la justicia. Renunció a crear él mismo a "Tristán", "El oro del Rhin", "Parsifal", para que el mundo pudiera tener más tarde a Wagner.

Y así de Bach, de Chopin, de Schubert, de Berlioz, de Frank; espiritual y melodiosa, la Belleza brotaba con sus almas como un manantial entre rosas gigantescas.

En verdad: para embellecerlo y acendrarlo todo, suele bastar una melodía dispersa en el ambiente.