

buena distancia de la identificación mecánica de Sarmiento, ya el indígena no es la pura y simple representación de la barbarie, a destruir, a borrar.

Tratemos ahora de precisar y complementar estas ideas en función de la evolución novelística e ideológica de Rómulo Gallegos. Cuando hablamos del gran tema de civilización y barbarie en la obra de Gallegos, estamos sin duda señalando una de sus motivaciones esenciales, como ha sido (y seguramente sigue siendo, en sus formulaciones relativistas) para buena parte de la novela latinoamericana. Pero no sólo Gallegos es, en conjunto, una excelente muestra de tal preocupación en su doble condición generadora y culminante: punto de partida y objetivo (se escribe para tratar de invertir la relación antagónica existente y donde prevalece la barbarie, es decir el propósito reformista de la literatura de denuncia y ejemplo), sino que nos ofrece quizás el más claro y elocuente proceso de evolución dinámica, como ningún otro escritor latinoamericano, en el enfoque y la aplicación del postulado de civilización y barbarie. Así, proponemos la siguiente línea analítica: en la tesis de confrontación de civilización y barbarie, Gallegos presenta, a través del tiempo, tres actitudes o modalidades que significan toda la gama de posibilidades.

En primer lugar, *Doña Bárbara* viene a ser la posición ortodoxa, el planteamiento directo y representativo de la concepción exaltadora, incondicional, simplista, de la civilización contra la barbarie. Es la tesis positivista: el ferrocarril como símbolo del progreso. Símbolo, por cierto, viejo de casi cincuenta años, ya presentado por el mandatario civilizador Antonio Guzmán Blanco. Aplica aquí Gallegos, en sentido "realista", una tesis que parece todavía validera dada la realidad aparente y tangible del país; pero no hay que olvidar que ya para esta fecha Venezuela ha entrado en la nueva realidad petrolera. En verdad esta tesis "progresista" permanecerá en vigencia hasta las nuevas concepciones de origen marxista desarrolladas a partir de 1936.

En segundo lugar, *Canaima*, que, sin modificar sustancialmente el planteamiento básico y sin dejar de exaltar los valores positivos de la civilización y del progreso, da entrada a una visión poética de la realidad; perspectiva culminante

en esta novela después del claro antecedente —verdadera puerta abierta en tal sentido— representado por *Cantaclaro*. Así, *Canaima* sería la gran señal de relativismo en la vieja tesis de civilización y barbarie, al conceder atención efectiva como sustento creador y como ingrediente ideológico al enfoque legendario, mágico y poético de la realidad. En este caso la atracción de la selva y la posibilidad de libertad y de felicidad en el seno de lo primitivo, a pesar de la amenaza del gran dios Canaima, deidad del mal, serían la relatividad novelesca; independientemente de que la imagen de la selva se revele en muchos aspectos como arquetípica, cortada en el mismo molde tradicional de considerable antigüedad.

En tercer lugar, *Sobre la misma tierra*, que significa, ya, simplemente una inversión de valores o, en todo caso, una reformulación de la tesis, donde la prédica en favor del progreso hay que derivarla, en un sentido crítico y de total relatividad, del planteamiento minado de contradicciones: la historia y sobre todo la ética imponen que lo primitivo (en cierto modo la barbarie), representado por el habitante indígena y el poblador criollo, puede ser lo positivo; y que la tecnología moderna (en cierto modo la civilización), representada por la compañía petrolera, puede ser lo negativo. La vida natural, lo tradicional, son equivalentes de humanismo y de civilización; mientras el desajuste del medio y la explotación del hombre y del país derivados de la invasión petrolera son equivalentes de injusticia, ilegalidad y barbarie. Es la liquidación, por el marxismo, de la vieja tesis positivista. Y en este sentido no hay que olvidar que para la fecha de publicación de esta novela, ya Gallegos forma parte directiva de un partido político cuyo programa él representa y que se inició sobre una formulación nacionalista y antiimperialista de tipo marxista.

Este planteamiento, que nos permitimos proponer como tema abierto al estudio sistemático y al análisis profundizador, ofrece una nueva vertiente dentro de la significación particular de Rómulo Gallegos como representante de la novela de todo un continente y ejemplo de la evolución de una de sus constantes sustanciales.

Gustavo Luis Carrera

DE MÚSICA

MISCELÁNEA

I

De pronto ocurren temporadas en nuestro medio musical en las que el panorama se antoja un poco agotador, no precisamente por la gran variedad de eventos musicales disponibles sino por el hastío que puede provocar la repetición continua e impune del repertorio y del formato. Con lo anterior me refiero básicamente a que en un fin de semana cualquiera uno recurre a la información escrita para enterarse de las posibilidades de escuchar música, y se encuentra con que las orquestas están ofreciendo lo mismo, siempre lo mismo. Es entonces cuando hay que buscar con más cuidado, y aunque no parezca verosímil, hay momentos en los que se pueden encontrar alternativas frescas.

Mentiría si dijera que Brahms es algo novedoso o inusual, y sin embargo la oportunidad de escuchar su música de cámara sí es algo poco frecuente en nuestro medio. Así pues, una de las alternativas de las últimas semanas ha sido precisamente asistir a alguna de las actividades musicales en las que se presentan diversas piezas de cámara de Brahms. Y esto quizá haya resultado particularmente atractivo para aquellos amantes de Brahms que de alguna manera ya no encuentran satisfactorias las múltiples repeticiones, por ejemplo, de su *Cuarta sinfonía*. El concierto que nos ocupa tuvo lugar en la Sala Nezahualcōyōtl, y estuvo dedicado a dos obras de Brahms; escuchar esta música fué útil, entre otras cosas, para reflexionar sobre el desarrollo de Brahms como compositor.

En primer lugar, el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano contó con la colaboración del clarinetista Marino Calva para la realización del *Quinteto Op. 115* de Brahms. El músico compuso esta obra con la intención de hacer resaltar

RESEÑAS

las virtudes de un clarinetista de apellido Mühlfeld a quien Brahms admiraba a tal grado que antes había compuesto para él un trío.

Es claro que nuestro autor tenía este quinteto en alta estima, ya que promovió su estreno con una vehemencia poco común en él. De la "dulzura otoñal" que Claude Rostand escuchó en este *Quinteto* pueden derivarse varios planos de análisis posible.

El más congruente, quizá, es el que nos permite adivinar en esta obra a un Brahms inmerso en el dominio pleno de la técnica y en el manejo muy agudo de la expresión, y al mismo tiempo un Brahms lleno de nostalgia, apaciguado por el paso de los años, que mira al pasado con añoranza y atisba el futuro con cierta intranquilidad. Todo lo que de subjetivo puedan tener estas apreciaciones, lo extraigo de la observación directa de la interpretación realizada por Marino Calva y el Cuarteto Lati-

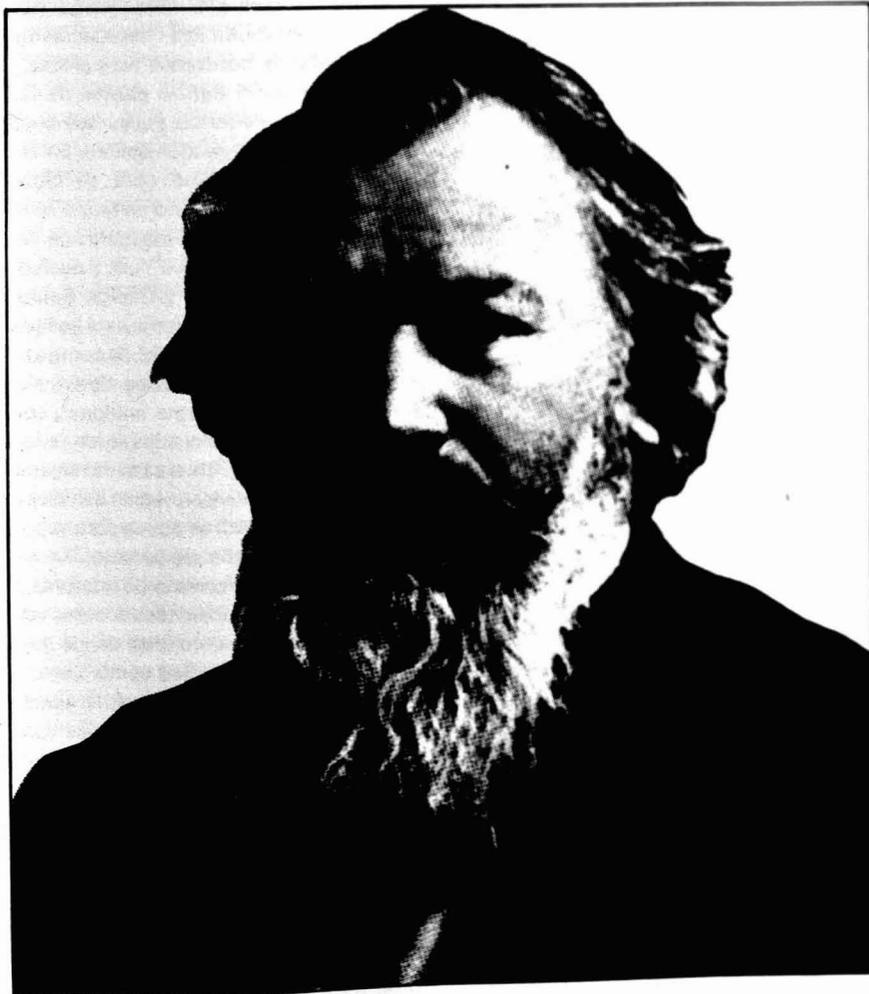
noamericano. En sentido estricto, los cuatro movimientos del quinteto tienen dinámicas totalmente distintas, sin embargo, la escritura de Brahms es tal que difícilmente hallamos puntos de contraste extremo entre el *allegro* y el *adagio*.

Predomina en esta música lo crepuscular, la pintura musical hecha con tonos medios, y es probablemente en este sentido del equilibrio en donde estuvo lo mejor de la interpretación de los músicos. Y por otra parte, no pudo dejar de notarse una cierta tensión interna entre los músicos, específicamente, un cierto estira y afloja entre el cuarteto y el clarinetista, situación que pudo tener su origen en puntos de vista diversos sobre la interpretación de Brahms, o que fue sólo una proyección de temperamentos musicales diferentes. En la segunda parte del programa, el Cuarteto Latinoamericano se convirtió en sexteto con la participación de dos intér-

pretos invitados: Renat Szuba a la viola y Richard Markson al cello, quienes complementaron la dotación formada por Jorge Risi y Arón Bitrán, violines; Javier Montiel, viola, y Alvaro Bitrán, cello.

El conjunto interpretó entonces el *Sexteto* para cuerdas Op. 18, una de las obras de cámara más sólidas del catálogo de Brahms. A manera de referencia, podemos citar, de la nota de programa del concierto, parte del comentario hecho por Eduard Hanslick, prominente crítico vienés contemporáneo de Brahms, sobre este sexteto: "Un universo puro de total belleza". La observación de Hanslick se hace más interesante y toma un contexto histórico muy peculiar cuando nos enteramos de que sus palabras fueron dichas después de haber estado expuesto a la música de Wagner.

Esto no hace más que confirmar el hecho bien sabido y bien documentado de que Hanslick era ferviente partidario de Brahms, es decir, mortal enemigo de Wagner y Bruckner y de todo lo que pudiera relacionarse con la música de ambos. Sea como fuere, el *Sexteto* es una obra muy bella, y la interpretación fue muy satisfactoria, bastante más redonda y coherente que la del *Quinteto*. Se notó sobre todo el mayor entendimiento entre los intérpretes, y esto dio como resultado momentos musicales muy emotivos, incluso para aquellos que no somos particularmente parciales a la música de Brahms. La variedad dinámica fue mucho mayor, y el manejo de los *tempi* tuvo buenos contrastes, sin llegar a los extremos. En términos generales, pues, un buen concierto. Ahora bien, aquí se impone hablar de la asistencia y del público. Brahms, clásico entre los clásicos, suele atraer mucha gente a las salas de concierto. La entrada apenas mediocre al concierto que nos ocupa puede demostrar una de dos cosas: una especie de desapego del público por un compositor demasiado traído y llevado (cosa poco probable) o simplemente la falta de costumbre de nuestro público de tomar en cuenta las manifestaciones de música de cámara, sea cual sea la programación. Y, justo es decirlo, el público no pareció responder con calidez a la música de Brahms ni a las interpretaciones, cosa que va en contradicción con lo que normalmente ocurre en nuestras salas de concierto, en las que



Brahms

el aplauso y la ovación suelen ser gratuitos e incondicionales.

II

Así que, para confirmar o desmentir estas observaciones sobre la música de cámara y su público, fue interesante el hallar, en un corto lapso, otra manifestación musical similar, que a la larga resultó más interesante y más satisfactoria que el concierto con música de Brahms. Me refiero a uno de los conciertos de la serie Panorama de la Música de Cámara del Siglo XX que estuvo a cargo de la Camerata Panamericana. Al respecto, es indispensable referirse a un comentario bien cierto que se hace en la nota introductoria del programa general de la serie, consistente en la afirmación del hecho de que en nuestro medio musical falta presencia de grupos de cámara de diversas dotaciones para poner al público en contacto con

las múltiples manifestaciones de este género que le son desconocidas. En este caso particular, es especialmente interesante el hecho de que se trate de la música de este siglo, que es, predeciblemente, la que más asusta al público. La Camerata Panamericana está formada por una veintena de intérpretes, catorce extranjeros y seis mexicanos según la lista de personal, pertenecientes a diversas orquestas sinfónicas. El programa general de la serie reunió un espectro bastante amplio de expresión musical y en cada programa particular fue posible hallar abundantes puntos de contraste. Uno de estos programas estuvo integrado por obras de Igor Stravinsky, Francis Poulenc e Ingolf Dahl, todas ellas escritas para instrumentos de aliento.

Este programa de la Camerata Panamericana se inició con la *Sonata* para clarinete y fagot de Francis Poulenc. La obra resultó un buen ejemplo de las

tendencias musicales más consistentes de Poulenc, entre las cuales siempre hay que tener bien presente un refinado sentido del humor musical y una gran lucidez. De esta *Sonata*, es necesario destacar el *Romance*, segundo movimiento, cuya estructura parece remitirnos a sonoridades rústicas. Se trata de una contemplativa expedición melódica del clarinete, sostenido sobre un intervalo alternado en el fagot, siempre cambiante, que funciona como una especie de bajo inmutable. Por otra parte, la ejecución de este movimiento fue muy cuidada por los intérpretes, el clarinetista Philip Cunningham y la fagotista Susan Bell. Después vino el *Octeto* para maderas y metales de Igor Stravinsky, dirigido por Enrique Diemecke.

Como curiosa coincidencia, fue nuevamente el segundo tiempo, un tema con variaciones, el mejor interpretado y el más llamativo.

Se trata de un movimiento bordado en el mejor lenguaje neoclásico de Stravinsky, con una fuerte carga sarcástica, personificada especialmente en un vals de contornos surrealistas.

Los paralelos con la música de las películas de Federico Fellini son más que una mera sugestión sonora. En seguida, una brevísima obra de Stravinsky: su *Fanfarria para un teatro nuevo*, compuesta para la inauguración del Teatro Estatal de Nueva York, y dedicada a Lincoln Kirstein y George Balanchine. La pequeña fanfarria está basada en un procedimiento serial de composición, y fue la intención de Stravinsky que se tocara de forma antifonal, con dos trompetistas colocados en los extremos de la escena. En el caso de nuestro concierto, no fue interpretada así; dicen algunos conocedores que la obra, a pesar de la intención de su autor, no se presta para este formato de interpretación, ya que sus cualidades sonoras impiden el acoplamiento ideal de los músicos a la distancia. Sea como fuere, y sin la presentación antifonal, la ejecución de la *Fanfarria* fue buena, técnicamente correcta, pero sin la intensidad necesaria para emocionar, como lo debe hacer toda fanfarria que se respete. Y para finalizar el programa se tomó la *Música para metales* de Ingolf Dahl, cuyos tres movimientos ofrecen un panorama de las posibilidades de la escritura moderna (no de vanguardia) para los instrumentos de metal: la densidad



Poulenc

de una *Fantasia coral*, el lirismo de un *Intermezzo* y la ligereza y agilidad de una *Fuga*.

Ahora, el público: proporcionalmente al tamaño de la sala, más numeroso que para el concierto de Brahms, y su reacción más cálida e involucrada. Esto puede deberse quizá a que el auditorio del concierto de la Camerata Panamericana estaba formado por un público más conocedor; de hecho, cosa que no siempre se ve en nuestras salas, había algunos compositores entre los asistentes: Leonardo Velázquez, Federico Ibarra, Mario Stern. Así, pues, de la observación de ambos conciertos, pueden sintetizarse algunas consideraciones, la más importante de las cuales es quizá la convicción de afirmar que, aunque escasas, sí hay alternativas musicales en nuestro medio, y que con la justa retroalimentación entre los músicos y el público puede llegar a lograrse un ambiente musical más variado. Y cuando me refiero alternativas, hablo de la posibilidad de romper con la monotonía que significa escuchar a orquestas que no mejoran con nada, a directores poco imaginativos, a temporadas enteras consagradas a la mismas obras de siempre. Quizá sea posible, con el paso del tiempo, que la posibilidad de lo ecléctico se convierta en una realidad, y que el público reaccione, y que no deje tendida la mano de los músicos que intenten una aproximación nueva.

III

Y ya que de alternativas posibles se trata, quiero terminarla refiriéndome a una grabación que por casualidad llegó a mis manos hace poco tiempo.

Para aquellos interesados en un tipo muy particular de expresión musical, el nombre de Kurt Weill significa básicamente la *Opera de los tres centavos*, obra en la que su autor trasladó los personajes y situaciones dieciochoescas de John Gay al bajo mundo del Berlín de los años veinte. Kurt Weill, bajo la influencia de las enseñanzas de Busoni y Humperdinck, y de su propia visión política del mundo, creó la ópera satírica revolucionaria, de características expresionistas, abstractas y experimentales. Sus primeras obras en este campo lo sitúan en el plano de Hindemith y Krenek. En 1927, su primera colaboración con

Bertolt Brech produjo *Cenit y ocaso de la ciudad de Mahagonny*, cuyo estreno provocó un escándalo en Baden Baden.

Siguiendo inexorablemente su camino, Weill creó un mundo musical astringente y melancólico que estableció su reputación. Sus ideas políticas (marxistas), musicales (inconoclastas), y su origen (judío) lo llevaron al exilio por París, Londres y finalmente Nueva York, mientras su música era prohibida en Alemania. En algunos de sus trabajos para Broadway creó algunas canciones que han permanecido como clásicos del repertorio. Y el resto de su producción dejó huella en la obra Hindemith, Orff, Britten, Menotti y Gershiwin. La grabación a la que me refiero contiene precisamente algunas canciones desconocidas de Weill, para soprano y piano, en las que el autor ha concentrado toda esa melancolía, toda esa amargura burlesca, todo esa carga de crítica social, todo ese lenguaje expresionista, y sobre todo ese inimitable ambiente sonoro y expresivo que de inmediato nos remite a la depresión anímica y filosófica de las posguerras y las entreguerras. Para saber por dónde andaba Weill en su pensamiento cuando hizo estas canciones, basta conocer su temática: los

soldados, Berlín, el Sena, el tango, las despedidas, Schickelgruber (apellido original de la familia de Hitler) y otros tópicos similares. Las canciones contenidas en esta grabación, piezas que hay que escuchar con oídos muy abiertos y atentos, comunican con intensidad la desolación de todo aquello a lo que Weill se refiere. Su música se complementa con textos suyos, de Brecht, Cocteau, Hammerstein, y el resultado es una grabación sumamente interesante, en la que la polifacética Teresa Stratas logra muchas voces, muchos tonos, y una variedad expresiva que hace de estas canciones todo un ensayo sobre la música vocal de la época. La grabación, muy bien producida por cierto, está realizada en *cassette* digital de la marca Nonesuch, compañía disquera que se ha caracterizado por el repertorio atractivo que ofrece al público. No deja de ser oportuno hacer la observación de que al escuchar esta grabación uno no puede menos que dejarse llevar por la música a un mundo que ha sido muy bien definido en el medio cinematográfico por algunas de las cintas más intensas de gente como Visconti, Fassbinder, Fosse y Bertolucci.

Juan Arturo Brennan

ARTHUR KOESTLER

En los últimos días de marzo se suicidó en Inglaterra, donde residía, Arthur Koestler, uno de los testigos más inteligentes, agudos y valientes de este siglo "enfermo" que, como él mismo lo sostuvo en su famosa novela *El cero y el infinito*, ha reemplazado "la ética liberal del XIX, basada en el juego limpio, por la ética revolucionaria, basada en el viejo adagio según el cual el fin justifica los medios". La mayor parte de la obra ensayística y narrativa de Koestler se empeñó, con honestidad y coraje, en denunciar esa perversión moral de nuestro tiempo. A esa obra y a su autor, la *Revista de la Universidad* les dedicará un pequeño homenaje en su próximo número.