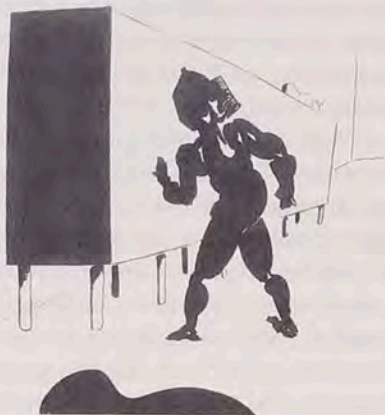


cienaguero por “razones de intensidad”, para decirlo suave; y que está en el fondo de los ataques generalmente injustos que muchos periodistas dirigieron contra Buitrago a finales de los años 1940.



Tengo que decirlo: me defraudó el capítulo dedicado a Emiliano Zuleta, sobre todo si se tiene en cuenta que el autor es también villanuevero y del ambiente musical; una lástima, porque era la oportunidad de decir algo serio sobre un buen tema. Hace enumeraciones útiles para apoyar el trabajo del investigador: los cantantes solistas, las voces femeninas (hubiera sido más justo hablar de la mujer como intérprete del vallenato, para incluir las que tocan pero no cantan), pero meter en el mismo saco vallenato a personajes tan dispares como Lely Méndez, las Campo Vives, Tere García, Gladis Caldas y Lucy González, es cultivar la confusión.

Tratándose del tema poesía popular y vallenato, Oñate incurre en algunas exageraciones, como cuando escribe que por las letras “la música vallenata le[s] gana en dimensión y contenido a todos los folclores de América Latina” (¿que tal si lo comparamos con el bolero, el tango, la ranchera, el corrido y así?), una evidente pérdida de la “humildad científica” que le acabábamos de alabar unas líneas más arriba. También dice que el vallenato está llenando el vacío que deja la poesía, lo cual es desmedido e inexacto; lo cierto es que la cultura de masas, de la cual forma parte el vallenato, amenaza con desplazar a la poesía. Otra cosa

sería decir que es la música con mayor difusión en Colombia y que su popularidad se explica, en parte, por las letras; y que la poesía popular contenida en muchos cantos vallenatos es de mejor calidad que muchos textos que andan por ahí sueltos fungiendo de poéticos. Hace un buen registro de algunas piquerías del vallenato, destacándose la excelente reconstrucción de los enfrentamientos de Emiliano Zuleta Baquero y Lorenzo Morales; y la del conflicto entre Luis Enrique Martínez y Abel Antonio Villa. Es bien importante la reconstrucción de las piquerías fingidas, comerciales, de Rulero Suárez contra Enrique Díaz, y de Aníbal Velásquez contra Alfredo Gutiérrez. Julio Oñate no dice claramente que *La cumbia cienaguera* no es de Luis Enrique Martínez, caso de plagio si los hay, pero nada de lo anterior demerita un libro de gran valor. Recorriendo sus páginas me imagino a Julio Oñate en camioneta metido en todos los rincones costeros buscando documentos y testimonios. Una corredería, al decir de los viejos juglares.

ADOLFO
GONZÁLEZ HENRÍQUEZ
Universidad del Atlántico

“Súmmum de la expresión musical”

Las sonatas para piano y los cuartetos de cuerdas de Beethoven

Otto de Greiff

Universidad Nacional de Colombia,
Unibiblos, Bogotá, 2003, 111 págs.
Publicación conmemorativa
de los cien años del maestro
Otto de Greiff (1903-2003)

Ilse de Greiff, hija de Otto, quien murió en 1995, ha compilado dos libritos publicados medio siglo atrás, en 1948 y 1951, para los ciclos de

conciertos ofrecidos entonces por la Sociedad de Amigos de la Música de Bogotá.

Hombre múltiple y diletante por excelencia, Otto de Greiff fue profesor de cuanta ciencia existe: ingeniería, arquitectura, matemáticas, música. Por si fuera poco, sus versiones poéticas son extraordinarias.

Con tres mil quinientos pesos que logró ahorrar, De Greiff estuvo en Europa año y medio, oyendo música, haciendo turismo y consiguiendo, como cuenta su hija, autógrafos de los más grandes compositores y músicos, científicos, escritores, políticos, ajedrecistas...



El clavecinista Rafael Puyana dijo alguna vez, en un evidente despropósito, que los conceptos sobre música de Otto de Greiff no tenían mayor valor, puesto que provenían de un hombre que no tenía nociones de técnica musical ni sabía tocar ningún instrumento. Parejo argumento cabría aplicar para que los que desconocemos las técnicas de la mezcla de colores no pudiéramos disfrutar ni opinar sobre la obras de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. Cualquier forma de arte —dice Oscar Wilde— se dirige únicamente al temperamento artístico y no al especialista. Las críticas de música, hechas por los músicos, diría el propio Wilde, están llenas de expresiones técnicas. La crítica proviene del conocimiento, es cierto, pero no del conocimiento especializado, sino, por encima de todo, de la educación del gusto. Y eso estaba, cómo no, no sólo al alcance de Otto de Greiff, sino que fue su vida misma.

En la reseña musical se plantea, como en pocos otros géneros, el arte angustioso de decir algo diferente, inédito. Género bien difícil, rara vez pasa del folleto de programa hacia los libros. Por esa misma razón, este librito resulta una joya en el mundo editorial y debería, cómo no, ser complementado con el inmenso caudal de material que el maestro De Greiff debió escribir durante años y años de trabajo en el campo de la apreciación musical.

Es muy interesante hacer la disección de lo que son y han sido las reseñas de piezas musicales, mejor llamadas "programas de concierto". En primer lugar, debemos diferenciarlas de la crítica de concierto, que es la que se publica en los periódicos, y que se refiere a una determinada interpretación, en una sala, un día determinado. En ésta también han brillado no sólo De Greiff, sino Manuel Drezner y, en nuestros días, Emilio Sanmiguel, Teresa del Castillo, Alberto de Brigard...

Aunque los programas de concierto, la mayor parte de las veces, están dirigidos a distraer el ocio del público que espera la entrada de los intérpretes al escenario, suele verse en ellos una especie de angustia del reseñador ante la necesidad de decir algo nuevo acerca de las piezas que serán interpretadas. Y, en realidad, el acervo crítico que está al alcance del simple aficionado es bastante parco y los aspectos a los que se recurre son casi invariablemente los mismos.

Cada dato es una joya para el crítico, cualquier palabra o escrito del propio compositor, ni se diga. Pero indudablemente la sensación que nos queda es la misma que con la pintura o la arquitectura: cada arte habla en un lenguaje irreducible y cada arte es inefable, imposible de reducir a palabras.

¿Cuáles son esos escasos aspectos de los que puede agarrarse el reseñador? Veamos. Primero: Fecha de composición y de estreno de la obra, relacionados con algún suceso biográfico o histórico contemporáneo (en el mejor de los casos, el crítico adorna esto con alguna anécdota

curiosa de la vida del compositor). Segundo: Dedicatoria, con algún dato acerca del destinatario de ésta. Así, Haydn en las primeras sonatas de Beethoven, de las que comentaría que, aunque no carecían de ingenio, su autor necesitaba aún perfeccionarse; la condesa Von Keglevics para la cuarta sonata, la condesa Von Browne para las op. 10, que no debe confundirse con la baronesa Von Braun, para las op. 14; el príncipe Lichnowsky para la op. 109; la señorita Brentano, para la op. 26; Giulietta Guicciardi para la *Claro de luna*, denominación que, por cierto, nada tiene que ver con Beethoven y que pertenece al poeta Ludwig Rellstab, a quien se le ocurrió que el principio de la sonata se parecía a la luz de la luna reflejada en el lago de los cuatro cantones. (Por lo demás, lo he comprobado in situ, nadie en Suiza sabe cuál de todos sus lagos es el de los cuatro cantones). Bueno, como en el *Nocturno* de Silva, poco importa cuál sea el lago; la comparación de esta sonata con un nocturno lunar, para De Greiff, es una comparación feliz.



La sonata op. 53 fue dedicada por Beethoven al conde Waldstein (la única en la cual el público, que es en última instancia el que manda, quiso que el nombre del beneficiario desplazara para siempre al de "Aurora", que le pusieron los editores y que apenas sobrevive en algunos países latinos).

Esto nos lleva a la historia de los nombres de las sonatas, que en el caso de Beethoven surgieron casi siempre de los editores. Así, a

Crantz corresponde la gloria de haber bautizado a la *Patética*, a la *Pastoral* (núm. 15) y a la *Appassionata*. La número 29, op. 106, la famosa *Hammerklavier*, se refiere simplemente el nombre alemán de la primera versión del piano, recién inventado (pianoforte). En el caso del cuarteto *Las arpas*, el nombre, casi onomatopéyico, proviene de los *pizzicati* del violonchelo en el primer movimiento, y el del cuarteto *Serioso* proviene del propio Beethoven, quien se lo aplicó solamente al *scherzo*. Al neófito quizá le interese saber que los números de opus, que ordenan las obras, no eran puestos tampoco por el compositor sino por el editor.

Una tercera forma de encarar la reseña o programa es a través de la estructura musical de la obra ("el ocioso y pedante análisis formal", dice De Greiff). Pero es una forma muy limitada. Por razones evidentes, el crítico no puede pasar de conceptos elementales, si es que quiere ser entendido por el lector, que sólo va a escuchar un concierto y no a leer un galimatías que le habla de movimientos ternarios en semicorcheas. Es posible añadir uno que otro lugar común, como, en este caso, la célebre y pobre clasificación de Lenz para Beethoven, en tres periodos: el de imitación, el de exteriorización, el de reflexión...

Pero hay atajos: una de las formas menos traumáticas de acercarse a una pieza musical es establecer analogías y parecidos con otras obras, del mismo o de otro compositor. Esto lleva a otro tema al que se le puede sacar alguna punta: el del "plagio", que siempre es una delicia para el crítico, pues le permite, con poco costo, alargar su discurso hasta límites insospechados. También es posible regodearse en el arte de las influencias y las analogías. Así, para Beethoven, con Clementi y Johann Christian Bach en las primeras sonatas, con alguna sonata de Mozart en la quinta sonata, o con la sinfonía *Eroica* en la sexta, o con el aria de Florestán en *Fidelio*, de la sonata *quasi una fantasia*, o de esta misma con un trozo del tercer concierto

para piano. Lenz encuentra que de la sexta sonata habría podido extraer Rossini su famoso “Figaro che, Figaro là”. A veces se trata de un homenaje explícito a un tema de Haydn, que aparece en dos sonatas distintas, o se percibe, como lo hace Reinecke, un tema de *La Creación* de Haydn. Por cierto muy notorio, dice De Greiff, es el parecido del tema principal de una sonata con el más popular de los minuetos de Boccherini.



Luego, se puede acudir a las escasas opiniones del propio autor, en este caso casi siempre a través de su abusivo amigo Schindler, quien tenía una tendencia natural a mentir y exagerar. Así, las sonatas op. 14 serían “un diálogo entre un hombre y una mujer, entre un amante y su amiga”. Del propio compositor provendría la declaración de que la sonata 11 le había salido “particularmente bien”. Del mismo modo, el compositor y fabricante de pianos Czerny, amigo de Beethoven, le habría oído decir que la sonata *Pastoral* era una de sus favoritas, así como que el ritmo del final de la sonata de los recitativos (núm. 17) le había sido inspirado por el galopar de un caballo. Al ser interrogado sobre esta misma sonata y sobre la *Appassionata*, sólo habría respondido, un poco sibilino, y anticipándose a los freudianos: “Leed *La tempestad* de Shakespeare”. Un crítico agudo opinó que Beethoven no leyó seguramente la obra de Shakespeare, pues de otra suerte no habría hecho tan insensata observación. De la misma *Appassionata* escribió Romain

Rolland que era digna de ser colocada entre un fresco de la Sixtina y una tragedia de Corneille, añadiendo, por si no fuera claro, que pertenecía sin duda a la misma familia. También el propio compositor se refirió a la sonata 24, op. 28, diciendo que era superior a la *Claro de luna*. De la sonata 27, op. 90, comentó al destinatario, el conde Moritz von Lichnowsky, que la primera parte era un conflicto entre la cabeza y el corazón mientras que la segunda era una “conversación con la amada”. El cuarteto octavo fue, según Czerny, inspirado por la contemplación de la noche estrellada en Baden, cerca de Viena. Todo esto tiene un interés que se desvanece en cuanto nos cuentan que “es sabido que Beethoven solía librarse de los importunos que le preguntaban sobre el programa de su música, con alguna respuesta improvisada que luego habría de recoger la posteridad”. Todo cuanto Beethoven dijo sobre este *adagio* (aparte de la música misma, que ya es decir) fueron las siguientes palabras italianas que le sirven de epígrafe: “Si tratta questo pezzo con molto di sentimento”. Del *Allegretto* de este mismo cuarteto observa De Greiff, en la que acaso es la declaración más curiosa del libro, que “tiene un aire tal de bambuco, que aun los más regionalistas habrán de dudar sobre lo autóctono de nuestros aires”.

Otro acercamiento, muy utilizado por De Greiff, consiste en resumir lo que críticos musicales de renombre han dicho acerca de la obra o de alguno de sus movimientos. Ello marca una gran diferencia si, como en este caso, el crítico posee una amplísima biblioteca y libros de muy difícil consecución, sobre todo en la época en la que se escribió éste, medio siglo antes de la existencia de la internet. Pero, como se verá, estos conceptos rara vez pasan de ser epítetos rimbombantes, cuando no absolutamente equivocados. Observa De Greiff de pasada que la crítica contemporánea de las obras de arte es a menudo equivocada e incluso se sorprende cuando alguna revista contemporánea llega a acertar sobre el valor de una obra. Y es

que, como sucede casi siempre con la obra de arte, que es irreductible y cerrada en sí misma y habla en su propio lenguaje, los críticos suelen decir cosas que no ilustran mucho porque son afirmaciones que se pueden aplicar casi siempre a cualquier otra cosa. Si yo escribo como Lenz, que por lo demás es tan vago que parece discípulo de Goethe, que tal sonata es “de una belleza que recuerda a una puesta de sol...”, o si, como Chantavoine, digo que la obra es un “tumulto exaltado de inefable pasión”, es claro que puedo decir lo mismo de cualquier otra sonata de Beethoven o de quien sea. Decir, como Wartel, que un andante es “una maravilla de gracia”, es lo mismo que no decir nada. Lo mismo ocurre con una de las pocas ocasiones en las que Berlioz desacierta, al decir de un *adagio* que es “una de aquellas poesías que el lenguaje humano no acierta a definir”. Averigüe el lector de qué *adagio* se trata. Da lo mismo.



A la mayor parte de estos críticos habría que tacharlos de abiertamente incompetentes, por una razón de peso. Y es que en la crítica de arte, al ser tan reducido su círculo de acción, vale mucho más una cultura amplia que la especialización pura y simple. El otro factor que hay que tener en cuenta es que en los tiempos en que fueron escritos dichos comentarios las técnicas de grabación o no existían o eran precarias y los críticos no podían darse el lujo de escuchar una obra musical sino raras veces, siempre en vivo y pocas

veces con diferentes y magistrales intérpretes. Cualquier buen aficionado de hoy tiene más recursos a su alcance que el crítico de la época.



De la validez de esos juicios da fe el olvido en el que hoy han caído, salvo cuando alguna anécdota los hace recordar, casi siempre relacionada con el hoy risible rechazo inicial de las obras, como la hilaridad que habría suscitado uno de los cuartetos en San Petersburgo, donde el gran violonchelista Romberg, indignado, habría pisoteado la partitura. Otros juicios contemporáneos son interesantes por su valor literario o al menos por su ironía, como el de Lenz sobre la sonata *Patética*, "maltratada por millares y millares de niñas románticas", así como del cuarteto op. 130, del que un crítico escribió que era música que, en rigor, los marroquíes podrían encontrar placentera.

Ahora bien: cuando el crítico posee una sólida cultura en algunos otros campos, puede darse el lujo de hacer indagaciones por otros terrenos, que resultan interesantes para el lector, como, por ejemplo, qué han dicho célebres escritores, filósofos e intelectuales acerca de la obra, qué dijo Proust, qué dijo Thomas Mann, qué escribió Adorno, qué dijo incluso García Márquez... Virginia Woolf, por ejemplo, adoraba la cavatina del cuarteto en re bemol de Beethoven, "aquella música que es como una despedida hacia lo eterno, hacia el olvido absoluto"; Aldous Huxley describió en *Contrapunto* el cuarteto op. 132, y un personaje de Thomas Mann consideró la última sonata de

Beethoven como el punto máximo al cual se podría llegar en la música. Pero este repertorio igualmente se agota con cierta rapidez.

Para terminar, unas breves palabras acerca de los cuartetos. El cuarteto de cuerdas es, para De Greiff, la combinación técnica más perfecta posible, con la concurrencia de las cuatro voces de la polifonía vocal (soprano, contralto, tenor y bajo), con la ventaja de la inagotable flexibilidad de que disponen los instrumentos de arco. Haydn fue, en cierto modo, su creador. Los de Beethoven son diecisiete, si se incluye la Gran Fuga, o dieciocho si se incluye la versión alternativa del primer cuarteto, salvada por Amenda.

Del primer cuarteto, que Spohr llegó a considerar como el ideal en su género, De Greiff repite uno de esos lugares comunes que se quedaron en la crítica, y es que en él hay muestras de poca destreza de parte de su autor. Yo no conozco una sola obra de Beethoven en la cual no esté presente la mayor destreza, desde el principio. Un genio como Beethoven hace cierta la frase de Oscar Wilde de que sólo los mediocres hacen progresos.

Y llegamos a los últimos cuartetos, que para De Greiff constituyen "el *súmmum* de la expresión musical". Estos cuartetos han tenido una muy curiosa e íntima relación con la poesía colombiana. Mencionaré dos casos. Uno, el del poeta vallecaucano Octavio Gamboa, quien merecería pasar a la historia, si no por sus poemas, que son hermosos, por una frase digna de memoria: "Sólo quiero que de mí se diga que fui un hombre que llegó a los cuartetos de Beethoven". Por otro lado, estos cuartetos, en especial el opus 131, eran las obras favoritas de León de Greiff, quien las escuchaba casi todos los días en la versión legendaria del cuarteto Busch, de los años treinta, o en la primera versión que probablemente llegó a Colombia, traída hacia 1927 o 28 por Otto de Greiff, en discos que se amarraban con pita y que tenían un sonido que hoy nos parecería espantoso pero que deleitaban como el invento más

maravilloso de la humanidad al Hans Castorp de *La montaña mágica*. Era la versión del cuarteto Capet, dirigido por Lucien Capet, quien era espiritista, médium por más veras, y que decía comunicarse con el propio compositor en sus sesiones, lo que le permitía sostener al poeta que la que él escuchaba era la única versión fonográfica autorizada por el propio Beethoven. Esta anécdota me la ha referido Boris de Greiff.

LUIS H. ARISTIZÁBAL

Ellas en cinta

La presencia de la mujer en el cine colombiano

Paola Arboleda Ríos

y Diana Patricia Osorio

Ministerio de Cultura, Bogotá, 2003, 355 págs., il.

La presencia de la mujer en el cine colombiano no es distinta de la que ha ejercido históricamente en el resto de asuntos y actividades culturales: nula. Nula, en las normas y costumbres establecidas por los hombres, y completamente activa en el esfuerzo de ellas mismas por abrirse caminos de libertad expresiva. No en vano, hoy en día son protagonistas de cuanta actividad humana existe y, al hacer una retrospectiva, encontraremos que, en efecto, nunca han dejado de serlo, siempre han estado haciendo y creando. Por ello, que hayan participado en todos los momentos de la historia del cine colombiano es muestra de su autorreconocimiento paciente. Dedicación que hoy, a la luz de un cambio en la concepción jerárquica de la sociedad machista, por fin se le reconoce en sus valoraciones íntegras. No otra cosa consigue *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, libro (premio nacional del Ministerio de Cultura) de las comunicadoras sociales Paola Arboleda y Diana Osorio. Se trata de un esfuerzo investigativo