

LA MUSICA CONTEMPORANEA Y SUS PROBLEMAS

Una ojeada panorámica de los problemas ante los cuales tiene que enfrentarse la música contemporánea, no puede hacerse sino en forma muy sucinta, tratando de encararlos desde un punto de vista general. Estos problemas derivan de causas que pueden englobarse en tres núcleos principales: a) cuestiones de índole estética; b) factores económicos; y c) problemas de carácter técnico.

Es de toda evidencia que una revisión de las cuestiones musicales de la actualidad tendrá que partir de la relación existente entre el compositor, la obra de arte y el público al cual va destinada. En un estudio previo (1), hemos expuesto, con algún detalle, las modificaciones que en esa situación se han operado desde comienzos de siglo, modificaciones que alteran profundamente el sentido y el concepto con que la obra es producida por el artista y recibida por el oyente.

Al mismo tiempo, las difíciles circunstancias económicas por que atravesamos, influyen en modo decisivo en las actividades musicales. Piénsese en la crisis y bancarrota de las principales organizaciones musicales de Europa y América, para apreciar en cuánto depende de factores económicos el que la música siga uno u otro camino, o aborde determinada tendencia. Tampoco es de despreciar la influencia de las organizaciones editoriales y teatrales, que influyen en forma decisiva en el quehacer musical de hoy.

Por último, la música se halla sometida, quizá más que ningún otro arte, al desarrollo de la técnica mecánica. El advenimiento del disco, de la radio y la película sonora han determinado y determinarán más todavía en el futuro, profundas modificaciones en la actividad artística y en el ejercicio del arte musical.

Estos diferentes núcleos de cuestiones tampoco están desvinculados entre sí; por el contrario, puede notarse que cualquiera de ellas influye sobre las demás y obliga a nuevas orientaciones y rumbos en la acción que realizan todos los que participan de la vida musical, ya sea como productores o como consumidores.

I

En un ensayo publicado hace algunos años, Ortega y Gasset señalaba ya el hecho de que salimos de los conciertos íntimamente desilusionados. Habíamos concurrido con la secreta esperanza de experimentar allí una serie de emociones profundas, cardinales y nos retiramos defraudados. Hemos escuchado música, buena o mala, y este hecho apenas si ha rozado nuestra epidermis sensitiva. ¿A qué se debe esta singular observación? Si leemos crónicas musicales del siglo pasado, nos encontramos que para esos hombres, tan próximos a nosotros, la música significaba mucho más; para ellos, era una aventura terrible y deliciosa, una devastadora y liberadora sacudida del alma. ¿Es que nuestra condición de hombres modernos, nos habrá hecho perder parte de

nuestra sensibilidad? ¿Es que tenemos nuestros sentidos embotados para los puros goces de la belleza artística?

Lo cierto es que la experiencia musical no afecta ya a los estratos más profundos de nuestro yo. En ningún momento nos sentimos radicalmente afectados por nuestra percepción auditiva.

No podemos desconocer que para el público contemporáneo, el escuchar música es una actividad que no aflora más que las capas superficiales de su emotividad. Sabemos que somos personas cultas, y esta condición nos impone ciertas obligaciones. Entre esas obligaciones está la de asistir a los conciertos, vamos, pues, a los conciertos, cumpliendo un deber que nos imponemos a nosotros mismos, y allí aplaudimos, más o menos distraidamente, todas las manifestaciones que se nos ofrecen, las buenas y las malas; las buenas, porque nos parecen tales, y las malas, porque sabemos que muchas veces públicos torpes han rechazado obras que al poco tiempo han sido reconocidas universalmente como magistrales, y preferimos aplaudir lo malo antes de pasar por ignorantes o poco comprensivos. No olvidamos lo ocurrido con Wagner, Debussy y tantos otros, que han sido negados primeramente por el público para después ser reconocidos como maestros auténticos.

La culpa no es exclusivamente nuestra. Proviene también de la clase de música que nos es dado escuchar. Todos Uds., habrán hecho esta observación, que nos sentimos más vinculados con la música del pasado, con compositores

(1) Cfr. mi «Estética de la música contemporánea».

que no responden a la sensibilidad de hoy, que con la música contemporánea, proveniente de artistas que se sienten y proclaman los intérpretes del hombre actual. ¿Por qué un compositor antiguo es más fácil de entender que uno moderno? El desconcierto, la perplejidad que sentimos ante la música de hoy, ¿proviene de una ruta equivocada seguida por el artista, o de nuestra propia incapacidad para seguirlo? La rareza, lo insólito de las formas musicales, ¿deriva realmente de una necesidad interior del artista, o es un subterfugio para ocultar su carencia de inspiración y poder creador?

Todos estos interrogantes y muchos otros nos asaltan cada vez que nos es dado escuchar música contemporánea. Es la prueba de que se ha producido un cambio, y que ya las relaciones entre la obra y el oyente no son tan fáciles y corrientes como lo eran antes.

¿Cómo explicar este hecho singular? Se trata de que la música ha cambiado de sede en nosotros. El músico de antaño se dirigía a nuestra sensibilidad, pero a un sector determinado de esa sensibilidad: a nuestra capacidad de simpatía, de penetración cordial. Mediante ciertas modalidades de forma, conseguía que el oyente vibrara o se emocionara en la forma deseada por él. El artista traducía su vida anímica por medio de la obra y cuanto más grande era, más lograba interesar en ella al oyente. En la obra de arte veíamos palpitar la vida patética de un hombre, sus amores, odios, esperanzas, exaltaciones, tristezas. Entregarnos a la vivencia estética, era presuponer que íbamos a sumergirnos en una serie de emociones, a participar de la vida interior del artista.

En cambio, la música contemporánea deja en paz nuestra aptitud patética. Los sectores de lo patético en nuestra alma permanecen quietos y callados. Sólo entra en juego una especial manera de sentir y juzgar la obra de arte, que es la actitud estética.

Entre otros aspectos, esta actitud se caracteriza por la autonomía de sus vivencias. El sujeto distingue cuidadosamente entre las vivencias provenientes de la actividad estética y su vida sentimental. En ningún momento se siente llamado a participar en los estados de alma del artista, y aun cuando así ocurra, no depone jamás su posición crítica. Ante la música de hoy, nos sentimos, espectadores y no colaboradores no participamos en el juego emotivo a que nos invitan las formas musicales, y desconfiamos de nuestra emoción. Aun más, si esas formas nos incitan reiteradamente a que las sigamos en su viaje sentimental, deducimos de ello que el nivel artístico de esa música es inferior.

Nuestra posición ante la música ha cambiado, pues, fundamentalmente: en el primer caso, es decir, ante la música antigua, estábamos en actitud de recepción simpática; ante la música moderna, nos replegamos en actitud crítica.

Naturalmente que en este cambio ha influido en forma decisiva la nueva estructura de la música. Cuando un músico de hoy escribe una obra, trata de dar forma orgánica, coherente, a los materiales que le suministra su imaginación creadora; el músico de antaño, por el contrario, trataba de dar con una forma que le permitiera expresar y transmitir sus estados de alma. En la estructura de la música de hoy, el papel de los estados de alma es nulo, o constituye un as-

pecto accidental y nunca esencial en la obra misma.

La primera consecuencia que este cambio acarrea, y la más grave, es la de que el hombre-masa se desentiende de la música culta. En la música de tipo sentimental, había, como hemos visto, esa vinculación cordial, esa identidad entre las intenciones de la obra y la aptitud intuitiva del alma que nos hacía sentirnos íntimamente vinculados a la obra y, por su intermedio, con su creador; pero en la música de hoy, que no se basa más que en la solución de determinados problemas estéticos de forma, esa vinculación desaparece. Una música de este carácter requiere cierto nivel de cultura artística para ser captada; hay que distinguir cuidadosamente entre lo puramente estético y lo sentimental o emocional, y esa distinción no puede hacerla el hombre de la calle.

De allí que las preferencias musicales de este hombre no discurran ya por las vías de la música sino que recaigan en la música popular, y que entre estas dos variedades de la actividad musical haya surgido un abismo que se ahonda y ensancha cada día más.

La música popular y la culta estaban antes estrechamente emparentadas. Mozart, Beethoven y aun Wagner tomaban a menudo sus materiales de esa vena popular e incluían en sus obras canciones y melodías populares y viceversa. Había una endósmosis continua entre lo popular y lo culto; pero ahora, el divorcio que existe entre ambas hace que el hombre-masa se vea excluido de los círculos cultos, y que no entienda ni haga nada por entender la música que esos círculos cultivan.

Esto no significaría una cuestión grave, si este hombre-masa

permaneciera como antes en la periferia del acontecer histórico, pero no ocurre así. Ortega y Gasset y otros pensadores contemporáneos han señalado como una de las más importantes revoluciones sociales de nuestro tiempo, el hecho que el hombre-masa haya asomado a los primeros puestos de la historia y que determine el acontecer social. La vida de estos años se caracteriza por este suceso insólito, que el hombre «standard» tiene acceso a aquellos sitios antes reservados a una clase o casta: a la alta finanza, a la alta política, a la alta vida social. Esto ha determinado, a la vez que un enorme incremento en el volumen de estas actividades, una declinación en su calidad y estilo. Además, ha señalado un despego y hostilidad hacia la alta cultura, sobre todo hacia aquellas formas de la cultura que no están orientadas hacia un hacer práctico inmediato.

Así, el hombre-masa que hoy reina y domina en todos los sectores de lo social, ha perdido interés por la música culta, y el artista sabe por anticipado que permanecerá sordo a su llamado. Huérfano de apoyo en la mayoría del público, el artista debe refugiarse en lo que se ha llamado «minorías selectas».

¿Cómo se forman esas minorías?

En lo que respecta a la música, esta selección está determinada precisamente por la aptitud para la vivencia estética a que antes aludimos. Es decir, la constituyen personas que han tenido oportunidad de acostumbrarse a contemplar y escuchar las obras de arte como meras obras de arte, y a distinguir sus vivencias estéticas del resto de sus estados psíquicos. Esto las capacita para entender y gustar de la música contemporánea. Al hom-

bre-masa, esta aptitud no le es necesaria, puesto que él satisface sus necesidades sentimentales con la música popular, en la cual los valores estéticos están en un segundo plano. El público vive hoy muy bien servido por una abundante música popular, y le es totalmente superflua y hasta molesta la existencia de una música culta.

La música actual ha debido, pues, convertirse forzosamente en un arte para minorías, para unos pocos, perdidos aquí y allá entre el inmenso número de lo popular. De esta situación se derivan algunas consecuencias graves.

¿Qué apoyo ofrecen al artista esas minorías selectas, a cambio del perdido favor popular? Ya en ese divorcio con el pueblo hay un gravísimo riesgo para el porvenir del arte mismo. Un arte no puede vivir abstraído a lo popular, en el buen sentido de la palabra, porque pierde su vitalidad, ese aliento humano que surge de lo profundo de la vida de todos los hombres, y se convierte en preciosidad, en cosa de vitrina o de «boudoir».

Las minorías, a su vez, tratan de distanciarse en todo lo posible de la masa, ahondando las distancias que las separa de las gentes vulgares. El mismo género de vida que llevan sus componentes tiende a desvincularlas de la realidad social, a abstraerlas de la vida dura y áspera de la fábrica, del campo, del aula; y como la aptitud estética constituye el rasgo determinante por el cual se distinguen y reúnen sus miembros, el apoyo y acogimiento al arte contemporáneo suele ser su posición característica.

El arte en general—y la música en particular—tiene que seguir fatalmente ese movimiento y hacerse cada vez más esotérico y exquisito. Tiene que tratar por todos los

medios de conservar el favor de sus protectores. El artista se debe a su clientela, al grupo o cenáculo que lo apoya, formado por lo general por gentes «bien pensantes», que no están dispuestas a tolerar que el artista se aparte de los cánones y principios que profesan, y mucho menos que difunda ideas u obras que puedan constituir una amenaza contra sus intereses. El artista, o se confina en el campo estéril del arte por el arte, o sólo muy tímidamente y a costa de muchos sinsabores podrá hacer oír su voz auténtica, que será siempre mal acogida por los «connaisseurs» de arte.

Además, si esos medios le proporcionan honores, riquezas, viajes, publicidad, etc., es a cambio de satisfacer los gustos y apetitos de las personas que los forman. Tiene que hacerse un músico a la moda, única forma de interesar a los «snobs» y mantener su prestigio entre ellos. Esto lo conseguirá tratando de estar siempre al día, no dejándose sobrepasar por nadie en materia de innovaciones audaces. Tendrá que sorprender con su música, que decir siempre cosas insólitas, y decirlas de la manera más estridente y escandalosa posible. El resultado de todo esto ya se ha visto de sobra en la música contemporánea; las tres cuartas partes de ella han sido escritas «pour épater le bourgeois». Llevan el afán de lo audaz, de lo temerario hasta el límite de lo tolerable. Las disonancias se exageran; las estridencias se acumulan, se dislocan las formas y se buscan todas las excentricidades posibles. El artista se debe, en cuerpo y alma, a sus públicos «de vanguardia».

¿Cómo hacer que la música culta actual retome contacto con el pueblo, surja de lo popular y vuelva a

él, sin perder por ello las calidades que la distinguen precisamente como música culta? El problema es extraordinariamente complejo, y sólo podemos aquí revisar ligeramente algunas de las soluciones posibles.

Algunos artistas se han dado cuenta del peligro que implica esta desviación de la música hacia las minorías selectas y han tratado de dar máquina atrás, presentando obras que tienden a despertar de nuevo el interés de la masa. Pero no pueden conseguir esto sino a costa de disminuir y disimular sus valores artísticos. Es el defecto común a todas las artes llamadas populistas, dirigidas deliberadamente al pueblo: como no pueden obligar a la masa a elevarse a la percepción de los puros valores estéticos, deben rebajar éstos hasta el nivel de lo popular y el resultado es, desde el punto de vista artístico, completamente anodino. Es un arte bien intencionado, pero pobre en sus resultados.

Algunas veces, esta vuelta al pueblo ha sido impuesta a los artistas por voluntad del Estado. Una de las particularidades de las formas últimas de gobierno que se han implantado en el mundo, ha sido la de someter la actividad artística a la coerción social. Tanto el comunismo como el fascismo, para citar los tipos extremos, han pretendido encauzar la actividad artística, hacerla servir a los fines políticos y sociales que persiguen. Pues bien, el resultado ha sido contraproducente.

Es que el arte es una curiosa actividad humana. El artista, es, en cierto sentido, el menos libre de los hombres; debe obedecer ciegamente a los impulsos de su yo, debe formar su estilo y su obra respondiendo a sus necesidades más íntimas e

intransferibles, convirtiéndolo en forma hasta sus defectos, sus tics y manías; debe sacar la obra de sí mismo, en una completa servidumbre hacia las normas y principios del arte que cultive, como hacia las del material que emplee. Pero, en cambio, no tolera sujeciones ni imposiciones de fuera. El artista, para crear, debe sentirse en un estado de libertad absoluta. Cuando se propone o se le obliga, servir una finalidad social determinada, cuando quiere hacer marxismo o hitle-rismo con su música, el resultado es contraproducente, porque la obra es siempre mediocre; y el arte mediocre y socializante es la cosa más inútil que puede haber en el mundo.

En este sentido, puede decirse que toda finalidad política aplicada voluntariamente al arte ha sido un fracaso. Tenemos un ejemplo en los músicos rusos: desde un punto de vista puramente artístico, la música que se escribe en Rusia por los compositores soviéticos es más conservadora, menos revolucionaria que la que escriben músicos netamente reaccionarios como Stravinsky o Markevitch. Compositores comunistas como Mossolof, Chostakovitch y Meytus—para no hablar más que de aquellos de quienes conocemos algo—tratan de servir a su causa describiendo o inspirándose en la obra de la revolución, esto es, la mecanización y la socialización del trabajo, la usina, las fundiciones de acero, las obras de riego del Dnieper, etc. Pero el lenguaje musical que emplean, la estructura armónica de sus obras, es menos avanzada que la de otros compositores de la Europa capitalista. Hay diferencia en los asuntos—y eso relativamente—pero el lenguaje, la estructura son en esen-

cia los mismos. En cambio, se ha notado, en las épocas de mayor imposición de parte del Estado, un descenso general en el nivel artístico. En los años en que ha sido más fuerte la presión del Estado para que la música rusa sirviera a la causa del proletariado, menor e inferior ha sido la producción. Y a la inversa, cuando el Estado ha dejado a los artistas en libertad para expresarse con mayor holgura, inmediatamente se ha notado una mejora en el nivel de la producción musical, y—cosa curiosa—el arte ha adquirido un sabor revolucionario más auténtico.

El mismo fenómeno se ha operado en Alemania. Las imposiciones y exclusiones musicales del hitle-rismo, han dado como resultado un descenso inmediato en las actividades musicales de este país; aparte de que con las persecuciones raciales, han tenido que alejarse de él, o enmudecer, gran número de compositores y ejecutantes de primera fila.

Y esto se explica fácilmente. El artista que accede a someterse a una imposición del Estado en cuanto a su arte, y crea obras cuyas leyes de sentido no derivan de su propia personalidad sino de los decretos o mandatos del gobierno es, por lo general, el artista mediocre, del cual nada bueno cabe esperar. Sólo artistas de segundo o tercer orden son los que pueden aguantar semejantes imposiciones, a cambio de medrar con ellas; y el arte en general se resiente.

La acción del Estado puede también dirigirse hacia la educación del pueblo, capacitándolo para la comprensión de las formas superiores de la música. Aquí también tropezamos con dificultades insalvables, provenientes del escaso

valor de toda actividad artística dirigida o propiciada por el Estado. El político es mal conocedor en materia de arte, y puede suceder que sus esfuerzos, aunque bien intencionados, fracasen por falta de un criterio seguro de selección, que en esta materia es indispensable.

La actividad estatal puede concretarse a la formación de un medio musical apropiado, difundiendo la enseñanza de la música y fomentando, por todos los medios las actividades musicales cultas. En aquellos países en que la transmisión radiotelefónica es una función del Estado, posee éste un valioso instrumento para llevar a las masas el conocimiento directo de la música que producen los compositores contemporáneos; entre nosotros no sucede así, pero el Estado puede colaborar en esta obra disponiendo que los institutos oficiales realicen una obra de vulgarización. Lo importante es ir formando lentamente al público. En todas partes, la existencia de un público es la condición indispensable para la subsistencia de una bella arte, y no hay artista que pueda llegar a la masa sin la intervención de públicos formados previamente y por lo general urbanos.

El problema más difícil que tendrán ante sí los músicos del futuro, será restablecer el perdido contacto entre el pueblo y el arte superior. Para que ese contacto se restablezca, es necesario suponer capacidad en la masa para entender a los músicos cultos y la creación de obras que reunan, en una convivencia estética, a compositores y oyentes. Veamos qué posibilidades hay de lo uno y lo otro.

Es innegable que el pueblo—o si se quiere, nuestro pueblo—tiene un fino sentido artístico. Aun

cuando no pueda, en un momento dado, seguir a los grandes artistas en su vuelo creador; aun cuando se encuentre desorientado ante la originalidad de un compositor, es perceptible la simpatía que tiene siempre por el artista que le habla sincera y cordialmente.

Además, la historia de la música es en este punto suficientemente explícita. El artista original ha encontrado siempre mayor resistencia en el crítico profesional o en el profesor de arte, que en el pueblo mismo. Desgraciadamente, estos parásitos actúan como intermediarios entre la obra y la comprensión popular, y muchas veces la retardan y confunden. En lo que podemos saber de estas cosas, toda forma o estilo nuevos se han difundido en el pueblo a pesar de la resistencia del artista oficial o del crítico pedante e ignaro. En la misma burla con que el pueblo suele acoger lo insólito en arte, hay, sin embargo, más simpatía que desdén. Por ello sería de suma importancia que si alguna función directiva se pudiera ejercer en estas cosas, se vigilara celosamente el ejercicio de la crítica y de la docencia artística.

¿Cómo podrá, pues, el arte ser popular, sin dejar de ser arte elevado? Este no es para nosotros un problema de solución inmanente, o, dicho de otro modo, no es posible salir de él moviéndonos dentro de los datos actuales del mismo.

Para llegar a un avenimiento total, plenamente satisfactorio, sería menester una transformación de la estructura social actual; pero sin recurrir a esta solución extrema, puede buscarse dentro de los medios que se nos ofrecen en la actualidad, la manera de temperar y suavizar esta tensión y hostilidad.

Ya nos hemos referido antes a la

utilidad de una acción prolongada e inteligente en el terreno de la educación. Pero el artista, y esto es esencial, debe modificar su actitud con respecto a sus relaciones con el público. No deberá olvidar en ningún momento que al crear su obra, realiza una obra de utilidad social. Pertenece a una colectividad y tiene un puesto destacado en ella. De esta manera, sin violentar en lo más mínimo su libertad creadora, podrá proveer a su obra de aquellos elementos que, sin dejar de estar regulados por una pura conciencia artística, tengan validez y resonancia en la intuición artística del pueblo.

Viene bien aquí un ejemplo, para aclarar esta posición. Fijémonos en la obra de Juan Sebastián Bach y, dentro de ella, en sus célebres y magníficas cantatas. Juan Sebastián Bach fué director de los oficios musicales de la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig, «cantor», como antes se le llamaba y aun se le designa. Para estos oficios escribía sus cantatas; las escribía él, o ejecutaba las de otros compositores. Lo hacía como algo inherente a su cargo y a su vocación de artista. Sin proponérselo, al escribirlas se satisfacía a sí mismo y prestaba a su vez un servicio social y religioso. Estas cantatas eran grandes obras de arte, pero eran asimismo obras de utilidad social. En ese concepto se las escuchaba una o dos veces, y después se las archivaba. En la utilidad religiosa y social se agotaba el fin inmediato de la obra misma, y ni su creador ni los feligreses lo entendían de otra manera. A Juan Sebastián Bach le hubiera resultado sumamente extraña nuestra manera de entender sus cantatas con un criterio puramente artístico, dadas en los conciertos por

gente especializada y escuchadas por públicos a los que no mueve otro incentivo que el de gozar de sus bellezas musicales. Nosotros abstraemos de la cantata todos aquellos ingredientes sociales, religiosos, humanos que la integran y no atendemos más que a los puros valores artísticos, y, correlativamente, la masa del pueblo que antes concurría al templo y entendía y gustaba de estas obras, ya no las escucha ni quiere entenderlas. Si alguna función social cumple todavía la audición de una cantata de Bach, es la muy indirecta que proviene de su condición de obra bella; pero para nuestro compositor, ese era sólo uno de sus aspectos.

Ahora bien, el camino directo que yo hallo para una reconciliación entre el pueblo y el arte su-

perior, consiste en reconstruir ese antiguo sentido social del arte. El artista deberá entender su tarea como una actividad social, que le está encomendada y que debe realizar de la manera más bella posible. El individualismo moderno ha sido fatal en este punto: ha escindido de una manera nociva al artista y su medio y ha vuelto incompatible lo que el artista debe a sí mismo y lo que debe a la comunidad. Dando absoluta prioridad al yo sobre todo orden de valores, se ha aislado orgullosamente, y ahora está pagando caras las consecuencias de este aislamiento.

Si es necesaria, para realizar este acercamiento, la creación de formas musicales nuevas, el artista deberá inventarlas. Lo importante es que el artista, hoy recluido en la soledad de su yo, vuel-

vá a encontrar su puesto en la comunidad y sin abdicar de su personalidad, que es lo que puede justificar su creación desde el punto de vista artístico, sepa responder a las necesidades, a los anhelos y aspiraciones de su medio y de su tiempo.

En esta forma, sin esperar a que nuevas y problemáticas condiciones sociales planteen esta cuestión en nuevos términos, imprevisibles para nosotros, podremos conseguir que el pueblo acceda paulatinamente a la comprensión de la nueva música, lograremos que el artista se reintegre a la colectividad, y no consuma sus días en una soledad angustiada y rencorosa.

LEOPOLDO HURTADO

(Continuará)



«Cementerio de la Chacarita», relieve funerario

Olivia Navarro.
(Soc. Argentina de Artistas Plásticos)