

# LA MUSICA, EL AMOR Y EL CINE

POR

FEDERICO SOPEÑA

**E**l problema del consuelo y la amargura en el arte, idea central de mi artículo «Hacia un arte más humano», publicado en la revista española *Ecclesia*, ha despertado una pequeña polémica en torno a ese artículo. En los días de su publicación, daba yo una charla a un grupo de estudiantes madrileños, tocando lo que de verdad quema y nos quema: en el cine, la gente, la gente joven, aprende la forma de amar. Lo que en el fondo y en última instancia define a una época, a un ciclo cultural, es la manera como sus hijos se enamoran. Difícil cosa es historiar esas maneras, mucho más si se tiene en cuenta que en ese aprendizaje del enamoramiento la música ocupa un primero y singularísimo lugar, y los historiadores de la cultura, especialmente los latinos, y especialísimamente los españoles, no suelen conocer el pentágono ni de oídas ni de lecturas más o menos tangentes. Mi condición de historiador de la música contemporánea me sirve, en este caso, para acercarme a ese magisterio del cine, a través de otras formas que históricamente han cumplido idéntica misión. Por ejemplo: la ópera, el melodrama del siglo pasado. Ahora, con motivo de la conmemoración de Verdi, se ha puesto bastante en claro esa misión. La angustia del Verdi joven estribaba en una asfixiante

superioridad de la demanda sobre la oferta: el público exigía, casi cada mes, una ópera nueva. Es más: exigía una ópera montada sobre la novela de más éxito—desde *La Dama de las Camelias* hasta las novelas de Pierre Loti hay un ciclo paralelo en la ópera, abierto por *Traviata* y cerrado por *Madame Butterfly*—, y el éxito de Verdi y después de Puccini consistió en eso, en llevar a la música, fenómeno cultural decisivo del siglo diecinueve, la más enervante y realísima actualidad. Las gentes jóvenes aprendían a enamorarse como se enamoraban los protagonistas de esas óperas. Concretamente: la ópera era la forma manual, accesible, comunitaria, viva, del amor romántico. Para pocos el aprender a enamorarse venía de más arriba, del mejor y más bello mundo de la música romántica: del piano, del *lied*.

Pues bien: el cine es, desde muchos puntos de vista y desde el sociológico, de manera indudable, el heredero ante el público de esa función cumplida por la ópera. En el cine, lo esencial es el tema amoroso. Hay, es verdad, películas, por ejemplo, de tipo ornamental e histórico: también existe *Aida* en el repertorio de Verdi, pero es lo que menos importa. Es más: el que hoy esté fuera de moda ese tipo de película, indica muy claramente el afán de reducirse a lo esencial. Si en el diecinueve la novela de moda pasa en seguida a la ópera por obra de libretistas de buena o mala ocasión, hoy ocurre lo mismo con el cine: las películas de más éxito son novelas famosas. Que la repetición no canse, que no importe la identidad del argumento, que prive el recuerdo sobre la novedad, que interese más el diálogo que la misma trama, es un síntoma indudable de que no, que no es ocio mondo y lirondo lo llenado, sino algo mucho más importante: aprender las palabras, las maneras, sobre todo las maneras de amar al día siguiente.

En una escala inmediatamente inferior ocurre lo mismo con la música de baile. En el siglo romántico la línea que comienza en una sinfonía de Beethoven termina perfectamente en el vals de Strauss; de éstos a los vales de Chopin la subida es la que va desde el parque primaveral de los alrededores de Viena al salón burgués de domingo por la tarde. Y así como la opereta tópica y típica de un Offenbach, por ejemplo, sabe recoger toda esa música ligera dotándola hasta de su aire sentimental, hoy, el *jazz* ha suministrado al cine elementos esenciales de construcción. Ya escribiremos de eso otro día, aunque aprovecho ahora para reclamar un poco de atención de los historiadores de la mú-

sica y de los historiadores de la cultura. Nos parece muy natural el investigar las danzas que podríamos llamar «históricas»; en cambio, se desdeñan esas pequeñas formas de ayer y de hoy que son esenciales para un estudio completo. Si toda una estructura cortesana puede atisbarse a través de la zarabanda o del minué, con el mismo criterio y finura de análisis es necesario aplicarse a lo contemporáneo. El capítulo esencial, clave, de toda *Morfología de la cultura* es el de las formas de amor, formas que no se pueden estudiar prescindiendo de las cosas pequeñas y cotidianas. Piénsese, pues, en la importancia de este punto de vista, en orden a la moral, al criterio necesariamente aplicable al cine, un criterio que va desde el puro análisis estético del cinema, hasta cuestiones concretísimas de censura. De nada servirá, por ejemplo, cortar escenas inconvenientes, si lo esencial, la forma de amar que en esa película se plasma, es radicalmente anticristiana.

El problema varía fundamentalmente en nuestro tiempo: aquella comunidad morfológica que va desde la sinfonía hasta el vals se ha roto. El progresivo y en muchos casos desalmado proceso de la deshumanización del arte ha reducido éste, en sus formas más altas, al juego o al escarnio. El punto sobre la *i* no está en que ese arte sea minoritario—que también lo fué en su comienzo la música romántica—, sino en que se niegue a ser guía del corazón del hombre: esta impopularidad de muy diverso signo a la raíz minoritaria, comienza en la música después de Debussy. No restamos genialidad ni interés a las grandes figuras del arte contemporáneo; pero se han desentendido del corazón de los hombres. Decir esto hoy, en pleno movimiento de reacción contra esa manera aseptica de concebir el pentagrama, el cuadro y el poema, no es aventura, sino casi tópico. La consecuencia inmediata de esta asepsia cordial, en las primeras y más altas esferas de la creación, ha sido un exceso de carga sentimental en las formas intermedias y menores. Este fenómeno ocurre ya con la ópera en los países latinos. Vacío o casi vacío, no ya el puesto de la gran música sinfónica, sino hasta el más pequeño pero no menos trascendental del «lied» y del piano, la ópera lo es todo; incluso, la manera específica de sentir la religiosidad romántica (me permito recordar mis trabajos sobre el *Requiem*, de Verdi y similares). Y la ópera llega a ser más importante que el mismo instrumento normal de difusión de la manera de amar, la novela, sin duda por su aspecto social, comunitario.

El punto de partida, pues, para hablar de la ópera en España

hoy, está ahí, en una apreciación tan equidistante de la bobalicona añoranza de los cacareos como de la negación de su intrínseco valor. Sin olvidar nunca—¡ay!—que el problema esencial de la vida de los hombres en común es que vivan juntas gentes de generaciones totalmente diversas, que el tiempo concreto vaya cruzado por tiempos vitales radicalmente distintos. Hoy, todavía hoy, alguien puede querer enamorarse con música de *Traviata*. Y hoy, precisamente hoy, cuando esa ópera puede estar para tantos pasada de moda, es el momento preciso del juicio exacto, ecuaníme y valedero: de hecho, los mejores estudios sobre Verdi son de ahora mismo.

De esta manera, el cine es hoy la forma «comunitaria» que aspira a expresar esa forma y manera de amar en los hombres de hoy. Aquí está la enorme importancia del cine, y también, claro está, su enorme responsabilidad. De este indudable carácter «mayoritario» del cine se deduce una primerísima, fundamental consecuencia: la urgente necesidad de cuidar las formas más reducidas, más decantadas, del restante mundo de la creación artística. Escribo con la pluma guiada hacia lo que más quiero y debo querer: hacia la gente joven. Ellos, con mucho más peso de gravedad que los jóvenes de hace treinta años, no pueden ser minoría de un arte desalmado e inhumano; pero sí pueden y deben ser minoría que haga posible una pintura, una música (una música sobre todo, porque hoy, por más vivo, se quiere más el concierto que el museo) de la más intensa concentración expresiva. En otros trabajos míos he discutido sobre la estética del cine: creo y creeré siempre que en una estricta escala de valoración estética está más arriba un puro cuadro, una pura canción, un puro verso. Con ellos se aprende a querer mejor, porque el diálogo es radicalmente directo, palpablemente directo. El valor cordial del libro que está siempre en el lugar preferido—mesilla, sillón o mesa—; el valor de la música, que al estar como ella sola logra estar viva ya en la memoria, es sólo nuestra; el valor del cuadro que vemos una y otra vez... será siempre más, mucho más que la exigida emoción de la hora fijada. Cuando hablo del cine, e incluso cuando hablo de los grandes conciertos, insisto en el calificativo de «mayoritario» o multitudinario: lo que hay pocas veces es esa «comunidad» de creador y destinatario que hizo posibles las más altas cimas del arte europeo, desde la pintura florentina hasta la música de cámara. Por esto, cuando en mi último viaje a Madrid se me acercaron dos o tres grupos distintos y dispares de universitarios para decirme proyectos de con-

ciertos, de conferencias, de publicaciones concretas, abarcables, cuando yo veía que todo eso no era sino forma de una amistad, de una auténtica «creación en compañía», de una conciencia de ser grupo para algo más que para el ocio, nacieron estas cuartillas.

\* \* \*

Por fin, y sin remordimiento de haberme ido por líneas tangentes, el cine mismo. ¿Cómo enseña a amar el cine de hoy? Repetimos y repitamos: la pregunta se refiere a la pregunta que inconscientemente se hacen los jóvenes que van al cine, y por esa pregunta el cine no es mero ocio, y esa pregunta explica ese «ir al cine por sólo ir al cine», que tanto encocora a los hombres con aire de mucho consejo. Aquí viene a cuento como indispensable aquello del consuelo y de la amargura de mi artículo anterior. Hoy es difícil (siempre lo fué, pero hoy más que nunca difícil) saber querer como Dios quiere. La ineludible inseguridad del mundo en que vivimos quiere hacer imposible esa victoria sobre el tiempo que es el amor, ese planear a los veinte, a los veinticinco y no mucho más, el proyecto de la vida entera, esa profunda seguridad que se llama amor-matrimonio-sacramento. Ante esa predicada imposibilidad caben dos reacciones. Una, la neorromántica a secas: lo bueno será creer que no pasa nada, que las gentes pueden enamorarse de la misma manera que en los más empedernidos tiempos románticos. Hay algo más en el fondo: el goce melancólico, el goce triste de contemplar lo que el amor fué en tiempos pasados, no muy pasados, hace cincuenta años nada más, cuando la sensación de una vida segura, calculable al menos para hijos y para nietos, hacía del amor, de los amores más burgueses, sencillos y cotidianos, la única probabilidad de estremecimiento, de dificultad, de ensueño y de aventura. La época post-romántica de Europa, desde la guerra francoprusiana hasta la primera guerra mundial, es indudablemente la más apasionada (tanto como lo fué la tranquilísima que precede a la Revolución francesa). Y allí se sitúan las novelas más desoladas y apasionantes de nuestro tiempo; allí están los versos de Rilke, y allí, desde el año treinta y tres más o menos (cuando el cine europeo empieza de verdad a tener voz propia), se colocan los mejores argumentos de pura intriga amorosa—*Liebelei*, *Maskarade*, por ejemplo—, y es un tiempo que todavía hoy se explota con éxito. Peligroso cine éste que aparentemente da un consuelo; peligroso porque el amor que muestra, además de imposible, no tiene nada que

ver con la inexorable inseguridad y amargura y provisionalidad del mundo de hoy. Por eso, lo mejor de ese cine será cuando cuente amores sencillos, buenos, y—yo diría—copiables: cuando es amor no del *post*, sino del pleno e ingenuo romanticismo; recordemos el éxito de *Vuelan mis canciones*; de esto a las otras películas hay la distancia que va de una sinfonía, de un «lied» de Schubert a una sinfonía de Mahler. Cito estos títulos porque son la raíz de toda una corriente en el cine de hoy.

Al otro lado, la simple, desnuda, desconsoladora amargura: en el fondo de esa invasión de psicologismo más o menos freudiano en el cine, agudizado ahora con notas más o menos existencialistas, hay un atarse a lo puramente carnal; y en ese atarse, precisamente, la amargura, la imposibilidad de una libertad hermosa y alta. Gusto y regusto de unos casi amores, de unas casi lágrimas, de una desesperanza que place en el fondo porque es ver, con aguda belleza de expresión muchas veces, ese plasmar en imágenes el grito, el terror que vive soterrado, que no sale más en público por cobardía o por creer, en los más ingenuos, que más o menos fué siempre así, y que mientras el día dura, vida y dulzura.

¿Qué remedio?, ¿qué remedio? Y urgente, porque los cines están llenos, cada día más llenos, y el escritor (mal de cuartos casi siempre) tiene en el guión la gran salida, y el músico (peor de cuartos siempre) gana con una película lo que nunca pudo soñar. Dejando aparte la discusión sobre la mayor o menor sangre de alma que se derrama en estos trabajos, lo cierto es que el mundo va al cine, cree que necesita ir al cine. Es necesario, sin duda, enseñarle desde el mismo corazón del cine y—cuidado—desde el mismo éxito del cine, porque no vamos a cometer la ingenuidad de ver el remedio en documentales pedagógicos. Más y más: es necesario dar a las gentes el cine que esperan, el que espera el fondo bueno y noble de cada uno de ellos. Hay que partirles el pan y dárselo con alegría y entusiasmo en forma de positivo, real, manejable consuelo. No el consuelo barato, olvidable y momentáneo: ante todo, el consuelo de que, si la vida es ahora así: amarga, dura e imprevisible como nunca lo ha sido, lo que importa es la verdad de la otra vida. Ese cine se espera: ¿Por qué, si no, el éxito de películas cuyo argumento es el milagro? ¿Por qué el éxito de películas con el sacerdote como primer protagonista? ¿Por qué el solo título de *Miracolo a Milano* garantizó el éxito? ¿Por qué, en fin, estas películas son, además, negocio? Por lo mismo que la última música europea se abraza desoladamente

a los textos litúrgicos; por lo mismo que un grupo de pintores franceses no creyentes empiezan sin querer a creer decorando toda una iglesia parroquial; por lo mismo que el poeta más leído, más «nuevo» de Estados Unidos es el Merton converso y trapense; por lo mismo que otra vez, otra vez, y bendito sea el Señor, los universitarios de Munich abarrotan la cátedra y los sermones litúrgicos de Romano Guardini.

Urge hoy, ante todo, conquistar, otra vez, la seguridad. No una seguridad efímera, mínima, provisional, sino una seguridad que tiene sus raíces arriba: de aquí el valor y la esperanza de las películas que afirman, precisamente, la necesidad y la presencia de lo sobrenatural. Ahora, por ejemplo, la película del día en toda Europa es *Dieu a besoin des hommes*; se discutirá hasta el infinito sobre ella; seremos nosotros los primeros en lamentar su contacto directo con el gran público (el público reduce siempre las cosas a peligrosas líneas elementales, y las «tesis» en cine han de ser puestas de singular manera); pero lo que en ella vale es el desamparo, la inquietud terrible de un pueblo sin párroco. Una de las cosas que el cine ha dejado como perenne sedimento de buena poesía es la película de dibujos, la película de la Naturaleza riente y animada. En su radical ficción, en su aire bendito de fábula, en su virtud para remover lo más bello y niño de nuestra alma, late una verdadera ganancia de «seguridad»: es la protesta y el escape, la venganza contra esa mecanización del mundo y de las cosas, que ha desgajado la manera que creíamos normal de entenderse el hombre con las cosas.

Esa urgente seguridad hay que llevarla al mundo del amor: la película más apostólica, más deliberadamente cristiana que hoy puede hacerse, será la que muestre esa posibilidad maravillosa, única, del amor cristiano. Película urgentísima en España: el cine que nos viene de fuera sale de unas raíces en las cuales la castidad no cuenta o se la considera imposible. No le faltaba razón a Denis de Rougemont, por más que su tesis sobre *L'amour et l'Occident* sea de un falso y calvinista purismo, al ver en la literatura europea una herética predilección por el amor imposible y adulterino. Es necesario, pues, que el cine—y Dios quiera que el cine español—llegue hasta el meollo de la misma vida de hoy y predique, con la gracia y con las lágrimas, con el buen desenlace y con el desesperado desenlace, la verdad del amor cristiano, su grandeza y su dificultad. ¡Qué tema y qué temas para conmover a nuestras gentes jóvenes...! ¿Es que no están haciendo ellos y sus hermanos imme-

diatamente mayores una poesía donde ya la perfección formal no es inhumana, ni la tragedia ni la pasión desesperanzadas? Están haciendo una poesía española traducible, es decir, universal, porque las palabras Dios, amor, muerte no se niegan a la esperanza. Ellos han tenido que luchar—victoria de soneto y elegía contra romance—con la facilidad de lo pintoresco. El cine español tiene que conseguir la misma victoria. Que no nos ocurra lo mismo que en un siglo entero de música: dejábamos a los demás, a la ópera italiana primero, a Wagner después, llenar el corazón, mientras nosotros, tan contentos, cultivábamos lo puramente pintoresco. El cine español puede ser traducible, exportable, universal (y sólo así tendremos garantía de acertar en la propia casa), como lo es ya la poesía y buena parte de su música, cuando exprese lo que el español siente como realmente necesario. Todo extranjero que viene a España sin anteojeras de fandanguillo y lunerías gitanas, habla después de cómo le ha impresionado el agudo sentido para el pecado de los españoles, el lugar decisivo, trascendental que la castidad ocupa en la vida y en los problemas de los jóvenes: yo les contesto leyendo alto a nuestros poetas, y, si puedo, añado esos momentos cantables de nuestra música que se llaman *Invocación a Dulcinea*, de Manuel de Falla, y *Cántico de la esposa*, de Joaquín Rodrigo. Y el cine español ha de ir en esa línea, aunque al principio quienes lo hagan tengan que hacer también voto de pobreza.

El gran problema moral de nuestro cine sólo puede resolverse siendo nuestro cine protagonista. La censura, la más perfecta, es un elemento necesario: es el elemento negativo necesario, pero, al fin, incompleto, si no viene de más arriba, sosteniendo todo, haciendo creadora y funcional esa misma censura, la alegría y la seguridad de lo positivo, de la creación, del hacer jubiloso y enterado. La recompensa, en la mano y mañana mismo.

Federico Sopena.  
Vía Giulia, 151.  
ROMA (Italia).



