teatro; el lector pone en función únicamente su corazón y uno de sus sentidos; el espectador pone su corazón y, por lo menos, dos sentidos. Además —y esto va muy a favor del arte social— del teatro se participa en masa, en comunidad: un espectador vuelve la cabeza y ve rostros, mira al escenario y sigue viendo rostros, mira a izquierda y derecha y continúa viendo rostros; no hay escape, está sujeto a su raza... Pero éste es un tema para ser tratado con más atención y con mucha cautela.

De la interpretación ya he hablado, aunque quiero insistir en la autenticidad con que fueron representados también los segundos papeles; la dirección me pareció excelente, y el decorado, ajustado a la obra, eficaz.—FÉLIX GRANDE.

NOTAS SOBRE FALLA EN EL ESTRENO DE LA «ATLANTIDA»

Ocurre con frecuencia que la relevante actitud de un hombre frente a determinados hechos atrae hacia ella toda nuestra atención y, en consecuencia, oscurece otras facetas que le son propias. Este desconocimiento trae consigo una equivocada apreciación cuando se trata de catalogar valores dentro del desarrollo histórico, pues por encima de aquellos hechos materializados —es decir, más asequibles al análisis— existen los fundamentos estéticos, filosóficos y sociales que determinan una postura, una preocupación, una finalidad.

Difícilmente llegaríamos a entrever la verdadera personalidad de Falla sin conocer no ya su música, sino los principios constitutivos que caracterizan y valoran su doctrina.

A pocos músicos españoles como a Falla se les ha envuelto en una atmósfera de tópicos que disten más de la efectividad. Estos juicios, como dice Jaime Pahissa en el prólogo a su libro *Vida y obra de Manuel de Falla,* no siempre favorecen al maestro, puesto que le sitúan al margen del gran camino occidental de la música, que va de los primitivos italianos a los modernos franceses, pasando por los románticos germanos. Ciertamente, en la música de Falla hay, ante todo, la preocupación de dirigirse a una universalidad a través de la música española. Si bien sus primeros pasos en la composición los da de la mano del género zarzuelero, un género en boga en aquella época, y, más que español, regional, no podemos incluir estas producciones, de las que más tarde confesaría haber fracasado, en el estudio de su concepto nacionalista. Pedrell no había inyectado aún en Falla sus

ideas, ideas que si bien el gaditano juzgaba estrechas, fueron un germen que más tarde fructificó en su campo. «Falla, dice Federico Sopeña, defiende mejor, con pluma más bella, lo que Pedrell había gritado desde la amargura.» Para Falla ese nacionalismo de Pedrell tiene una proyección de mayor alcance y posee una dimensión que trasciende sus propias fronteras para vincularse, en su momento, a la más recia tradición de la música europea. Es una luz que dimana del pueblo, de un folklore visto a través de la tela sutil de lo esencial, que le permite identificarse con el alma misma de España. Reflejar en la música ese latir, absolutamente ajeno a los atributos de gitanerías y orientalismos que análisis superficiales han querido ver en él, constituye la base del esfuerzo de Falla. En Rusia, el grupo llamado de los «cinco» había iniciado ya el restablecimiento de una música nacional capaz de reconquistar la «libertad y la espontaneidad» de los músicos del siglo XVIII. Parece como si la música, dudando de posibles desvíos en su larga carrera, hiciese un alto que le permitiera obtener una visión panorámica y retrospectiva de sí misma, a fin de corregirse antes de emprender nuevamente la marcha. Francia, con Debussy a la cabeza, aprieta las riendas del fogoso romanticismo, actitud que constituye uno de los hechos más importantes, no sólo para la música francesa, sino también para toda la música europea. Falla saluda estos acontecimientos con el vaticinio más esperanzador para el restablecimiento de lo que él llamaba «fronteras de razas». «Habíamos llegado —dice en su prólogo al libro de Jean Aubry *La música francesa contemporánea*— a un momento en el que esos valores —reflejos del espíritu autónomo de cada pueblo— tendían a uniformarse y confundirse en un algo como fórmula universal, y la música no era el arte que menos sufría de este lamentable estado de cosas.» Por otro lado, Stravinsky, puesta su mirada en un neo-clasicismo, ataca más o menos directamente al impresionismo debussiano: «el misterio es lo que se ignora: ensayemos el no ignorar nada, y, sobre todo, el no encubrir nada».

Tal situación polemista fué perfilando el contorno de dos tendencias cuyos conceptos estéticos ante el arte musical son opuestos: impresionistas y anti-impresionistas. Da muestra de la exasperación conque dichas ideas son defendidas, el hecho de que no sólo se mueven en torno al arte musical, sino que incluso llegaron a tomar posición en el quehacer literario de la época.

¿Cuál es la actitud de Falla ante estos problemas? Al igual que Bela Bartok, Falla no participa de modo directo en tales polémicas, dado que sus búsquedas no son de la misma naturaleza que las de Debussy o Stravinsky. Si aparentemente parece inclinarse hacia el

debussysmo, no lo hace en situación de enfrentarse a cualquier otra tendencia (él mismo confiesa estar de acuerdo con muchos de los programas de la postguerra), sino porque la doctrina impresionista y su consecuencia en la música española hay que examinarla bajo un punto de vista aislado y singular, casi al margen incluso de toda polémica. Debussy y su música española dieron la pauta de lo que debía ser nuestro verdadero arte y desterraron de él el pintoresquismo manido, ese hacer no español, sino «a la española», ese equivocado y estrecho nacionalismo que, como Falla se atrevió a insinuar, estaba presente en Pedrell. Forzosamente, la ansiada universalidad de Falla debía vitalizarse ante el augurio de proyecciones más amplias, de avanzadas que rebasaban nuestros límites en busca de una vinculación en la tradición occidental, y que ya las dos «Iberias» habían iniciado fuera de España.

Vemos, pues, que tratar de situar a Falla dentro de una determinada escuela queda fuera de toda objetividad, ya que como todo auténtico creador repele los encasillamientos rigurosos. El pueblo es la única escuela que Falla admite y proclama. Su mesurada voz defiende la libertad de servirse de cuantos procedimientos sean necesarios para que el arte dé cumplimiento a su único y verdadero fin: provocar todos los matices del sentimiento que caben en el corazón humano. Acomete contra las academias, que toman como modelo y prototipo de sus enseñanzas los criterios de un determinado maestro, de una época, de una forma, anulando así la propia iniciativa del futuro músico. Falla se define admirablemente cuando, respondiendo a la encuesta abierta por «Musique», dice: «todos—se refiere a sus maestros y modelos—los que me ofrecen un camino a seguir para encontrar y para desenvolver los medios técnicos de decir y de hacer lo que me propongo. Esta enseñanza, por otra parte, no es más que relativa, porque una completa identidad de ideas y de aspiraciones me parece imposible en arte». Acertó Falla con una técnica donde el lirismo, la pasión y el brío, estrechamente unidos, supieron encontrar el camino de la expresión más noble, por cuanto dicha técnica fué en sus manos el medio de lograr el mensaje artístico de sus ambiciosas concepciones, de ese lenguaje universal a que aspiraba. Cabal y escrupuloso en extremo, rehuyó siempre todas las fórmulas estereotipadas de fácil y mañosa seducción, los procedimientos que, utilizados por tantos «músicos» de más escasas luces, han motivado una lamentable y equivocada realidad española.

Hoy, cuando las tendencias de vanguardia en la música se inclinan con decisión hacia unas vertientes científicas y matemáticas y donde se conjugan los hallazgos fenómeno-acústicos de espaldas a las bases