

CARLOS CHAVEZ

EL PENSAMIENTO MUSICAL



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Primera edición en inglés, 1961
Primera edición en español, 1964

La edición original fue impresa por Harvard
University Press, de Cambridge, Massachusetts,
con el título *Musical Thought*.

Derechos reservados conforme a la ley
© 1964, Fondo de Cultura Económica
Av. de la Universidad, 975 - México 12, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

I. UN COMPOSITOR LATINOAMERICANO

CUANDO por primera vez me escribió Archibald MacLeish preguntándome si estaría yo dispuesto a ocupar este año la Cátedra de Poética *Charles Eliot Norton* en la Universidad de Harvard me sentí halagado y también un poco confundido. Halagado, ya se comprende, porque la sola idea significaba honor y reconocimiento, y un poco confundido, porque no sabía yo en verdad si podría poner mis ideas en orden —dentro del cuadro de un resumen muy general— y disponerlas de manera presentable. Por otra parte, no deseaba dar una negativa, sin considerar antes el asunto con calma, pues habría parecido derrotismo.

Así pues, había que analizar esa proposición del todo inesperada, y ver la forma de abordarla satisfactoriamente. Si el correo me hubiera traído una carta con un encargo para escribir música, mi única preocupación hubiera sido encontrar el tiempo necesario. Pero lo que se me proponía presentaba nuevos problemas que, en esos momentos, estaban muy lejos de mi pensamiento. Por supuesto que, en realidad, uno siempre está pensando en los problemas que conciernen al oficio, y tratando de encontrar la razón esencial de lo que uno hace. Pero, sin una razón muy determinada, no se siente uno inclinado a formular sus ideas por escrito; esto significa, además, un esfuerzo muy especial, ya que, en la lucha contra el tiempo, siempre le faltan a uno los minutos para escribir su propia música.

Pero, además de los problemas, había varios incentivos. Dos sobre todo: la curiosidad un poco exploradora que entraña el deseo de dar forma a temas de mi predilección. Al hacer esta consideración ¿cómo podría yo agradecer lo suficiente al Presidente y los Síndicos del Colegio de Harvard, así como al Comité de la Cátedra *Charles Eliot Norton*, que han hecho posible que por un poco de tiempo pueda yo sentarme en una mesa, concentrarme, y juntar ideas dispersas y divagatorias? Y segundo: la esperanza de obtener un mínimo de interés del auditorio.

Pero, por cualquier lado que se vean las cosas, todo es en realidad una cuestión de buena relación. Trataré de contar mi propia historia. No es que quiera yo decir nada nuevo o personal. Será solamente mi propia manera de decirlo, con un cierto color local. A menudo encontramos mucha mala voluntad hacia el color local; ¡tantas cosas se han dicho en su contra! Sin embargo, todo es materia de color local: nuestra cara, nuestra manera de hablar, nuestros gustos; aun el cosmopolitismo está sujeto a él, pues no es sino la suma de muchos colores locales.

Yo creo que esta Cátedra es como una gran ventana: profesores visitantes vienen periódicamente de fuera y, de un modo o de otro, traen con ellos su propio *milieu*, proporcionando de esta manera una ventana por la que puede verse hacia el exterior. Los auditorios de Harvard tienen la sana curiosidad de asomarse, y yo traigo mi propia, pequeña historia, toda sinceridad y buenos sentimientos.

Un compositor, un escritor, cualquier artista, no es más que un mensajero, un agente de comunicación. Lo que nos debemos a nosotros mismos es sumamente poco en comparación con lo que les debemos a los demás, de hoy y de ayer, en nuestra propia tierra y en el mundo entero.

El hombre, en sus albores, cuando comenzó a construir, no construyó más que paredes, pesados muros, cercas para su propia protección y defensa; y a medida que el tiempo fue pasando, se abrieron agujeros en esas paredes, aberturas para ver y ser vistos, para oír y ser oídos, en cualquier forma de comunicación accesible al género humano. De manera que, ahora, con objeto de defendernos y protegernos, abrimos ventanas en lugar de cerrarlas. (Desconfiamos con mucha razón de las áreas cerradas.) Cualquier verdad o felicidad que exista viene de la comunicación, de la posibilidad de abrir ventanas.

Todos creemos devotamente en la comunicación y hablamos unos con otros para ver qué beneficio podemos sacar de ella. En una forma o en otra todo el mundo quiere decir algo y quiere que se le escuche. El hombre es un animal gregario —dicen los sociólogos— y su sentido gregario no reconoce límites y rechaza toda traba: para él todas las cercas y cortinas son inhumanas, aun antihumanas.

En este punto la idea de comunicación se encuentra con la idea de libertad. Es más, de hecho son inseparables, si ambas han de ser efectivas y verdaderas. Y queremos que sean así. Siempre insistiremos en ello, y puesto que el arte, nuestro designio principal, no es más que una de las formas que han tomado la imperecedera urgencia de libre comunicación.

Se han desarrollado varios medios específicos para la expresión y el entendimiento, que llamamos lenguajes. El hombre se expresa en diversas formas: las palabras son el medio del lenguaje literario; los números, el lenguaje matemático; los sonidos, el lenguaje musical, etc. Cada uno es específico y corresponde a necesidades igualmente específicas.

El hecho de que necesitemos medios variados de expresión es un indicio claro de que no son equivalentes entre sí. Cada uno se refiere a diferentes receptores sensorios, intelectuales o emocionales, de donde se desprende que es imposible traducir uno de estos lenguajes a otro. Además ¿qué objeto tendría traducir música a pensamientos lógicos? "En música —dice Combarieu— la expresión se obtiene por medio de sensaciones musicales y no por medio de conceptos."¹

La música es un lenguaje que habla en sus propios términos (musicales) de un pensamiento musical específico, a la sensibilidad específicamente musical del hombre.

Esto no significa que la música no tenga significado alguno, como a veces se ha dicho: esto significa simplemente que la música tiene un sig-

¹ Jules Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution*. Ernest Flammarion, Éditeur, París, 1907.

nificado musical y no un significado literario. La música encuentra respuesta solamente en aquellas personas que poseen un sentido musical, en grado mayor o menor. Es tan imposible traducir música a palabras como traducir Cervantes a ecuaciones matemáticas.

Por otra parte, es notorio que ciertas emociones o estados de ánimo, evocan en el compositor mismo, o en el oyente, imágenes musicales, plásticas o literarias, equivalentes en muchos aspectos. Podríamos decir que la Sinfonía Pastoral de Beethoven no pretende ser una descripción exacta como si se tratara de una serie de pinturas; es simplemente como si el compositor dijera: "cuando escribí esta música estaba yo bajo la influencia de las emociones de la campiña". Ese es el caso, ya se ve, de toda la música con títulos de Claude Debussy.

También sería bueno hacer notar que no hay por qué descartar la *música de programa* sólo por ser tal. Si a veces lo hacemos es, más bien, porque no es muy buena música. Si la música contiene sólidos valores musicales ¿qué nos importa que haya intentado ser programática?

En términos generales, la música de las películas no es la mejor de la historia, pero si está escrita por un gran compositor muy probablemente no la despreciaremos por ser música de película. Después de todo, los ballets de Stravinsky —para mencionar un caso concreto— son música de programa, ya se trate de ritos primaverales, de la desesperación de Petruschka, o de Orfeo buscando a Eurídice; y toda ella es música admirable. Alguien podría descartar la música de Debussy por ser "programática"; programática o no, ¡qué música maravillosa, con o sin la luna, las terrazas, los perfumes de la noche o los peces de oro!

El creador artístico es un transformador. Transforma todo en un lenguaje, traduce todo a su propio lenguaje artístico. Un compositor vuelve música todo aquello que absorbe del exterior, y todo lo que él es congénitamente; describe musicalmente su momento presente, de manera que, en realidad, toda la música es autobiográfica.

Todo lo que un ser humano hace (pensamiento, sentimiento o acción) ya se trate de arte o de los simples actos de la vida diaria, es un reflejo de sus gustos y necesidades personales, y un resultado directo de las condiciones de su medio circundante. Todo lo que hacemos es un producto de nuestro ser, ya sea que se fije en palabras, en música, en pintura, o que no se fije de manera ninguna.

Llegados a este punto tendremos que considerar la cuestión del arte deshumanizado que, por otra parte, ofrecerá una buena base para futuras consideraciones sobre las nuevas corrientes musicales.

Se acepta generalmente que el arte comenzó por ser mimético, al imitar las emociones y los sentimientos humanos, y existen afirmaciones en el sentido de que en la Edad Media (aunque el contrapunto escolástico haya sido la excepción) la norma no había cambiado: "La melodía debe imitar los sentimientos y las ideas que son el objeto del canto; y ser al mismo tiempo tranquila para imitar la calma; alegre para imitar la

alegría; triste para imitar el pesar.”² La cosa sigue siendo válida para Mozart y la música del siglo XVIII en general. Pero el siglo XIX profesa el *arte-confesión* en su más alto nivel, el arte “extracto de vida”; la obra de arte era una “ficción de realidades humanas”. El siglo XX, a su vez, inaugura nuevos y variados puntos de vista que Mallarmé, Satie y Debussy previeron desde sus muy peculiares posiciones en el siglo XIX. Ellos aventaron las primeras piedras contra el arte fuertemente autobiográfico. “Vida es una cosa, poesía es otra.” Los artepuristas à outrance quisieran convencer al mundo de que el arte y la vida son dos entidades completamente separadas. Sin embargo, la clarísima posición tomada por Ortega y Gasset en 1925 es todavía válida. El siglo XX, dice, ha desarrollado una propensión preponderante a deshumanizar el arte. Dice textualmente: “...a evitar las formas vivas; a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; a considerar el arte como juego, y nada más; a una esencial ironía; a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.”³

Partiendo de estas *propensiones preponderantes* hemos visto surgir innumerables etiquetas de arte formalístico y de varios *regresos* al pasado a una luz moderna.

Sería imposible aun para los artepuristas recalcitrantes sostener con base sólida una tesis de deshumanización completa. Pero nos inclinamos a concluir que los resortes esenciales del arte se han desplazado de los fondos profundos de las toscas emociones humanas a los niveles más altos del intelecto y del más fino sentimiento. En pocas palabras, antes queríamos ser humanos, demasiado humanos, y ahora somos humanos a pesar de nosotros mismos.

Sin embargo, tal vez tengamos una mejor manera de considerar esta cuestión y aquí volvemos al principio y cerramos nuestro circuito. No es precisamente que queramos que el arte se deshumanice; es más bien que hemos alcanzado un punto más alto en el desarrollo de nuestro sentido musical específico, y cada vez vamos siendo más y más capaces de un goce específicamente musical. (Hablo de música. Lo mismo podría aplicarse a las otras artes.) Los sonidos y sus relaciones particulares estimulan un sentido específico que está en nosotros, el sentido musical, el cual no tiene nada que ver con ideas propiamente dichas, con pensamientos lógicos, con imágenes literarias, con sensaciones plásticas o de color, con metáforas poéticas, con tristeza o alegría, con las contingencias de la vida diaria o con cualquier otra cosa.

El sentido estético (que puede ser específicamente musical, plástico o literario) es un sentido más, como los cinco que actualmente reconocemos. Debe tener su órgano propio, como la vista tiene los ojos y el

² Jules Combarieu, *La Musique et la Magie*, Alphonse Picard et Fils, Éditeurs, París, 1909.

³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), tomo III de “Obras Completas”, Revista de Occidente, Madrid.

oído las orejas, aunque no sabemos todavía donde está localizado. Pero podemos decir que el centro de gravedad de la música está cambiando de lo extramusical a lo musical.

A este respecto quiero mencionar una experiencia muy personal. En mi primera juventud tuve, naturalmente, mi época de "humano, demasiado humano", y recuerdo que oía la música de Chopin y de Beethoven bajo una alta presión sentimental interna. Hoy día la escucho sin que nada parecido me suceda. Mientras la gente todavía habla de los sollozos de Chopin y de las sublimes pasiones de Beethoven, yo oigo ahora a Beethoven y a Chopin y escucho sólo música: música que no evoca ni provoca ningún pensamiento o emoción extramusical. De modo que, sin lugar a duda, esta nueva manera no es solamente un hecho desde el punto de vista del compositor, sino también desde el punto de vista del oyente. Estamos aprendiendo a escuchar música con una intención puramente musical y el crecimiento de esta capacidad es paralelo al grado en que desarrollamos nuestro sentido musical.

Como introducción, pensé que tendría que presentarme en alguna forma, y por eso he hecho algunos comentarios acerca del compositor en general, para considerar después la posición cultural de nuestros países latinoamericanos frente al occidente, o mejor dicho, del compositor latinoamericano dentro del marco de la cultura occidental.

Dado el fondo histórico común, me ha parecido más ilustrativo hablar de toda la América Latina que del caso aislado de México.

La evaluación de América y del hombre americano por parte de los europeos —biológica, sociológica y culturalmente—, ha sido por mucho tiempo, como es bien sabido, tema de grandes discusiones. Desde las primeras apreciaciones hechas por los conquistadores españoles y el descubridor mismo que, en general, fueron comprensivas de la situación, las discusiones sobre el continente americano han sido interminables y en su mayor parte hostiles.

Desde el punto de vista básico de un naturalista, dijo Buffon, en el siglo XVIII: "Hay, por consiguiente, en la combinación de elementos y otras causas físicas, algo contrario al agrandamiento de la naturaleza viviente en este nuevo mundo: hay obstáculos para el desarrollo y tal vez para la formación de los grandes gérmenes de vida; los que, sujetos a influencias favorables en un clima diferente han alcanzado su formación completa y su total extensión, se estrechan y se achican en este suelo avaro y en esta tierra vacía..." Así es que, de acuerdo con la genética de Buffon, toda la "naturaleza viviente" era así en América, incluyendo al hombre que, en este mundo desolado, era solamente un "autómata impotente".⁴

La América Latina fue para Europa fuente de una riqueza increíble; y cuando en el siglo XVIII, las numerosas colonias ibéricas comenzaron a tener cierta personalidad propia, América comenzó a ser una causa de celo

⁴ Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo*, Riccardo Ricciardi, Editore, Milán, 1955. [Trad. esp. Fondo de Cultura Económica, 1960.]

y preocupación. No tenía mucho sentido comparar a Europa con América, dos cosas diferentes en sí mismas, y por lo demás, muy probablemente debe haber habido falta de datos precisos acerca de nuestro continente.

A Buffon siguieron cientos de comentadores en todos los campos: estadistas y hombres de ciencia, filósofos y periodistas. La disputa, en el terreno teórico, era paralela a las graves disensiones político-sociológicas que desembocaron en la independencia de las colonias hispánicas y en las declaraciones aislacionistas del Presidente Monroe de los Estados Unidos.

A principios del siglo xix, América se independiza y su mayor problema lo constituye la integración étnico-cultural. Trescientos años de cruel y despiadado colonialismo no lograron exterminar a los indios. No solamente estaban allí todavía, físicamente, sino que en alto grado seguían siendo fieles a su noble pasado. Acusados de "frigidez y de falta de sensibilidad" —para decirlo con las palabras del mismo Kant— eran dueños, sin embargo, de una tradición india que venía de muy lejos, de una tradición de belleza y magnificencia, de refinamiento y sensibilidad. No es de extrañar que este mundo indio no fuera entendido. Las soberbias, abstractas creaciones formalistas del arte olmeca, tolteca, maya y azteca no podían cuadrar con la belleza helénica, con el naturalismo y clasicismo del Renacimiento (que eran las normas de belleza del hombre europeo del tiempo de la conquista), el barroco del siglo xviii o el romanticismo del xix. El hombre europeo no pudo haber visto nada más que monstruosidad en la antigua pintura y escultura mexicanas. Sólo hasta la rápida y múltiple evolución del arte europeo durante los primeros veinticinco años del siglo que vivimos, asimilando todos los idiomas y estilos pasados y presentes, el Occidente llegó a un punto en que el entendimiento se hizo posible. Es, por consiguiente, completamente explicable que los indios hayan sido acusados de salvajismo y falta de sensibilidad.

Es de notar que, mientras la ciencia y la tecnología indias y el desarrollo general del conocimiento tenían muchos años de retraso con respecto a Europa, las artes plásticas hubieran alcanzado tal grado de adelanto. Si llamamos "primitivo" al arte mexicano o al peruano tendríamos que ponernos de acuerdo primero sobre la significación que damos a este término. Si por él queremos decir incipiente, primigenio, falto de desarrollo, la palabra es impropia para designar el arte prehispánico. Comenzando probablemente en línea recta desde las edades de piedra, los artistas indios siguieron por muchos siglos un largo curso de lenta y constante evolución hasta alcanzar por sí mismos los más altos peldaños del arte formalístico: simbólico, decorativo, constructivista, que algunas veces nos hace ahora pensar en el cubismo.

Pasma la enorme concentración dada durante siglos por estos pueblos a la creación de obras de arte, y el espíritu inquisitivo con que esto fue hecho. No hubo formas estereotipadas ni moldes de ninguna clase; entre los miles de piezas que la destrucción y el tiempo han permitido llegar hasta nosotros, no hay dos iguales.

Los escultores de estas grandes obras maestras fueron verdaderos grandes maestros; sus nombres no pasaron a la posteridad como los de Fidias y Miguel Ángel, pero deben haber tenido sus nombres propios e individuales.

El indio tuvo que abrirse paso a través de una tierra de loca geografía: los interminables desiertos, las montañas, las mesetas y la selva devoradora de los trópicos. Por una parte, los inclementes, secos "cielos avaros" en el paisaje desolado de las altas mesetas y, por otra, los monstruosos trópicos lujuriosos en donde el hombre tiene que competir con rivales feroces de todos tamaños. Cuántos hombres de ciencia, estadistas y viajeros de hoy y de ayer han prevenido al mundo en contra de los trópicos, tal vez con razón. Pero yo pienso de manera diferente. He vivido largas temporadas en el trópico y lo encuentro enormemente saludable y estimulante. Tan es así, que toda clase de criaturas de los reinos animal y vegetal se apresuran a llegar a él para gozar de su fuerza revitalizadora. Y entonces todo se resuelve en una pura cuestión de franca competencia con mosquitos, alacranes, tigres y leones, que también quieren gozar de las infinitas ventajas del trópico. Por mi parte, no encuentro nada más estimulante que las selvas sombreadas y la brisa tranquilizadora del atardecer, o la calma de las noches tropicales.

En su lucha milenaria contra la naturaleza los indios americanos desarrollaron una religión muy elaborada. Ritos y ceremonias sin fin fueron la razón de una escultura, una arquitectura, y una pintura que hoy día llamamos arte. Esta situación, por supuesto, no es distinta de la de los chinos, hindúes, asirios, babilonios, caldeos y egipcios, que nunca tuvieron la intención deliberada de crear arte; los aztecas nunca tuvieron siquiera la palabra *belleza* en su vocabulario. Sin embargo, importa poco: todos estos pueblos crearon una belleza inconmensurable, lo que significa, por lo menos, que no es necesario saber nada acerca de la belleza para poder crearla. Es muy saludable llegar a esta conclusión, particularmente en estos días de técnicas y supertécnicas tan elaboradas, concebidas expresamente para crear belleza. El arte lo hace el sentido estético. Los niños pequeños no saben que tienen cinco sentidos, pero, sin embargo, ven, y oyen, y huelen, y gustan, y tientan.

Para nosotros, en la América Latina, que hemos vivido la vida de nuestros países, un estudio del pasado no resulta necesario. El pasado está presente. Por ejemplo, hemos sabido de abstraccionismo y del llamado "primitivismo" mucho antes de que estas tendencias estuvieran de moda en Europa. La cosa está en nuestros ojos y nuestras orejas, y el legado llega directamente a nuestros corazones. Por supuesto, un país como México —especialmente el México de mi juventud, hace cuarenta y cinco años— crea en uno el sentimiento de la vieja asociación del hombre con la tierra por miles de años.

El nexa con el pasado remoto es profundo y subconsciente. En este punto, ciertos recuerdos de mi infancia vienen a mi mente. Era yo niño

y oía a los mayores en mi casa hablar de Cristóbal Colón y del descubrimiento de América. Esto me producía cierta confusión; no podía entender bien. Y recuerdo una vez que les dije: "Muy bien. Pero ¿qué significa esto? ¿Qué fue lo que Colón descubrió? ¿Acaso América tiene necesidad de descubrirse? ¿Acaso no hemos estado siempre aquí?"

De cualquier manera: hubo los primeros descubridores, indios que entraron en América hace cosa de diez mil años, y los segundos descubridores, españoles, bajo las órdenes de Cristóbal Colón, hace unos quinientos años. Los primeros hicieron su propio mundo, cerrado, continental, y ciertamente hubieran tardado mucho tiempo en descubrir Europa. Los segundos quisieron un mundo amplio y abierto y en esto radicó su incontestable superioridad. Los primeros estaban contentos con un mundo cerrado, y los segundos no estuvieron contentos.

En aquellas partes del Continente Americano en donde no hubo en el pasado culturas importantes se hizo un simple trasplante de la cultura europea, y en ello concurren varias circunstancias de gran interés que no vamos a discutir aquí. En lugares en donde las culturas americanas originales habían alcanzado un desarrollo considerable, en donde existía una organización política, una vida social, un concepto bien estructurado de las relaciones familiares, una religión organizada, una tecnología y una ciencia incipientes, y soberbias manifestaciones de bellas artes —aunque no fueran concebidas y creadas como tales— el encuentro de los segundos descubridores con los primeros determinó una transculturación, un proceso lento y difícil y también bastante penoso. Hubo mucho que lamentar acerca de los conquistadores, pero también hubo un lado positivo. La raza hispana ha sido heroica, emprendedora, noble, imaginativa. Y nuestros pueblos latinoamericanos, hoy día, son algo más que la suma de los dos ingredientes. Alfonso Reyes ha dicho:

... las antiguas colonias quedan en categoría de sociedades que no han creado la cultura, sino que la reciben hecha de todos los focos culturales del mundo. Por un explicable proceso, toda la herencia cultural del mundo pasa a ser un patrimonio suyo por igual derecho. Su sistema de cultura, aunque para nuestros pueblos referidos siempre a la fuente hispánica, se ensancha a la absorción de todas las corrientes extranjeras, algunas veces por sorda hostilidad y reacción contra la antigua metrópoli, y más generalmente y en último análisis, por convicción y por educación de universalismo.⁵

Esta dirección hacia lo universal puede ser la mejor contestación a las exageraciones de indigenistas e hispanistas. Los primeros proclaman que todo tiene que venir de las antiguas fuentes indígenas y los segundos, sin reconocer valor alguno en lo indígena, prefieren apegarse exclusivamen-

⁵ Alfonso Reyes, "La posición de América"; cap. VII, p. 264, en *Tentativas y orientaciones*, tomo XI de "Obras Completas", México, F.C.E., 1960.

te a lo hispano. Las dos posiciones son vulnerables, porque determinan una limitación. ¿Por qué hemos de limitarnos en una forma o en otra? Por otra parte, la cosa no depende totalmente de nuestra propia elección. Es cómo es. En el campo de la música nuestros países latinoamericanos han hecho frecuentes esfuerzos para crear un estilo nacional. Los compositores nacionalistas han usado material folklórico como base para sus composiciones. Intentar ser "nacional" parecía una buena manera de lograr ser personal. La cosa ha estado muy en boga en México y en muchos otros países latinoamericanos desde la época de la Independencia. Todo estaría muy bien, pero hay dos o tres inconvenientes. Usar material folklórico como un expediente permanente sería limitativo. Segundo, si el compositor usa temas folklóricos con exclusión de los suyos propios, está renunciando a una parte muy importante de su función creadora. Tercero, el hecho de que un compositor mexicano o brasileño use temas folklóricos no garantiza que adquiera ni un estilo propio ni siquiera un estilo "nacional".

Ahora bien, es cierto que nuestra vida colonial fue bastante pasiva; que no comenzó a ser realmente activa sino hasta la Independencia. Es cierto también que si a un pueblo se le dan las cosas ya hechas, en lugar de que él mismo tenga que desarrollarlas, no puede integrar completamente su tradición.

Sin embargo, en la integración de nuestra tradición musical yo encuentro situaciones interesantes, dignas de consideración. Es evidente que la cultura musical latinoamericana no tiene en su pasado ningún Bach ni Beethoven; los países latinoamericanos no han dado al mundo hasta ahora, en música o en arte en general, nada que no sea más ni menos de lo que podrían posiblemente haber dado. Puede haber críticos impacientes o pesimistas; pero nuestros países han tenido un desarrollo histórico muy peculiar dentro del cual, con todos sus problemas y contradicciones hay, sin embargo, una línea muy firme de desarrollo progresivo. Podemos seguir la huella de un pasado propio muy bien articulado.

La música india anterior a la conquista, por lo menos en México y en el Perú, había pasado del pentatonismo al diatonismo, y era francamente modal a su propia manera, aunque no siguiera un sistema establecido. Yo he oído a menudo cantos y danzas indios en los modos dorio y frigio (de la clasificación griega) que, debido a los lugares y circunstancias especiales, parecían ser de puro origen indio. Pero, además, el canto gregoriano lo difundió por todo el país la Iglesia Católica; y es bueno recordar que la religión y los ritos religiosos permeaban completamente toda la vida. También a través de la Iglesia recibimos una gran dosis de polifonía, de manera que la monodía modal india, el canto gregoriano y la polifonía unidas, dieron origen a toda clase de músicas: sagrada propiamente dicha, profana, y pagana. En cierta forma los indios tienen un talento especial para la polifonía tanto como para el polirritmo o para ambos, que se revela en mucha de la música del país.

Por largos periodos, durante los siglos xvii y xviii hubo compositores de la Iglesia de rango menor, pero totalmente instruidos, que compusieron misas para los servicios religiosos según el estilo de Haendel y Mozart. Esto tuvo un tremendo impacto y, una vez más, la inmensa popularidad de las ceremonias religiosas puso esta música al alcance de toda la gente. Junto con esto, los cantos y danzas españoles implantados por los misioneros, desde principios del siglo xvi crearon una atmósfera musical de extraordinario alcance; puede decirse que los misioneros predicaron y enseñaron siempre valiéndose de medios musicales para ir de acuerdo con las costumbres indias anteriores. Ahora, para completar el cuadro:

En México y en el Perú existieron antes de la Conquista instituciones de enseñanza musical, verdaderas escuelas de música y danza necesarias para el culto religioso y para el ejército, y no hay que decir que los recién llegados tuvieron también que ponerse al par con esto. Bernal Díaz del Castillo menciona maestros españoles de música, y la Iglesia Católica procuró que la música se enseñara formalmente en todas partes, de manera que cuando se establecieron los primeros conservatorios de música en el siglo xix ya había antecedentes suficientes para ello.

De lo anterior se desprende que, desde un principio, los compositores tuvieron mucha demanda en la América Latina, y que la Iglesia era su mejor cliente. Muchos de ellos vinieron de España y algunos de Italia, pero por noticias de los primeros cronistas, sabemos que existieron notables compositores de pura sangre india.

A principios del siglo xix aparecen los primeros signos de nacionalismo musical y los esfuerzos en este sentido no han cesado nunca. Los conservatorios de música fueron tomando más y más la forma de sus modelos europeos, y la ópera y los conciertos públicos comenzaron a ser cosa común y corriente.

Hacia mediados del siglo, el auge de la ópera italiana fue abrumador en todos los países latinoamericanos. Todas las capitales y muchas ciudades de provincia construyeron sus teatros de ópera y las compañías de ópera italiana triunfaron por doquier. Fue característica de los compositores de ese tiempo la música de salón, tan en boga entonces, y las "fantasías brillantes" para piano, *alla Liszt* o *alla Gottschalk*, utilizando temas de ópera italiana o de cantos populares.

Hacia fines del segundo tercio del siglo, Beethoven comenzó a ser conocido y tocado. No fue tan fácil imitar a Beethoven como había sido seguir de cerca el estilo de la ópera italiana y de las vistosas fantasías para piano. De manera que, si la admiración fue grande, ningún efecto real se manifestó en la música de los compositores latinoamericanos, que todavía no estaban preparados para atacar las grandes formas musicales como la sonata y la sinfonía. El último tercio del siglo vio una profusión de pequeñas piezas, todavía música de salón: gavotas, mazurcas, hojas de álbum y, naturalmente, valeses y marchas, todo ello con raíces en diversos modelos europeos, tales como Mozart o Chopin. El impacto de Chopin,

ya se comprende, fue devastador, pero su armonía, superior y altamente desarrollada, no podía imitarse fácilmente.

Sin embargo, en este mundo de comienzos algo estaba tomando forma. La habanera, que se originó en la contradanza, es un buen ejemplo, y también el tango. Los dos, habanera y tango, alcanzaron universalidad. En México, Cuba, Colombia, Venezuela, el Brasil, la Argentina, Chile y el Perú, marchas y vales muy notables e innumerables danzas de triple cruce —español, indio y negro— eran ya piezas que tenían un valor musical intrínseco y un carácter propio.

En todo este desarrollo, lo semi-clásico y lo semi-popular se influían mutuamente. Por otra parte, el compositor serio dio muestras en los albores del siglo xx de una personalidad más madura. Se hicieron algunos intentos en el campo de las grandes formas: sonata, *concerto*, cuarteto. Aunque indudablemente sólo tenían importancia local, hubo piezas de algún valor propio.

En México, una inminente crisis político-social dio en ese momento un fuerte impulso al proceso de integración cultural: fue la Revolución (1910-1920), que conmovió a México desde sus cimientos. Pero otros factores de importancia mundial, como la Primera Guerra, y el enorme desarrollo de las comunicaciones internacionales fueron de rápida y extraordinaria consecuencia en toda la América Latina.

Es obvio que una obra de arte de auténtica categoría no puede producirse en un país que no ha alcanzado un nivel mínimo de integración cultural, aunque tal nivel no pueda por supuesto ser precisado. Está muy bien que hablemos de épocas y de períodos, y de corrientes históricas, y de naciones, y de transculturación. Pero ¿qué es, después de todo, lo que hace una sociedad? Indudablemente, el individuo.

Y en esta cuestión de la individualidad Nuestro Señor ha sido un poco caprichoso. Nicaragua, uno de los más pequeños y de los que han pasado más apuros entre los países "subdesarrollados" de la América Latina, ha dado al excelso poeta Rubén Darío, el genio creador más grande nacido al sur del Río Bravo.

El arte es, esencialmente, una expresión individual. El individuo está moldeado en cierta forma por la nación o grupo sociológico a que pertenece. De manera que cada individuo expresa su tradición y sus características colectivas; pero, a la vez, la tradición y las características colectivas se expresan a través de un individuo, no a través de la colectividad misma. Esto sucede así, no sólo en el caso de la música culta, sino también en el de las llamadas expresiones etnológicas, del arte folklórico, y de otras semejantes. Un canto anónimo ha ido pasando a la colectividad de generación en generación, pero fue compuesto originalmente por un solo hombre, aun cuando en el transcurso del tiempo, haya sufrido deformaciones; las cuales han sido, a su vez, aportaciones de un número infinito de individuos. Hablamos también, por ejemplo, de música alemana, de la música culta alemana, como de algo nacional y colectivo. Pues bien, los últimos

tres siglos de música alemana se pueden reducir a unos cuantos nombres de individuos: Bach y Haendel, Haydn y Mozart, Beethoven y Wagner, Brahms y un par de nombres más.

Llegamos así a una conclusión obvia: el gran arte, la gran música, digamos del Brasil o de México, al igual que la de Francia o Alemania, no se produce solamente por el hecho de alcanzar un cierto grado de desarrollo histórico o sociológico, o mediante técnicas nacionalistas o cualesquiera otras técnicas, sino por el talento, por el genio de compositores individuales que nacieron y se criaron en esas tierras.

Estamos en realidad frente a un problema de individuos: la selección y educación intensiva de individuos de dotes excepcionales, cuyo talento debe sujetarse a una ejercitación superior y especializada. (Por ejercitación superior y especializada no quiero decir laboratorios estrictamente aislados.)

Acercándonos al fin de estos comentarios, llegamos al convencimiento de que el caso del compositor latinoamericano no es, básicamente, distinto del de cualquier otro país. Pero no hay duda de que cada país ejerce sobre sus hombres su propia influencia telúrica, ya sea se den cuenta o no de ello.

Está bien que dejemos ascender nuestras mentes a niveles siempre más altos, a abstracciones y a planos geométricos. Pero no debemos de ningún modo renunciar a nuestro papel de actores vivos o, por lo menos, de espectadores curiosos en el drama concreto de la realidad.

II. EL ARTE COMO COMUNICACIÓN

COMO entes sociales estamos siempre frente a un problema de entendimiento, y buscando los medios de poder lograrlo. Queremos que los demás sean accesibles a nosotros, como nosotros mismos queremos ser accesibles a los demás. Es un comercio mutuo en el que queremos tanto dar como recibir; el egoísmo y el altruismo se mueven en un juego contradictorio y doble en el que tratamos instintivamente de guardar equilibrio. Porque queremos estar solos, tanto como queremos estar con los demás.

De todas maneras estamos solos. En muchos aspectos. Irremediablemente solos en muchas circunstancias íntimas. Y, sin embargo, ¡qué temor nos causa la sola idea de quedarnos aislados del resto del mundo! ¡Nuestros ojos ciegos, nuestros oídos sordos y nuestra boca cerrada! Es inquietante contemplar el mundo semimudo de los animales: un caballo, admirable en su porte, con ojos chispeantes, orejas y piel nerviosas, movimientos ágiles y firmes, con un aire inteligente y vigilante y, sin embargo, silencioso, solo, aislado.

Deben haber sido días trágicos aquellos remotos en que los hombres no podían expresar todo lo que querían. Y, sin embargo, la angustia del aislamiento trajo consigo la necesidad imperativa de la comunicación. El lenguaje nace de la angustia, de la lucha, de la necesidad de entendimiento.

No es mi intención hacer un resumen de las ideas aceptadas sobre el origen del lenguaje. Quisiera simplemente recordar ciertas razones fundamentales sobre el tema de la comunicación. El arte, como el lenguaje, es un medio de comunicación; ambos tienen un origen común y han servido los mismos propósitos. Los antropólogos están de acuerdo en el hecho básico de que el discurso humano evolucionó a partir de los gritos de los animales y que experiencias emocionales, sensorias y volitivas se manifestaron tanto en el lenguaje propiamente dicho como en las primitivas expresiones artísticas.

Los sonidos proferidos por los pájaros ofrecen en muchos respectos la más temprana analogía al lenguaje. Los primeros intentos para cantar podrían ser comparados a los imperfectos empeños de un niño que balbucea... el lenguaje debe su origen... a los propios gritos instintivos del hombre ayudados por señas y gestos... el lenguaje ha sido inconscientemente desarrollado paso a paso.¹

Y en este punto podremos darnos cuenta de los pasos intermedios considerando algunas especies en un grado menos avanzado de evolución.

Los antepasados salvajes del perro expresaban sus sentimientos por medio de chillidos de varias clases. Con el perro domesticado tenemos

¹ Charles Darwin, *The Descent of Man*, Modern Library, Nueva York.

el ladrido de ansiedad, como en las cacerías; el de enojo, como cuando gruñe; el chillido de desesperación, como cuando se ha quedado encerrado; el aullido en la noche; el ladrido de alegría, como cuando sale a pasear con su amo; y el muy característico de demanda o súplica, como cuando quiere que se abra una puerta o una ventana.²

Del mismo modo nosotros, en la vida de domesticación, hemos aprendido a hablar y a cantar, a bailar y a actuar, a pintar y a esculpir. Porque ¿qué ha sido la larga y penosa carrera de la civilización, sino un largo y penoso proceso de domesticación en el que nos encontramos todavía y nos encontraremos mientras vivamos?

La "domesticación" ha sido el proceso mediante el cual hemos avanzado en la lucha por el entendimiento de los demás (comunicación) y la proyección de nosotros mismos hacia el mundo por medio del lenguaje y del arte (expresión del yo).

Así, la *comunicación*, y la *expresión del yo*, significan respectivamente lo *social* y lo *individual*, lo *altruista* y lo *egoísta*, en una mezcla bien amalgamada.

Es muy comprensible que, en un principio, todas las formas de comunicación hayan tenido un propósito utilitario. El lenguaje, por supuesto; pero también la música, la pintura y la danza —en sus fases incipientes— eran utilitarias, pues dichas fases fueron mágicas y la magia es un expediente utilitario.

Sin embargo, a pesar de su propósito utilitario fundamental, esas formas de expresión tenían todas las características de la expresión artística, ya que provenían del sentido estético del individuo y se dirigían a él. La sensibilidad, la capacidad de apreciar los valores estéticos, no fue un fenómeno del que el hombre primitivo tuviera conciencia, pero la belleza de las primeras pinturas y esculturas prehistóricas, y los primeros cantos y danzas de que se tiene noticia, son pruebas de que, conscientemente o no, existía ya un sentido estético.

La filología y la semántica explican ahora cómo el lenguaje ayudó al desarrollo de la inteligencia y del pensamiento, en la misma medida que el pensamiento ayudó a desarrollar el lenguaje. Podríamos decir que exactamente en esa forma paralela el arte desarrolló nuestro sentido estético, tanto como éste fue desarrollando al arte. Se trata de un eterno flujo y reflujo que produce una evolución incuestionable. Y esta evolución ¿constituye un progreso? ¿Podríamos dudar de que en la ecuación lenguaje-pensamiento ha habido progreso? Pero ¿ha sucedido lo mismo en la ecuación arte-sentido estético?

Cuando se trata de cosas objetivas podemos hablar con cierta seguridad de progreso. Hemos progresado en las comunicaciones porque ahora vamos de Nueva York a California en un tren directo y no en una diligencia; ha sido un progreso tener caminos de concreto en lugar de lodo.

² Charles Darwin, *ibid.*

Pero en lo que es de naturaleza subjetiva la cuestión cambia totalmente. ¿Se puede hablar de progreso en el arte?

La advertencia que Stravinsky ha hecho sobre esta cuestión viene bien al caso:

Una palabra de la que mucho se ha abusado —dice— ... la evolución que se ha reverenciado como a una diosa, una diosa que se volvió un poco descocada, dicho sea de paso, hasta el punto de haber dado a luz a un pequeño mito bastardo que se parece mucho a ella, y al que se ha dado el nombre de Progreso...²

La cosa no es nueva. Victor Hugo definió el punto con claridad y lo expresó hermosamente: "*L'Art suprême est la région des égaux. Le chef-d'oeuvre est adéquat au chef-d'oeuvre*" ("El arte supremo es la región de la igualdad. La obra maestra es equivalente a la obra de arte"). Y continúa:

Del mismo modo que el agua cuando se calienta a 100 grados ya no puede aumentar su temperatura, el pensamiento humano alcanza en ciertos hombres intensidad completa. Esquilo, Job, Fidias, Isaías, San Pablo, Juvenal, Dante, Miguel Ángel, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven y otros más, marcan los cien grados del genio.

El espíritu humano tiene una cima. Esta cima es el ideal.

Entre las cosas humanas y siendo humano, el arte es una excepción singular. La belleza de todas las cosas en la tierra radica en una capacidad para perfeccionarse; todo está dotado de esta capacidad: crecer, aumentar, hacerse más fuerte, y ganar, adelantar, valer más hoy que ayer. Pero la belleza del arte consiste en no ser susceptible de perfeccionamiento.

Una obra maestra existe de una vez para siempre. El primer poeta que llegó, llegó a la cima. Subirán después de él, tan alto, pero no más. ¡Ah! tu nombre es Dante, sí, pero éste se llama Homero.

El progreso, meta siempre desplazada, etapa siempre renovada, tiene cambios de horizonte. El ideal no.

Ahora, el progreso es el motor de la ciencia; el ideal es el generador del arte.

Esto explica por qué el perfeccionamiento es propio de la ciencia, pero no es propio del arte.

Un hombre de ciencia hace olvidar a otro; un poeta no hace olvidar a otro. Se suceden, pero no se sustituyen uno al otro. La belleza no desplaza a la belleza. Ni los lobos ni las obras maestras se devoran entre sí.

El arte no es susceptible de progreso intrínseco. De Fidias a Rembrandt hay marcha, pero no progreso. Los frescos de la Capilla Sixtina no perjudican en nada a las métopas del Partenón. Id tan atrás como se quiera del Palacio de Versalles al Castillo de Heidelberg; del Castillo de Heidelberg a Nuestra Señora de París; de Nuestra Señora de París a

² Igor Stravinsky, *Poetics of Music*, trad. de Arthur Knodel e Ingolf Dahl, Harvard University Press, Cambridge, 1947.

la Alhambra; de la Alhambra a Santa Sofía; de Santa Sofía al Coliseo; del Coliseo al Propileo; del Propileo a las Pirámides; podreis retroceder a través de los siglos, pero no en el arte. Las Pirámides y la *Ilíada* permanecen en primera línea. Las obras maestras tienen un nivel, el mismo para todas: lo absoluto.⁴

Es de notar que, mientras Victor Hugo menciona insistentemente a pintores, poetas, escritores y arquitectos, *apenas* se refiere a los músicos. Esto muy bien pudiera no tener ninguna significación especial, pero, de cualquier manera, podríamos abordar la cuestión y proponernos la siguiente pregunta: ¿Mozart significa progreso sobre Bach; Beethoven sobre Mozart; Brahms sobre Beethoven; Debussy sobre Brahms, y así en adelante?

Claro que la respuesta es negativa. No hay progreso de uno al otro; todos son igualmente grandes e inmortales. Porque es evidente que la cuestión del progreso está en alguna forma ligada a la de la inmortalidad: si toda la cadena es de inmortales no habrá progreso.

Entonces ¿hay probabilidades de que la cadena de inmortalidad se rompa algún día? Como las predicciones son siempre hipotéticas, cualquier hipótesis en este caso sería insensata. Estamos en un terreno muy movidizo. Todo lo que parece entonces oportuno es hacer ciertas consideraciones.

Comenzamos la supuesta cadena con Bach. Esto ha de ser por alguna razón. ¿Por qué comenzamos con Bach? ¿Fue arbitrariamente o sólo por predilección personal? El Renacimiento fue un periodo histórico extraordinario, abundante en notables realizaciones musicales; en él florecieron hombres de gran genio —Monteverdi, Victoria, Palestrina— a los que, sin embargo, no estamos acostumbrados a llamar inmortales. ¿Podríamos, yendo hacia atrás, llamar inmortales a los músicos anteriores a Palestrina, Victoria y Monteverdi? Nunca he oído que nadie aplique a nuestros antepasados de esas épocas ese calificativo.

Es costumbre dar el nombre de inmortales a los hombres de genio sobresaliente que nos imponen admiración. ¿Quiere decir ello que antes de Bach no hubo músicos de genio sobresaliente? A esta pregunta habría que dar una respuesta categórica. No sería posible afirmar sobre bases sólidas que Bach fue el primer hombre de genio en la historia de la música occidental.

Pero, de todos modos, aunque haya habido músicos de genio antes de Bach, comenzamos con él nuestra cadena de inmortales. No hay inmortales antes de Bach o, por lo menos, no los ha consagrado así la posteridad.

Esto significa claramente que con Bach comienza una nueva era musical. Una nueva era que colocamos en un nivel más alto que las que la precedieron.

⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare*, J. Hetzel et Cie., A. Quantin, París, 1882.

Podemos estar seguros que desde Bach a nuestros días —cerca de 250 años— todos nuestros grandes maestros son inmortales: esto significa, sin lugar a duda, que dentro de ese período de tiempo no admitimos ningún progreso. Pero ¿no quiere esto decir que sí reconocemos que hay progreso de los compositores *mortales* a los *inmortales*?

Si, suponiendo lo imposible, pudiéramos escuchar música de lirás y de aulos tocada en una olimpiada ateniense, nos quedaríamos absolutamente fascinados. Pero la segunda o tercera vez que la oyéramos cambiaría por completo nuestra actitud ante ella, y es muy probable que nuestro interés se tornara en puramente histórico.

No sé si estaríamos en lo justo al decir que, si consideramos que existe una gran laguna entre ayer y hoy, no sería igualmente grande la que existiera entre hoy y mañana. Si no llamamos inmortales a nuestros maestros de hace 250 años, ¿se llamará inmortales a los maestros de hoy dentro de 250 años?

Ya se dijo que Víctor Hugo limitó sus consideraciones a la poesía, la literatura y las artes plásticas. Pudo haber sido simplemente porque olvidó la música. Pero es indudable que no existen músicos contemporáneos de Homero y de Dante que estén a la altura de éstos. Se ha dicho que el desarrollo histórico de la música es lento, y que va a la zaga de las demás artes. Pero considerando objetivamente la cuestión podríamos decir o bien que la música es más lenta, o bien que la música es más rápida. Las otras artes están todavía dentro del ciclo de Esquilo y de Fidias. No se han movido mucho en 2 500 años. La música, en cambio, hace mucho que sobrepasó el ciclo de Píndaro y Pitágoras, y ha estado en constante movimiento. En 2 500 años la música ha pasado por innumerables y a menudo violentísimos cambios, resultando de esto que los pintores, los escultores y los poetas, han durado mucho más que los músicos. Mientras los grandes maestros poetas, pintores, escultores y arquitectos han durado en términos de miles de años, los grandes maestros músicos han durado sólo en términos de cientos de años. Los grandes maestros músicos se queman pronto. ¿Irá a cambiar en el futuro este curso de las cosas? El curso de la historia es bastante firme: no podríamos estar enteramente seguros de que nuestros grandes nombres de hoy, nuestros Bachs y nuestros Debussys, no fueran a ser, dentro de trescientos años (o tres mil) puros nombres históricos.

La cosa entonces podría resumirse así: hay grandes ciclos históricos dentro de los cuales el gusto y la expresión artísticos tienen un fondo sustancialmente semejante. Así, colocados dentro del mismo ciclo, gustamos tanto de Bach como de Webern. Pero la historia no nos deja duda respecto al hecho de que entre ciclo y ciclo hay diferencias básicas esenciales. La música que nos apasiona es la música que —decimos— no está fechada: la música del ciclo que estamos viviendo. Puede la música de ciclos pasados, interesarnos, gustarnos, pero no es la música que nos arrastra, es la música ya fechada. Nadie podrá negar que la evolución de la música

del Renacimiento para acá ha sido extraordinaria. No podrá negarse la evolución. Podrá negarse progreso si se mira la evolución a corto plazo. Pero ¿podría negarse progreso entre la música babilónica, digamos, y las Sinfonías de Beethoven?

Dijimos antes que, al desarrollar el arte a través de muchas generaciones, el hombre había desarrollado en forma paralela su sentido estético. No hay lugar a duda de que, si la Novena Sinfonía de Beethoven es un organismo mucho más complejo que cualquier pieza musical de hace 2 500 años se debe al hecho de que el hombre es, igualmente, correlativamente más complejo también. Vamos hacia formas más complejas, más altamente organizadas, a medida que nosotros mismos nos volvemos también así. Si este curso hacia lo más complejo puede o no ser llamado progreso no altera el hecho en sí mismo. Por mi parte, y por gracia de la claridad yo no temería llamarlo así. Pero también hay indicaciones palpables de que el sentido estético del hombre se desarrolló, o progresó en forma tal que las más primitivas expresiones estéticas en el curso del tiempo llegaron a ser finalmente obras de arte propiamente dichas.

El arte primitivo fue utilitario. Los más antiguos documentos conocidos, las maravillosas pinturas y dibujos paleolíticos en las cuevas del sur de Francia y el norte de España fueron el "instrumento de una técnica mágica y en tal forma tuvieron una función completamente pragmática destinada enteramente a objetivos económicos directos".⁵

O, como dice una autoridad más cautelosa: "...ya que los asuntos representados son, con pocas excepciones, los animales que servían de alimento a estos pueblos de la Edad del Hielo, parecería que los pintaban para asegurar la abundancia de ellos o su captura en la caza. Ambos móviles pueden haber servido como inspiración al arte".⁶

Nada distinto puede decirse de los amuletos de piedra, hueso o marfil, y de las esculturas que han llegado hasta nosotros desde aquellos remotos tiempos, o de los cantos y canciones mágicas que aún existen entre los pueblos primitivos de nuestro tiempo, destinados a apaciguar los malos espíritus y a propiciar a los buenos. Los principios de la magia —imitación y repetición— fueron la base de la técnica de ese arte primitivo, aunque pinturas admirables, como las de las cuevas de Altamira, son un testimonio elocuente del sentido estético del hombre primitivo.

Sensible a los valores estéticos, el hombre primitivo sintió el poder expresivo excepcional de las formas artísticas y, debido a esta convicción, concedió un poder sobrenatural a la pintura, la música y la escultura.

El lenguaje —cuyo propósito utilitario es más claro— se presume, sin embargo, que tuvo un origen poético bien definido. Gianbattista Vico ha-

⁵ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Tr. S. Godman en colaboración con el autor, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1952.

⁶ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Mahler, *History of World Art*, 2ª ed., Oxford University Press, Nueva York, 1958.

bla de los "primeros hombres", "hijos de la humanidad naciente", cuyos sentidos son "su único modo de conocer las cosas". Y agrega: "...sabiduría poética; la primera del mundo pagano debe haber principiado con una metafísica no racional y no abstracta como la de los hombres ilustrados de ahora, sino sentida e imaginada como la que debe de haber sido la de esos primeros hombres que, sin facultades de raciocinio, tenían plena fuerza en sus sentidos y vigor en la imaginación".

La sabiduría poética viene de los sentidos y de la imaginación de la humanidad primigenia. Según Vico las figuras del discurso, los tropos, como hoy los llamamos, precedieron al lenguaje propiamente dicho.

Continúa después explicando con cierto detalle la forma en que las metáforas eran la expresión natural del hombre primitivo, no-inteligente, de naturaleza sencilla y egocéntrica:

"*Homo non intelligendo fit omnia*. El hombre, al no entenderlas, se transforma en todas las cosas; cuando no entiende hace las cosas de sí mismo y las corporiza transformándose él mismo en ellas. Así llamó boca a cualquier abertura, labios al borde de una copa, pie a todo término, y corazón a lo central. Y sinécdoques tales como cabeza por hombre o persona se deben al hecho de que, en los bosques, sólo la cabeza del hombre podía verse desde lejos; y *tectum*, techo, llegó a significar toda la casa porque, en los primeros tiempos, cubierta bastaba para designar una casa."⁷

Así, los tropos fueron modos de expresión poética necesarios para los "primeros hombres". Observa que el "lenguaje en verso" fue primero y el "lenguaje en prosa" después.

De cualquier modo que haya sido, podemos afirmar que había mucho de utilitario en el arte y mucho de arte en lo utilitario —un solo tronco de expresión. Sin embargo, en el transcurso del tiempo las cosas fueron desarrollándose hacia la especialización. Los medios utilitarios de comunicación se volvieron más utilitarios, y los medios artísticos de comunicación fueron mereciendo cada vez más su nombre. Brotadas del mismo tronco, las dos ramas fueron poco a poco reforzando sus propias características peculiares.

Pero ¿cuándo y cómo vinieron finalmente a separarse la comunicación utilitaria y la comunicación artística?

Una cosa es tocar y cantar música hermosa —por hermosa que sea— durante horas y horas, como en los cantos mágicos, y otra cosa muy distinta crear una forma utilizando materiales musicales.

La creación de la forma es fruto de otro estímulo, de un tipo diferente de necesidad psicológica. No se trata tanto de la necesidad de comunicación como del impulso de proyectar nuestro ego. Es también una manera de condescender con nuestra condición natural mimética: vivimos en un universo de creación, y nosotros deseamos a nuestra vez tener oca-

⁷ G. Vico, *Ciencia nueva*. Trad. al esp. El Colegio de México, 1941.

sión de poder crear también. Nosotros mismos tenemos una forma dada, y queremos dar nacimiento a criaturas que tengan también una forma.

La diferencia entre cantar y tocar interminablemente, y crear una forma es sencillamente cuestión de establecer límites físicos: tan pronto como hay fronteras dadas aparece la obra de arte. La primera condición de una obra de arte es que tiene que estar limitada en el espacio o en el tiempo. Podemos llamar "arte" la ejecución interminable de un gamelán balinés, pero no podemos en realidad llamarlo obra de arte. De modo que, tan pronto como la música está limitada en el tiempo, existe forma, y con ella, el elemento básico de una obra de arte. La forma tiene que corresponder a nuestro gusto y a nuestros sentimientos y la dotamos de una morfología dada que le es propia. Deseamos hacer una criatura con ciertas partes que le son propias y que puedan hacer un todo coherente, porque a nosotros nos complace la contemplación de una unidad. El hombre ama las unidades. Así es como la forma se ha convertido en el *sine qua non* del arte según lo concebimos en la actualidad.

Es indudable que los poemas homéricos no son un principio, sino el punto culminante de épocas de epopeyas desordenadas. Homero fue el primero en introducir cierto orden, guiado por la necesidad de unidad y forma: una anatomía organizada.

La aparición de la forma trajo consigo la conciencia de la creación artística y, en el transcurso del tiempo, la necesidad de desarrollar y perfeccionar técnicas. Por largas épocas las técnicas, como tales, dominaron, y las formas artísticas se fueron estereotipando cada vez más. Las técnicas fueron los medios y las normas para crear arte y formas artísticas, y vino entonces el apogeo del artesano. De manera que el individuo estaba verdaderamente en un segundo plano. En ese lugar permaneció por algún tiempo, pero no podía estarlo para siempre. El siglo XIX —en música con Beethoven— vio al individuo avanzar definitivamente al primer plano: la era de las grandes creaciones individuales comenzaba. Aquí ya no se trataba del artesano: ahora se trataba del artista inspirado. A partir de entonces ya no fue sólo la técnica, sino la inspiración individual lo que haría posible la obra de arte.

Y aquí principia una discusión, más o menos latente o abierta sobre el sentido verdadero —¿o será mejor decir sobre el lugar?— de la técnica y de la inspiración en el proceso creador.

Parece existir actualmente cierta tendencia a oponer el dominio técnico a la inspiración y a mirar con cierto desdén a la llamada inspiración. Se diría que la inspiración es poco elegante y que es algo de lo que, en cierto modo, hay que avergonzarse. Por otra parte, parece ser una idea más común, la de que la inspiración proviene de Dios como una gracia especial en un momento dado, una especie de milagro que llega como una chispa divina. Para otros música "inspirada" sería el equivalente obligado de cierta forma de música "sentimental".

Pero, muy posiblemente, la inspiración no tiene nada que ver con el

sentimentalismo ni con lo esotérico. Cuando un hombre se dispone a una obra de creación, no hay duda que tiene que poner en ella lo mejor de las facultades de que esté dotado. Esto es válido lo mismo para inventores e investigadores científicos que para artistas creadores.

El hombre que crea tiene que concentrarse, tiene que concentrarse íntegramente, de modo que en este aspecto la inspiración es simplemente concentración. La concentración es el estado más propicio para la creación. ¿Cómo se puede crear, inventar, originar algo cuando la mente está distraída con otros pensamientos y preocupaciones? Hemos oído con frecuencia que los sufrimientos y preocupaciones amorosas de Chopin son la inspiración básica de su música. Puede muy bien ser así, pero en el momento en que realmente componía no hay duda de que su mente no podía estar ocupada con nada que no fuera música.

La inspiración es un estado del espíritu, un estado de la inteligencia y —¿por qué no?— un estado de trance, de éxtasis (en el sentido riguroso de ser transportado), en el que todas las fuerzas mentales, psíquicas y espirituales del individuo concurren intensamente para un único propósito, el de crear, componer o investigar: una concentración total de las facultades humanas en una dirección dada. No podemos decir que todos los casos de concentración son inspiración, pero sí que todos los casos de inspiración suponen concentración.

Es evidente que la inspiración no puede ser un estado crónico; es más bien un estado agudo. Puede tener una duración más o menos larga, pero sería imposible mantenerla por largo tiempo. Como cualquier otro estado agudo, es raro y demanda una movilización total de las facultades del hombre, que cansa y agota. (Del mismo modo que un "levanta pesas" —que moviliza toda la fuerza de los músculos de su cuerpo— no puede estar levantando pesas todo el tiempo sin interrupción.) Acaso por esta razón se le ha concedido al inspirado una naturaleza divina o esotérica.

Sin embargo, la inspiración no es fortuita. La capacidad de concentrar todas las facultades mentales y emocionales en un momento dado se desarrolla y crece al ejercitarla. Invocamos la inspiración o, más bien, la provocamos cuando nos disponemos a trabajar. A fin de concentrarnos hay que olvidar. Tan pronto como se logra un olvido completo de todo lo demás, la musa, dócil y modesta, viene a hacernos compañía.

Nueva confusión se ha derivado del hecho de que estamos acostumbrados a oír contraponer "compositores inspirados" —como Verdi— a compositores intelectuales —como Stravinsky. Pero si es verdad que Igor Stravinsky elabora mucho más sus materiales que Giuseppe Verdi, esto no significa que este último sea más inspirado que el primero. Todo el mundo sabe que en el proceso creador hay dos estados: el inconsciente y el consciente. Sobre esta cuestión se ha especulado bastante, pero nadie ha podido establecer con certidumbre dónde y cuándo termina lo inconsciente y principia lo consciente. Pero, en cierta forma, se ha llamado "inspirado" lo que corresponde a lo inconsciente, y se ha calificado de "in-

telectual" lo que se refiere a lo consciente. Pero, según toda apariencia, lo que se ha llamado "consciente" o "intelectual" requiere tanta invención como lo otro y, ¿hasta qué punto es la invención un proceso consciente? No hay duda de que será difícil determinar este punto con cierto grado de precisión. Yo me inclino a creer que el tratamiento feliz de los materiales musicales dados requiere la misma clase de aptitudes inventivas que la invención de los materiales mismos. Todo ello es una cuestión de disposición. Verdi no se sentía dispuesto o inclinado a elaborar sus materiales; prefería más bien usar todo el tiempo nuevos materiales, y éstos fluían constante y milagrosamente como de una fuente inagotable. Stravinsky está dispuesto o inclinado a elaborar sus materiales, y sus elaboraciones fluyen constante y milagrosamente como de un venero inagotable. ¿Y quién se atreverá a decir que Stravinsky acierta y que Verdi se equivoca, o viceversa?

Son muchos los que se inclinan a creer que la técnica lo es todo: es una creencia general la de que para llegar a ser compositor se aprende la técnica, y con ello se aprende a componer. En cierto sentido, naturalmente, eso es cierto. Pero la técnica que se obtiene de los libros es la técnica de otra persona; es la técnica de Palestrina o una técnica "serial". Ello está muy bien como una manera de comenzar; al principio de su carrera Beethoven se sirvió de las técnicas de Haydn, pero a partir de ese punto fue desarrollando una técnica propia. Un compositor desea hacer su propia música, y esto sólo puede lograrlo desarrollando su propia técnica. Debemos conocer bien las técnicas particulares de todos los grandes maestros; en primer lugar para que nos sirvan de enseñanza y, después, para evitarlas sistemáticamente.

No trato en este momento de escribir un ensayo sobre la forma en que un compositor debe hacer su aprendizaje. Lo que quiero subrayar es que una técnica debe ser algo personal. Todo gran compositor tiene su propia técnica, y en muchos casos todas y cada una de las obras de un mismo compositor han seguido una técnica particular. Si entendemos por técnica el conjunto de los medios y procedimientos que usamos para expresarnos, está claro que cada uno ha de dominar por sí mismo esos medios. Es cuestión de tiempo y de cantidad de trabajo: y la *cantidad* es elemento esencial.

Estamos acostumbrados a pensar en la cantidad con un sentido peyorativo: cantidad como opuesta a calidad. Pero esta noción necesita ciertas aclaraciones. El dominio de un piloto se mide en términos de cantidad de horas de vuelo. Del mismo modo podría medirse la maestría de Beethoven. Si hubiera escrito tres sinfonías en lugar de nueve —una cuestión de simple cantidad— no hubiera alcanzado el dominio siempre creciente de las otras seis sinfonías. Si no hubiera trabajado con constancia, la maestría suprema de la Novena Sinfonía no hubiera podido lograrse nunca. Del mismo modo que el dominio del piloto se mide en

término de horas de vuelo, el de Beethoven puede medirse en términos de horas de composición.

La técnica no se nos puede dar ya hecha. La hacemos, la desarrollamos en el transcurso de años y años de ejercer una función: el escritor escribiendo, el músico componiendo, el pintor pintando, o el aviador volando.

Pero la cuestión no sólo se limita a la inspiración y a la técnica. Hay otras cosas que son esenciales: el buen o mal gusto del autor y, sobre todo, su talento.

Si consideramos que el talento es un elemento de calidad y el ejercicio o la función es un elemento de cantidad, tendremos que concluir que hay una razón directa entre la cantidad y la calidad. Se ha dicho, con mucha razón, que *un cambio en cantidad trae consigo un cambio en calidad*. Mientras mayor sea el número de sinfonías, mayor será el cambio en su calidad: la cantidad de horas de composición logró el increíble cambio en calidad entre la primera y la novena de las sinfonías de Beethoven.

En último análisis, el talento, y no la técnica, es todo. Volvemos a la inspiración, una concentración de todas las facultades positivas, cuya única razón de existencia es el talento musical específico.

Conocemos los variados esfuerzos que se han hecho a fin de negar lo individual y la esencia de lo individual en la creación artística. Por ejemplo, los dictados para conformar la producción artística a determinados principios políticos, no son otra cosa que dictados técnicos: use tónica y dominante, tonalidad de *Do mayor*, que no haya modulaciones lejanas, use melodías elementales y combinaciones rítmicas elementales, etcétera. Esto es, en realidad, un retorno al artesanado en la peor forma posible. El individuo se congela y no puede librarse de las técnicas que se le han impuesto. De un carácter muy semejante es la actitud adoptada por algunos músicos actuales que recurren a técnicas preestablecidas. Quisiera yo aventurar una definición: artesano es el que sigue siempre técnicas preestablecidas, mientras que el artista es el que inventa siempre técnicas nuevas. No pueden seguirse técnicas preestablecidas sin encadenar el impulso creador del hombre, en el sentido en que creación supone novedad.

En el transcurso del tiempo los músicos han pasado de técnicas establecidas a técnicas constantemente renovadas. Las técnicas deben renovarse de una obra a la otra, porque en el presente momento de la evolución del arte musical no nos conformamos con la "producción en masa": sinfonías iguales unas a otras como los refrigeradores o las baterías de cocina. En el estímulo que lleva al hombre a crear hay implícito un elemento de expresar cosas nuevas. Dije antes que el hombre ama las unidades. El hombre ama las unidades porque ama diferenciar. El hombre ama diferenciar porque él mismo, en el transcurso de los siglos, ha pasado por un proceso constante de diferenciación y de especialización. De manera que

el arte, como a fin de cuentas hemos llegado a entenderlo, se manifiesta en una unidad, con un carácter y una forma propias, con individualidad. Un hombre es un individuo y desea crear individuos. En esta forma nos deleitamos rivalizando con Dios, por cuanto es un motivo de gozo la creación de un objeto de arte nuevo e individual.

Las antiguas etapas de la artesanía correspondieron a épocas en que las libertades individuales estaban limitadas, e impusieron al espíritu inquisitivo una sumisión correspondiente. Porque el espíritu creador es por naturaleza inquisitivo, y mientras más inquisitivo, más creador. No creo que haya sido una casualidad que la era de las grandes creaciones individuales en música haya comenzado en el siglo XIX, cuando se afirmaron las libertades y los derechos individuales. En realidad, antes del siglo XIX toda la historia del hombre es la de una servidumbre: sujeción a los reyes, a los príncipes, a los señores feudales o a los jefes de tribus.

La creación en sí misma supone la exaltación del individuo. No sólo el hombre no intelectual se "transforma en todas las cosas", según la cita que hice de Vico: éste dice también: "*Homo intelligendo fit omnia*; el hombre se transforma en todas las cosas al entenderlas; cuando el hombre entiende, su mente se amplía y caben en ellas las cosas." Cuando el artista entiende, se amplía él mismo hasta llegar a regiones nuevas e inexploradas; ve más; se concentra en sí mismo y la belleza resulta una revelación.

El egoísmo provoca la concentración, porque la concentración supone soledad; pero la soledad provoca el estímulo para comunicarse con los demás, y entonces el egoísmo se vuelve altruismo.

Por convertirse él mismo en "todas las cosas", el artista sintetiza, modela nuevas formas de arte, y logra así una comunicación con sus semejantes.

III. LA FORMA EN MÚSICA

LA NOCIÓN de forma supone la de una entidad —un ser—, una unidad limitada en espacio o en tiempo.

De hecho, cualquier cosa existente tiene forma, y hablamos de la forma del todo así como de la forma de las partes que lo componen. Pero la forma puede ser más o menos individualizada, más o menos aislada. Hay la forma de un árbol y la forma de un ser humano, hay formas vastas de objetos inanimados, rocas y montañas.

El hombre encuentra en el universo toda clase de formas creadas de antemano, y como él mismo pertenece a esa creación, se empeña a su vez en crear. En este empeño, el hombre ha producido toda clase de cosas para satisfacer sus necesidades, y de este modo ha creado el arte.

Como ahora lo concebimos, el arte es una satisfacción de nuestras necesidades estéticas. Durante algún tiempo, no hace mucho todavía, el arte se consideraba un lujo superfluo. Ahora parece que hasta los políticos han aceptado el hecho de que las necesidades estéticas son importantes: tan importantes, digamos, como la nutrición. Considerando el punto de un modo objetivo, el arte, después de todo, es nutrición para nuestras más complicadas necesidades psico-intelectuales.

Hace poco tiempo, el Consejo de Educación de la ciudad de Nueva York fue acusado de “desperdicio y extravagancia” en la construcción de escuelas y su respuesta inmediata fue que había sido “cuidadoso en cuanto a lo económico sin disminuir la calidad estética” de las nuevas escuelas de la ciudad.¹ En realidad, si comparamos la casa-promedio y el edificio de oficinas-promedio de ahora con los de hace nada más cincuenta años, la diferencia es sorprendente en cuanto a que los requisitos estéticos son ahora una de las consideraciones principales. El éxito arrollador de los “decoradores de interiores” y la demanda increíble de pinturas, esculturas y objetos de arte para adornar las casas, es otro ejemplo que puede citarse, para no mencionar que, si hace cincuenta años las señoras y señoritas ricas se vestían con elegancia, es ahora una práctica general de las mujeres de todas las edades y de todas las clases sociales el vestirse con gusto. La música —la música de nivel elevado— era hasta hace poco el privilegio exclusivo de unas cuantas personas, mientras que ahora, como está al alcance de todo el mundo, todos parecen interesarse por ella.

El hambre de belleza, que nace de una creciente necesidad estética, ha llevado a la creación del arte y de las formas artísticas. El arte y las formas artísticas —como ya se dijo en un capítulo anterior— no son la misma cosa; corresponden a lo general y a lo específico. Al decir *arte* nos referimos a una generalidad; al decir *formas artísticas* nos referimos a una individualidad. Pasamos de lo general a lo particular. En cierto modo, el

¹ *The New York Times*, 28 de noviembre de 1959.

desarrollo o progreso en el arte tiene relación con el aumento de las características individuales en la obra de arte, y de este hecho proviene que la forma tenga tanta importancia. Ir de lo amorfo a lo morfológico parece ser una tendencia fundamental en el desarrollo del arte. Gozamos en la contemplación de una entidad, completa en sí misma, compleja en su expresión, coherente en todas sus funciones, hermosa en sus partes y armónica en su conjunto.

Desde los tiempos más remotos el cuerpo humano ha sido venerado como una forma perfecta. El hombre ha afirmado que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, porque el ser humano como individuo, como entidad anatómica, es de todo punto hermoso y perfecto. Y si por "imagen" entendemos la imagen física, y si el hombre fue creado según la imagen de Dios, y Dios es la perfección, el hombre lo será también. Por lo tanto Dios, la suprema perfección, y el hombre —por lo menos en su aspecto físico de acuerdo con el decreto bíblico— son igualmente hermosos. Los documentos más antiguos que conocemos —egipcios, chinos, olmecas y otros— hablan de los cultos más antiguos de la anatomía humana, es decir, del culto de los dioses antropomórficos: el cuerpo humano, que era bello a sus ojos, fue embellecido y sublimado. Esta consideración no ha dejado de existir ni de ser la fuente fundamental de las artes plásticas. Y aunque ahora los abstraccionistas han desterrado la forma humana de sus creaciones tal parece que estuvieran pensando constantemente en ella, pero en forma negativa.

Es evidente que el hombre ama a los de su propia especie. Si los marcianos nos parecieran feos, no hay duda de que ellos nos encontrarían igualmente repulsivos; pero cada uno encontraría hermosos a los de su propia especie.

Deben, sin embargo, existir otras razones, más o menos fundamentales, para amar nuestra propia especie anatómica. Existe la buena proporción, existe la simetría, existe cierto grado de homogeneidad al mismo tiempo que la dosis necesaria de contraste. ¿Pero por qué todo esto es agradable para nosotros?

No tratemos de explicar por qué. Hay muchos "por qué" que no podemos explicar. ¿Por qué nos agradan los acordes que provienen de los armónicos naturales? ¿Por qué nos agradan los siete colores del espectro? ¿Por qué es agradable la simetría? ¿Por qué decimos que una entidad es coherente?

Hay "por qué" imposibles de responder. Debemos limitarnos a reconocer ciertos hechos, considerándolos como verdades físicas, como fenómenos físicos que tienen una relación directa con nuestra formación física. Los humanos formamos parte del universo, que está regido por las mismas leyes superiores que regulan el espectro luminoso, la resonancia acústica, los principios de la vida, la capilaridad, la ósmosis, los fenómenos cíclicos y otras cosas por el estilo. Hay un parentesco primigenio entre todo eso y nosotros: debemos aceptarlo de un modo objetivo.

Partimos del hecho incontrovertible de que desde el más remoto principio existían siete colores naturales; que existían intervalos naturales —la octava, la quinta y otros— de los que se formó una escala llamada diatónica; que existían el ritmo y la simetría en el suceder de las estaciones, los años,² los días, el latido de nuestro corazón y el crecimiento de todas las cosas vivas. Y amamos todo eso. Lo amamos irresistiblemente.

El ritmo y la simetría son, naturalmente, preocupaciones inmediatas de los músicos y de los artistas en general. Y aunque no podemos explicar las causas últimas de su existencia, podemos especular sobre su naturaleza.

¿Qué es el ritmo y qué es la simetría?

Tanto el ritmo como la simetría no son otra cosa que ciertas especies de repetición. Y la repetición —hecho que, en apariencia, carece de importancia— no es tan poco importante, pues ha tenido profundas consecuencias en todas las manifestaciones humanas. La repetición ha sido desde un principio el elemento motor de la imitación. Al imitar, el hombre trató de repetir, en una u otra forma, lo que veía, lo que oía, todo lo que de cualquier modo observaba a su alrededor. La repetición respalda directamente a la imitación, y ésta —según sabias autoridades— ha sido el maestro supremo de la humanidad.

Para ir directamente a la cuestión, digamos que la repetición ha sido el factor decisivo en el problema de dar forma a todas las bellas artes.

Si el cuerpo humano fue el modelo para los primeros pintores y escultores, fue debido a que el cuerpo humano tenía ya en sí mismo los elementos orgánicos de la repetición simétrica: un brazo aparecía en un lado y repetido simétricamente en el otro lado; dos piernas en igual posición simétrica; un tronco como una unidad central en la que ambos pares de brazos y de piernas aparecen en forma simétrica, y una cabeza sola como si fuera un elemento de contraste para hacer más notable la paridad y la simetría.

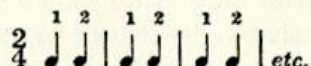
Además, observado frontalmente, el cuerpo es un caso perfecto de simetría radial, desde la cabeza hasta los pies. El hombre ha recibido siempre, de su propia imagen, una lección inequívoca de simetría y repetición, como las que son evidentes en la naturaleza: el sol que sale y se pone infaliblemente cada veinticuatro horas, o las olas del océano que se repiten incansable y rítmicamente.

La rima, que es uno de los elementos básicos de la estructura del poema, no es otra cosa que la repetición de un sonido o final dado en una secuencia simétrica. El verso —el otro elemento esencial— es un agrupamiento de sílabas dispuestas rítmicamente. Las sílabas son las porciones sujetas a la acentuación rítmica, y corresponden a los tiempos en un compás de música, sujetos a las mismas reglas generales del metro.

Sílabas, tiempos (del compás) y pasos son todos en la misma forma los elementos estructurales de la poesía, la música y la danza, respectiva-

² James Frazer, *La rama dorada*, 4ª ed., F.C.E., México, 1961.

mente, ya que en los primeros tiempos estas tres artes fueron en la práctica una unidad conjunta. La danza no parece haber sido en un principio más que una forma de caminar. No sería muy atrevido decir que las artes del ritmo —la poesía, la música y la danza— nacieron el día en que el hombre caminó por primera vez rítmicamente. El caminar espontáneo, instintivo, ofrece este esquema perfectamente simétrico:



Conforme la danza se fue desarrollando, aparecieron otros agrupamientos o patrones rítmicos que se llamaron *pasos* o *pies* porque venían del caminar o de la danza. Estas porciones rítmicas, o pies, sirvieron al mismo tiempo a la danza, la poesía y la música cuando estas tres artes eran una sola y, cuando más tarde se separaron, el pie continuó siendo la base de la estructura rítmica de cada una. Así, los pasos, o pies, vinieron a ser en realidad las primeras unidades formales conocidas: celdillas o células rítmicas condicionadas por la repetición y la simetría.

Y lo mismo que la rima y el verso derivan de la repetición, sucede igual con otros expedientes poéticos: la asonancia es la repetición del sonido de las vocales, y la aliteración, en donde una repetición menos ordenada y regulada es de un efecto más convincente.

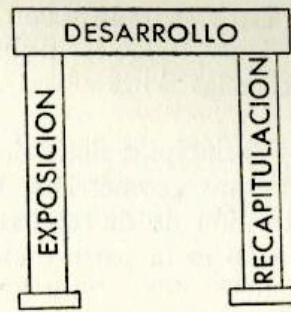
En música, la repetición, como fuerza modeladora, es mucho mayor de lo que acaso se cree a primera vista. El compás consiste en notas repetidas con acentos simétricamente repetidos. Las formas mismas: A, A, etc., es pura repetición; A, B, A, una repetición en simetría bilateral de A en relación a B; AB, AB, una repetición simétrica del grupo AB, lo mismo que ABC, ABC, etc. Y para resumir, la sonata, cumbre de las formas clásicas, se compone de una parte llamada *exposición* repetida en simetría bilateral alrededor de una sección llamada *desarrollo*.

Exposición { A Tema A
B Tema B
C Coda

Sección central D Desarrollo

Recapitulación { A Tema A
B Tema B
C Coda

Un diagrama arquitectónico esquemático de la sonata sería el siguiente:



Hay más todavía: en música los diversos artificios que se usan para integrar la forma no son, en todos los casos, más que métodos de repetición. El llamado "desarrollo" es una forma de repetir, en forma diversa y fragmentaria, los distintos motivos o células que componen el tema. Las formas de contrapunto, como la fuga, el canon y la imitación, son claramente especies de repetición. Trataremos esta cuestión en detalle en otro capítulo.

Intentemos ahora seguir el rastro de la repetición y de la imitación como orígenes del arte y de las formas artísticas.

Parece que Salomon Reinach, hace más de cincuenta años, fue el primero que aventuró la hipótesis del origen mágico de las pinturas primitivas de las cavernas. Partiendo de esta base Combarieu aplicó la teoría a la música y a la danza.³

La magia es un ritual de los hombres prehistóricos o de nuestros contemporáneos primitivos ejecutado por un hechicero. El mago o hechicero es el sabio, un sacerdote venerado y depositario autorizado de las tradiciones de la tribu. Entendemos por primitivo, sociológicamente hablando, al hombre cronológicamente anterior a los cultos religiosos. La palabra *mago* designó en un principio cierta tribu de los Medas, por el siglo VI antes de Cristo.

La palabra latina *incantare* significa encantar, el encanto logrado por medio de un canto. El canto en sí mismo es un poder que sirve a las finalidades de la magia; un verdadero efecto especial se ejerce sobre un objeto, una persona o un espíritu.

Podemos entender la magia como un conjunto de prácticas por medio de las cuales el hombre espera imponer su voluntad: es decir, la magia supone violencia. Por medio de fórmulas mágicas el hombre fuerza a los espíritus invisibles que pueblan la tierra. Éste es uno de los casos en que la magia y los cultos religiosos están en abierta oposición. El hombre religioso se dirige al ser omnipotente implorando gracia o misericordia; el hombre que practica la magia no ruega, sino ordena, como puede deducirse de las siguientes palabras de conjuro de un gran mago pápago

³ Combarieu, *La Musique et la Magie*, Alphonse Picard et Fils, Éditeurs, París, 1909.

para atraer la lluvia: "Aquí estoy sentado y con mi poder traigo hacia mí el viento Sur. Después del viento traigo las nubes, y después de las nubes traigo la lluvia que hace crecer las flores silvestres en nuestro campo y se ve tan hermoso."⁴

La magia tiene reglas y principios definidos, y sus ritos pueden ser manuales —el trazado de figuras geométricas, la factura de imágenes o nudos, la mezcla o la combustión de diversas sustancias— o bien orales, especialmente cantos. El canto es la parte esencial del rito, y sin él los ritos manuales son incompletos.

El canto mágico no se conforma a ningún sistema propio ni a una idea musical: obedece a los principios básicos de la imitación y la repetición, la imitación entendida como una forma de que lo semejante obra sobre lo semejante. El principio es muy sencillo: la imagen de un ser o de un objeto da a su creador o a su dueño cierto poder o influencia sobre el ser y el objeto reales. Se cree que entre los seres y sus efigies hay una red de lazos invisibles, de manera que, alterando las últimas, se puede influir en los primeros. Ésta es la explicación de las pinturas prehistóricas de animales y posteriormente del culto de los dioses o de los santos en efigie, práctica universal, derivada de los ritos mágicos, que no ha dejado de existir.

Las danzas, por esa misma razón, fueron imitativas desde su comienzo. Las llamadas danzas de caza son puramente mímicas (miméticas). Recuerdo como una de mis experiencias más memorables la Danza del Venado entre los indios yaquis en el Estado de Sonora, en el norte de México. Durante siglos los yaquis no pudieron ser sometidos y permanecieron en un estado seminómada, completamente aislados de la civilización occidental, manteniéndose de la caza y de una agricultura primitiva. Para fines de encantamiento, con el propósito de capturar y dominar al venado, los yaquis elaboraron una de las más notables "imitaciones de danzantes"⁵ que he visto, reproduciendo las actitudes, los movimientos y los ritmos de este animal tan bello.

El yaqui es ágil, fuerte, flexible y extremadamente sensitivo. El danzante no pretende, ni más ni menos, que aparecer como un venado y hacer lo que éste hace, en la forma más realista posible. El hombre-venado corre salvaje por un momento, se detiene repentinamente, después camina como en cámara en movimiento retardado, mueve su cabeza, escucha, trata de localizar al cazador y tranquilamente principia de nuevo en dirección opuesta. Por un momento se siente seguro y la confianza hace surgir el gozo; vuelve después de nuevo la desconfianza, la preocupación y se detiene; sólo hace movimientos nerviosos, inconexos, mueve la cabeza, un pie, un brazo. Después, hacia el fin de la danza, aparece un nuevo per-

⁴ Frances Densmore, *Papago Music*, Bull. 90, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Washington, Government Printing Office, Washington, 1929.

⁵ Aristóteles, *Art of Poetry*, 1447 a, tr. W. Hamilton Tyfe, Oxford, Clarendon Press, 1921. Trad. esp. del autor.

sonaje: el cazador. Viene la persecución, un sobresalto salvaje y la muerte. Pero aun en ese momento el cazador ama a su presa; la muerte es transitoria; el venado, muerto o vivo, es inmortal; el venado es un dios.

Sabemos de muchas danzas como ésta en la Antigüedad y entre nuestros contemporáneos primitivos. Pero hay otras clases de danzas, las danzas de todos los días, que han sobrevivido desde un remoto pasado y que son universales. Las danzas de amor, por ejemplo, son puramente mímicas.

Sin embargo, la imitación no opera siempre de un modo literal, como en el caso de las artes plásticas y de la danza. Existe una imitación que es literal, pero las hay también de otra clase. Los antiguos decían que el arte es una imitación en el sentido de que reproduce ciertos estados espirituales: "Cuando los hombres escuchan imitaciones, aun desligadas de sus ritmos y tonadas, sus sentimientos vibran en forma simpática... el ritmo y la melodía dan una imitación de la cólera y la dulzura, y también del valor y la templanza, y de todas las demás cualidades contrarias a éstas, y de todas las otras cualidades del carácter, casi con la misma exactitud que los afectos reales, según los sabemos por nuestra propia experiencia, porque oyendo tales melodías hay en nuestras almas un cambio."⁶

La poesía y la música expresan estados de ánimo. De modo que han sido, desde un principio, más o menos lo que ahora llamamos expresionismo. Tristeza o alegría, lucha o represión, vigor o languidez se reflejan en la poesía y en la música, y esto constituye una vasta división entre la antigua poesía lírica y la dramática, así como entre la narración y la poesía épica.

En la música hay casos evidentes de imitación literal, como cuando un canto mágico para atraer lluvia procede por intervalos constantemente descendentes. Pero el campo más grande de la música ha sido, aun desde los tiempos de los encantamientos o conjuros, el reino del expresionismo en la forma más natural. La tristeza producía música triste, así como el gozo, el temor y la violencia producían su música, y esto era un arma poderosa contra los espíritus.

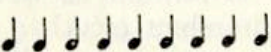
Y, a propósito, es curioso notar el tiempo tan largo que tardaron las artes plásticas en pasar de la imitación literal a la imitación expresiva. Esto no sucedió hasta la aparición del Impresionismo, en el siglo XIX. Antes de eso la finalidad de la pintura y la escultura era el imitar las cosas "como sabemos que son", no como las sentimos ni según la impresión que ellas dejan en nosotros. Lo mismo podría decirse de la danza. La danza gimnástica como movimiento puro o como un hermoso arte plástico en movimiento, es una noción relativamente reciente.

Está claro que toda la cuestión depende fundamentalmente de la naturaleza del medio de expresión, y la naturaleza misma del medio musi-

⁶ Aristóteles, *Política*, Book VIII: Ch. 5, tr. Benjamin Jowett, Oxford, Clarendon Press, 1921. Trad. esp. del autor.

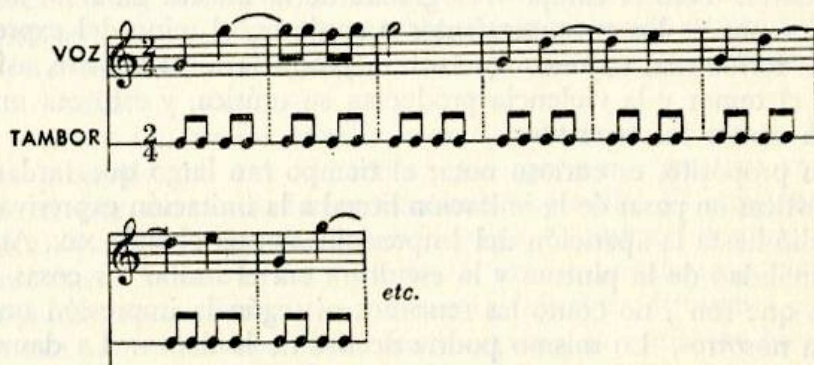
cal, tan francamente adecuado para conformarse a nuestras emociones, hace de la música el instrumento ideal de la magia.

Ya se ha dicho que, mientras el hombre religioso implora el favor de Dios, el mago primitivo trata de imponer su voluntad a los espíritus. Parecería que, para lograr este fin, el expediente más natural y sencillo sería un mandato reiterado, una orden insistentemente repetida. Quien haya oído los tambores implacables de un ritual mágico no puede tener la menor duda respecto a este punto. Esta especie de llamada podría representarse por una serie de notas iguales, repetidas interminablemente en una sucesión simétrica:

Rápido:  etc.

Por medio de la repetición entendemos y aprendemos, y sólo por la repetición consideramos posible que los demás entiendan y nos obedezcan. La naturaleza misma nos enseña también por medio de la repetición. La repetición reina en todos los fenómenos básicos del mundo físico, y nosotros imitamos a la naturaleza en sus procedimientos repetitivos.

El canto mágico procede por pequeños esquemas melódicos constantemente reiterados. Oí en una fiesta indígena en Chalma un canto bailado que, con el acompañamiento de un tamborileo sostenido, presentaba alternativamente, en una repetición sin fin, una octava ascendente y una quinta, ligadas entre sí por un motivo secundario:



Las fórmulas de repetición fueron transportadas de los conjuros y encantamientos a los ritos religiosos propiamente dichos. El sistema católico de oración es un caso a propósito. Un rosario, por ejemplo, está compuesto de diez Ave Marías y de un Padre Nuestro, repetidos cinco veces, más un Padre Nuestro, tres Ave Marías, una Salve y la letanía final, en

donde la fórmula *ora pro nobis* se presenta como un ostinato. Tenemos que demostrar nuestra devoción a Dios por repetición, porque Él mismo sólo queda convencido por repetición. No hay duda de que la antigua creencia en que una idea sólo puede grabarse en la mente por repetición es todavía verdadera. Los principios de la moderna propaganda lo confirman plenamente.

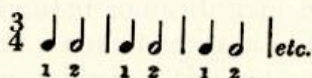
El elemento más sencillo de repetición, 1-2, puede haber sido suministrado en un principio por los pasos al caminar. Eso daría un espondeo:



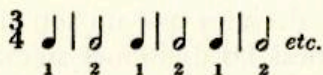
o bien un espondeo anapéstico: ⁷



Quisiera recordar que el pie yámbico, estructura primitiva compuesta de dos unidades, de las cuales la primera es breve y la segunda larga, es en realidad una estructura de tres unidades. El yambo fue muy popular en los tiempos antiguos:



Lo mismo puede decirse del troqueo:



Grove dice que “el predominio que (en los siglos XII y XIII tuvo el tiempo triple, *tempus perfectum* (normal) puede probablemente explicarse, no por ninguna adscripción imaginaria a la Trinidad, sino por el hecho de que el troqueo y el yambo, al constar ambos de un tiempo triple, eran los pies métricos normales de la poesía, mientras que el dáctilo y el anapéstico, al constar sólo de un tiempo doble, eran anormales (*imperfectum*)”.⁸

De cualquier modo que sea, las repeticiones ternarias fueron el arma más fabulosamente eficaz de la magia. Tres, y tres elevado al cuadrado, nueve, fueron las ocultas fuerzas omnipotentes de mando. *Ter dico, ter*

⁷ La denominación espondeo anapéstico, según Combarieu, *Histoire de la Musique*, I, París, Librairie Armand Colin, 1913.

⁸ Cf. artículo “Time” en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, St. Martin's Press, Inc., Nueva York, 1955.

incanto,⁹ afirmaban. La regla era decir la fórmula utilizada tres veces, o tres veces tres veces.

De cualquier modo, bien que el ternario haya sido más antiguo que el binario o no, el pie ternario, el tribraquio:



junto con el espondeo, dieron la base para las demás combinaciones rítmicas. Todas las posibles fórmulas rítmicas no son, en realidad, más que combinaciones de 2 y 3:

$$4 = 2 + 2$$

$$5 = 2 + 3$$

$$5 = 3 + 2$$

$$6 = 2 + 2 + 2$$

$$6 = 3 + 3$$

$$7 = 2 + 2 + 3$$

$$7 = 2 + 3 + 2$$

$$7 = 3 + 2 + 2, \text{ etc.}$$

Hemos venido hablando del ritmo y la simetría como si todos tuviéramos un concepto claro de ambos, pero estos dos términos particulares son bastante dúctiles y sugieren muchas nociones distintas.

¿Qué es el ritmo? Mucho se ha dicho sobre él y, sin pretender definirlo, quisiera hacer las siguientes observaciones:

El ritmo no es una invención del hombre, sino más bien un fenómeno natural con el cual nos identificamos naturalmente. El ritmo es, además, una cualidad adjetiva. Las cosas tienen o no tienen ritmo, del mismo modo que las cosas pueden ser rojas o verdes, o estar en primer o en segundo lugar. Dicha cualidad consiste en la presentación de divisiones sincrónicas de tiempo, o de divisiones equidistantes en el espacio. Decimos que los sonidos son rítmicos cuando se producen a intervalos periódicos; si la regularidad desaparece decimos que no son rítmicos. Pero hay todavía más. Para que sean rítmicas las divisiones sincrónicas deben dar una impresión de principio y de fin. Cada cierto número de tiempos constituye una unidad. Es decir, cada dos, cada tres, cada cuatro tiempos forman una unidad rítmica llamada compás. Esto se logra por una acentuación prosódica que cae en la primera nota (thesis) y una cierta debilidad en la última (arsis).

Resumamos: el ritmo es una cualidad adjetiva de una serie de: *a*) divisiones iguales en el tiempo o en el espacio, *b*) que tienen acentos prosódicos a distancias iguales.

La simetría es una cualidad adjetiva que supone: *a*) la existencia en el tiempo o en el espacio de dos o más elementos iguales o idénticos, *b*) colocados a intervalos o distancias iguales. Debemos también entender por simetría la relación que guardan entre sí diversos elementos colocados en diferentes posiciones relativas.

⁹ Combarieu, *La Musique et la Magie*, Alphonse Picard et Fils. Éds., París, 1909.

Los antropólogos nos han dado algunas excelentes indicaciones sobre esta cuestión.¹⁰ Por mi parte deseo presentar un esquema más preciso:

Simetría bilateral

A	A		A	A	A	A
AB	AB	o	A	B	B	B
ABC	ABC			A	A	C
				B	B	A
						B
						C

Simetría radial o de imagen en el espejo

AB	BA		A	A	A
ABC	CBA	o	B	B	B
ABCD	DCBA		B	C	C
			A	C	D
				B	D
				A	C
					B
					A

Simetría invertida

A	A	A		ABC
B C	B D	B E		CBA
C B	C C	C D		ABCD
A	D B	D C	o	DCBA
	A	E B		ABCDE
		A		EDCBA

Simetría doblemente invertida

A	A	A		ABC
B C	B D	B E	o	ABC
C B	C C	C D		ABCD
A	D B	D C		ABCD
	A	E B		ABCDE
		A		ABCDE

¹⁰ Cf Franz Boas, *General Anthropology*, D. C. Heath and Company, Boston, 1938.

Esto mismo se aplica a una ordenación plástica en los pequeños dibujos que siguen:

SIMETRIA BILATERAL



1 Cabeza
arriba
Dorso
izquierda

2 Cabeza
arriba
Dorso
izquierda

SIMETRIA RADIAL
O DE IMAGEN EN EL ESPEJO

1 Cabeza
arriba
Dorso
izquierda

2 Cabeza
arriba
Dorso
derecha

SIMETRIA INVERTIDA



1 Cabeza
arriba
Dorso
izquierda

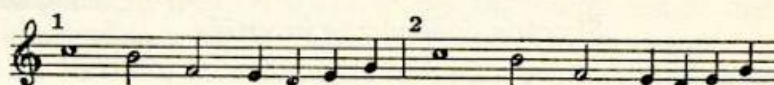
2 Cabeza
Abajo
Dorso
izquierda

SIMETRIA
DOBLEMENTE INVERTIDA

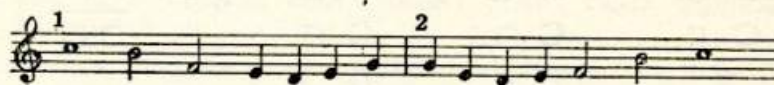
1 Cabeza
arriba
Dorso
izquierda

2 Cabeza
Abajo
Dorso
derecha

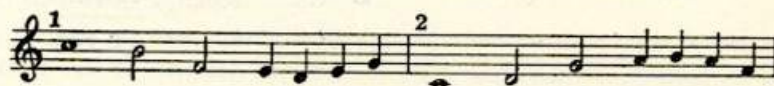
Y a la música en los siguientes ejemplos:



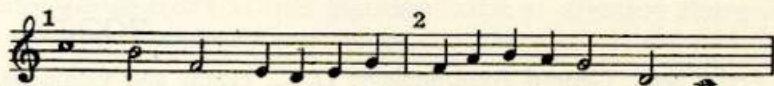
Simetría bilateral



Simetría radial o de imagen en el espejo



Simetría invertida



Simetría doblemente invertida

Ritmo y simetría son elementos esenciales de la construcción musical. La repetición rítmica y simétrica viene a ser el principio básico y universal, tanto para estructuras rudimentarias como para las más elaboradas. Los mismos principios rítmicos que obran para integrar un compás, obran para integrar frases, secciones, partes o la totalidad de una pieza de música.

Como ya se dijo, los temas o las partes están equilibrados en la composición de acuerdo con una disposición simétrica. Está claro que las formas musicales de nuestro tiempo son más elaboradas y desarrolladas que las de los primeros tiempos, pero siguen siendo esencialmente A, A, A, etc., AB, AC, AD, etc., ABC, ABC, etc.; es decir, formas *prototipo* que se convirtieron en formas *arquetipo*: balada, rondó, sonata, etc. Se conservaron básicamente iguales porque durante siglos demostraron ser satisfactorias y eficaces. Así, el soneto y la sonata son estructuras de formas definidas que el tiempo ha consagrado y que nadie discute. Han seguido una lógica natural y han acabado por establecer una lógica formalista. Estamos instintivamente tan convencidos de esa lógica que las formas arquetipos son para nosotros bellas en sí mismas. (Ésta es la razón por la que son arquetipos.)

Sin embargo, la creación artística es dinámica por naturaleza; es una fuerza que obra permanentemente contra la regla general, contra la forma arquetipo, contra la lógica tradicional. Han existido también los surrealistas. "Vivimos todavía en los dominios de la lógica", dicen.¹¹ El "derecho a la libertad" vendrá de la liberación de la lógica y de la conciencia. El sueño y los automatismos del inconsciente serán la tierra prometida.

La emancipación del pensamiento consciente, la emancipación de la lógica, supone la emancipación de las formas arquetipo y de la lógica académica. ¡Qué experiencia extraordinaria! Pero la música no tiene mucho que ver con el surrealismo —en realidad no tiene nada que ver— como si la música y el surrealismo fueran enemigos declarados. Es muy de sentir. ¿Cuándo van los músicos a escribir música sin premeditación? Los músicos —me refiero a los compositores— predicán la lógica, el orden inteligente, la organización consciente. ¿Qué tan lejos o tan cerca están los músicos del "automatismo psíquico" que se "impondría en ausencia de todo y cualquier control ejercido por la razón fuera de toda y cualquiera preocupación ética o estética?"

Habría que considerar la realidad superior de la música en lo que para nosotros —ejercitados incurablemente en la lógica— serían los dominios de lo arbitrario. Mientras más arbitrario, más claro. Existe, sin embargo, en la música una atmósfera surrealista *per se* (depende de la música, por supuesto); una especie de aire respirable superior, como si dotara de vida a los niveles más altos, a derecha y a izquierda. Cómo podríamos conjugar las realidades inferiores con las superiores sin tener que despo-

¹¹ André Breton, *Manifest du Surréalisme*, Éditions Kra, París, 1929.

jarnos de nuestras vestiduras tradicionales, es algo que sólo levemente podemos imaginar.

No podemos concebir que el surrealismo reconozca la validez de ningún arquetipo, o de nada que pueda impedir el libre juego del subconsciente. Ya hemos reconocido, sin embargo, que el proceso creador en música tiene partes conscientes e inconscientes, como si, por lo menos teóricamente, la creación fuera subconsciente y la composición el esfuerzo consciente de poner en orden y organizar la obra.

De cualquier modo, la cuestión va creciendo en complejidad cuando nos damos cuenta de que no podemos determinar muy bien hasta qué punto es libre el pensamiento automático. ¿Es nuestro pensamiento automático realmente libre? ¿Puede ser libre?

Lo más probable es que el subconsciente esté imbuido de lógica. Triste descubrimiento. El atavismo ha arraigado muy al fondo de nuestro subconsciente esquemas rítmicos simétricos. El automatismo obedecerá, por lo tanto, a una lógica atávica. Si ese es el caso ¿qué esperanza podemos tener todavía en el surrealismo? Es muy posible que la música sea uno de los medios de expresión más dúctiles —o el más dúctil— para revelar las profundidades de la subconsciencia. Para limpiar nuestras mentes sería necesario arrancar los atavismos profundamente arraigados, a fin de que nos fuera posible gozar de un pensamiento libre de toda influencia anterior. Tendríamos que ahuyentar de algún modo las sombras de un pasado rígido que se proyectan sobre nosotros.

No estoy, sin embargo, declarándome de ningún modo partidario de una posible música "surrealista". No queremos cambiar simplemente una etiqueta académica por una etiqueta surrealista, como parece haber sucedido con mucha de la pintura y de la escultura surrealistas. Tendremos oportunidad, en uno de los capítulos siguientes, de considerar la posibilidad de una música imprevista, no premeditada.

A pesar de todo, las antiguas doctrinas todavía son válidas ahora para nosotros en cuanto a la coherencia e integración de una unidad, es decir, en cuanto a la forma. Lo que hayan logrado los surrealistas en este campo está por demostrarse, no por nosotros sino por el tiempo. De cualquier manera, todavía podemos declarar que deseamos que una obra de arte sea una unidad, "un todo completo en sí mismo, con un principio, un medio y un final, de manera que la obra esté en aptitud de producir su peculiar propio goce con toda la unidad orgánica de una creatura viva".¹² Y entendemos todavía por un todo aquello "que tiene un principio, un medio y un fin. Un principio es lo que no está necesariamente después de nada, y lo que tiene naturalmente algo que viene después; un fin es algo que de modo natural viene después de algo como consecuente necesario o acostumbrado, y después de lo cual no viene nada; y un medio es lo que por naturaleza está después de algo y tiene también algo que viene después de él".¹³

¹² Aristóteles, *Art of Poetry*, cit.

¹³ *Ibid.*

Luego, una unidad debe tener partes funcionales, esto es, específicamente adecuadas para abrir y cerrar el todo, y unidas por una sección especialmente adecuada para unir las. Un todo en el cual cada parte desarrolle su función específica, como ocurre en un organismo vivo —este concepto no puede ser ni más claro, ni más universal, ni más duradero. Por definición, un “ser vivo” no es estático: se desarrolla y sufre cambios constantes y eternos.

En los últimos veinte siglos de la historia musical ha habido un considerable desarrollo hacia formas más coherentes. De los inicios del *canto llano* y los cantos seculares hasta el contrapunto del *Ars Nova* hay un gran trecho, como lo hay desde éste hasta las sinfonías del siglo XVIII, y también desde éstas hasta las del siglo XIX. ¡Qué gran espacio ha recorrido el hombre que compuso ese milagro de forma que se llama *La Mer* —y qué gran espacio desde esta obra hasta las miniaturas webernianas, tan limpiamente organizadas!

Ha habido también progreso en el hecho de que, en los tiempos modernos, las grandes formas musicales han sido posibles. La dimensión real y la calidad de grande no es el punto principal; sino el hecho de que supone mayor grandeza concebir formas mayores como la Novena Sinfonía de Beethoven y *La Mer* de Debussy. En este caso la idea no es tampoco nueva: . . . “para ser hermosa, una criatura viva y cualquier todo hecho de partes, debe, no sólo contener un cierto orden en el arreglo de sus partes, sino también ser de una cierta magnitud definida. La belleza es cuestión de tamaño y de orden. . .”¹⁴

“Cuestión de tamaño. . . Cierta magnitud definida.” Guardémonos de lo grandioso que se funda sólo en el gusto de lo “más grande y mejor”; pero recordemos que el tamaño tiene mucho que ver con los problemas de la forma (aunque los miniaturistas, naturalmente, no están de acuerdo). El tamaño real, proporcionado a nuestra capacidad física de atención sostenida y de captación del conjunto, es una relación en constante evolución y, por lo tanto, difícil de establecer. Pero, en cierto modo, la pequeñez en la forma está ligada a la idea de la minoría de edad. Sería difícil decir por qué. Pero, a pesar de todo, si la coherencia es el desiderátum, las formas dilatadas son más susceptibles de ser incoherentes, y la realización de una *Eroica* todavía nos causa el mayor asombro.

Hemos visto ya cómo la música y las demás artes han dependido de los factores básicos de la repetición y la imitación. ¿Hasta qué punto estos expedientes han sido capaces de lograr unidad de forma y cohesión en la música?

Vista la cosa en su conjunto, por medio de estos procedimientos los ideales clásicos de la forma se han realizado admirablemente, y cada diverso periodo histórico ha suministrado una serie de soluciones. Sin embargo, uno se pone a pensar cuánto tiempo durará todavía la vigencia de

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, 1451 a, trad. esp. cit., p. 12.

la repetición, y cuán variados disfraces tendrá que adoptar en el futuro, o ¿habrá otras posibilidades? ¿Hasta qué punto la repetición es connatural a nosotros y un motivo verdadero de goce? ¿Y hasta qué grado, a pesar de todo lo bien que se disfrace, acabará por cansarnos la repetición?

Habría que concluir con una conclusión en lugar de terminar con una pregunta, pero esta pregunta nos ofrece el tema para nuestro capítulo siguiente.

IV. LA REPETICIÓN EN MÚSICA

PODEMOS decir que, acaso desde el punto de vista de la forma y de la construcción, una pieza de música no es un bloque sólido, sino un agregado de partes que constituyen una unidad. El valor intrínseco de cada parte y el grado de cohesión que exista entre todas las partes es la medida definitiva del mérito real o del valor artístico de la pieza.

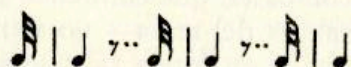
Existen las partes: partes que componen el todo, partes que componen las partes, y partes que componen las partes de las partes y así sucesivamente. Hay partes de dimensiones distintas, y de variada importancia y significación: una bien graduada jerarquía de partes, que principia con el grupo menor de notas que tiene sentido por sí mismo y termina con la unidad arquitectónica más grande. El grupo menor de notas se llama *motivo* y consta de dos o más notas. El motivo tiene un esquema rítmico de intervalos melódicos iguales o diferentes. Cualquiera puede recordar el notable motivo de dos notas de la Novena Sinfonía de Beethoven, cuyo esquema rítmico es:



con intervalos que alternan quintas y cuartas.

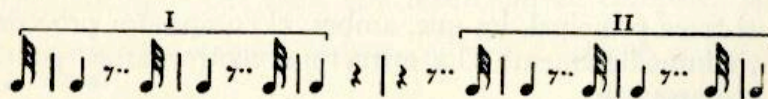
Vamos a examinar en los siguientes párrafos hasta qué punto la repetición es el principio en que descansa la construcción musical, para ilustrar después objetivamente el punto.

Tomemos los primeros dieciséis compases del primer movimiento de la sinfonía que acabamos de mencionar, que constituye una pequeña introducción al tema principal. Los violines segundos y los cellos tienen un pedal, un seicillo sobre un *la*, repetido constantemente, es decir, repetido dieciséis compases. En la parte superior, la primera frase (cuatro compases) está formada con el motivo de dos notas que aparece repetido simétricamente:



Para ser específico: por "simétrico" entiendo un grupo de dos elementos idénticos o muy semejantes colocados a ambos lados y a igual distancia de un eje real o imaginario. Esto constituye una simetría bilateral.

La segunda frase (cuatro compases) repite los cuatro anteriores en simetría bilateral:



Los siguientes seis compases corroboran lo anterior: la frase está construida por medio de la repetición de:

- (I) el motivo de dos notas, a distancias más cortas (siempre en forma simétrica);
- (II) la repetición de los mismos intervalos —cuartas y quintas— en un esquema rítmico diferente, y
- (III) la repetición del mismo esquema rítmico (dieciseisavo) en octavas repetidas:



La introducción lleva directamente al tema principal, que es un período de dieciocho compases; los dos primeros presentan la forma definitiva del motivo de dos notas, es decir, una repetición de dicho motivo sobre un acorde de *re menor* en un ámbito de dos octavas:



Estos primeros dos compases, que contienen la parte más importante del tema principal —la cabeza del tema— no son más que repetición del motivo de dos notas, reiterado en forma tal que adquiere un carácter singularmente propio.

Los catorce compases restantes presentan nuevo material, que no vamos a tratar por el momento.

Ocupémonos ahora en considerar una *sección*, la destinada a exponer el tema principal que consta de:

- (I) la introducción;
- (II) el tema principal, los que, ambos, el compositor procede a repetir inmediatamente. La estructura, cuatro partes, podría representarse así:

SECCIÓN

Periodo I: 16 Compases Introducción en La	Periodo III: 16 Compases Introducción en Re
Periodo II: 18 Compases Tema principal en Re	Periodo IV: 12 Compases Tema principal en Si $\flat$

Vemos así que la sección consta de cuatro períodos, siendo el III y el IV repetición del I y el II. Es decir, en lugar de I, II, III y IV, la sección está construida con I y II y la reaparición de I y II, dos bloques completamente semejantes, dispuestos en simetría bilateral.

En aras de la claridad es mejor que llamemos a las cosas por sus nombres. Ya he mencionado los periodos y las secciones. Pongámonos de acuerdo en la nomenclatura. Como ya se dijo, una pieza de música se compone de partes de diversa extensión. Demos ahora nombres a esas partes, de acuerdo con su extensión, y fijemos sus posiciones relativas. La dimensión varía, naturalmente, de acuerdo con la naturaleza de la pieza, pero con toda seguridad podemos decir que un conjunto de *compases* forma una *frase*; un conjunto de frases hace un *período*; un conjunto de períodos hace una *sección*; un conjunto de secciones hace una *parte*, y un conjunto de partes forma una *pieza* de música (o técnicamente un *lied*). Para completar el cuadro digamos que como la música es un arte que se desarrolla en el tiempo, tiene que ser estructurado y medido en tiempo. Las diversas unidades que constituyen esa estructura y sus longitudes relativas son, de la más pequeña a la más grande, más o menos así:

<i>Tiempo</i>	= unidad del compás
<i>Compás</i>	= 1, 2, 3, etc. tiempos
<i>Frase</i>	= 2, (3)* o 4 compases
<i>Período</i>	= 2, (3)* o 4 frases
<i>Sección</i>	= 2, (3)* o 4 períodos
<i>Parte</i>	= 2, 3 o 4 secciones
<i>Pieza</i> (lied)	= 2, 3 o 4 partes.

Éste es un simple cuadro general para facilitar nuestra discusión. Muestra, sin embargo, en una forma objetiva, que el compás es una repetición de tiempos iguales acentuados simétricamente (esto es, cada dos, tres o cuatro, etc., tiempos); la frase una repetición de compases de igual lon-

* La construcción tripartita de frases, períodos y secciones es poco frecuente en la música clásica.

gitud y, asimismo, el período una repetición de frases, la sección una repetición de períodos, y así sucesivamente.

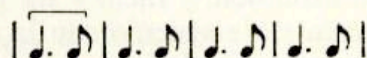
Ahora bien, es de todos sabido que las diversas maneras de repetición son un procedimiento para el desarrollo de los temas. Pero los procedimientos de franca repetición sirven también con frecuencia para integrar un tema. Tomemos el segundo tema de esta sinfonía, una frase de cuatro compases y el pequeño tema-puente que la precede. Este último consta del elemento



repetido tres veces en una secuencia por grados conjuntos (dominante, tónica, dominante):

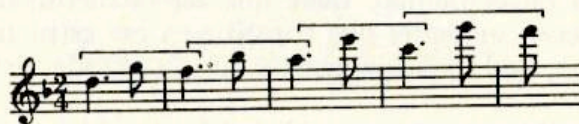


el segundo tema consta de un motivo de dos notas:

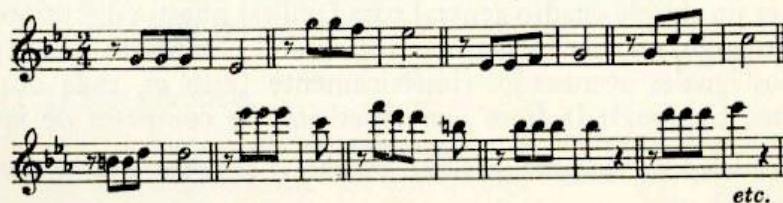


repetido cuatro veces en secuencia rítmica.

Quisiera mencionar de paso que tal vez sería mejor considerar éste como un motivo de tres notas con elisión:



Hay un caso notable en el que la construcción motivica está llevada al extremo, y en donde una repetición casi literal es el principio por el cual toma forma todo un tiempo de una sinfonía. Me refiero naturalmente —apenas es necesario decirlo— al *Allegro con brio* de la Quinta Sinfonía, en donde el genio inmenso de Beethoven realizó un milagro que todavía sorprende al mundo. Siguiendo diversos intervalos:



etc.

		Número de compases	Motivo de cuatro notas	Total
PARTE I (Exposición)	Introducción Compases 1-5	5	2 veces	
	Tema principal Compases 6-58	53	43 veces	
	Puente Compases 59-62	4	1 vez	
	Segundo tema Compases 63-109	47	10 veces	
	Coda Compases 110-124	15	10 veces	66 66 veces
PARTE II (Desarrollo)	Compases 125-247	123	59 veces	59 125 veces
PARTE III (Recapitulación)	Introducción Compases 248-252	5	2 veces	
	Tema principal Compases 253-302	50	42 veces	
	Puente Compases 303-306	4	1 vez	
	Segundo tema Compases 307-361	55	11 veces	
	Coda Compases 362-373	12	10 veces	66 191 veces
PARTE IV (Segundo desarrollo)	Compases 374-502	129	39 veces	39 230 veces *

* La repetición de la exposición no ha sido tomada en cuenta aquí.

el esquema rítmico de cuatro notas es el elemento universal de las varias partes del allegro, apareciendo 230 veces, llenando 298 compases de los 502, tres quintos de toda la materia musical de la pieza (ver el cuadro de la página anterior).

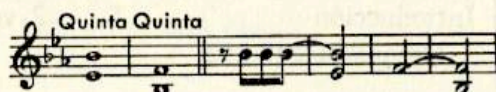
Hay que notar que el motivo de cuatro notas no sólo es el elemento principal del primer tema, sino que también aparece incorporado en el tema-puente:



y entrelazado con el segundo tema:



La repetición trabajó también para integrar los demás temas de este allegro, en formas poco acostumbradas: el puente, un tema conciso y admirable, se compone de dos quintas en sucesión, tónica y dominante:

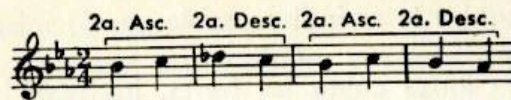


El segundo tema es una melodía formada por dos intervalos ascendentes, cuarta y segunda, repetida descendiendo, cuarta y segunda:



Estos cuatro compases, que constituyen la primera frase o antecedente del periodo, se anuncian tres veces consecutivas (compases 63-74); una reiteración considerable para compensar la falta de un consecuente propiamente dicho.

El modelo de la secuencia que sigue inmediatamente después consta de segundas, una ascendente, una descendente, en los compases uno y dos, repetidas en los compases 3 y 4 en simetría bilateral:



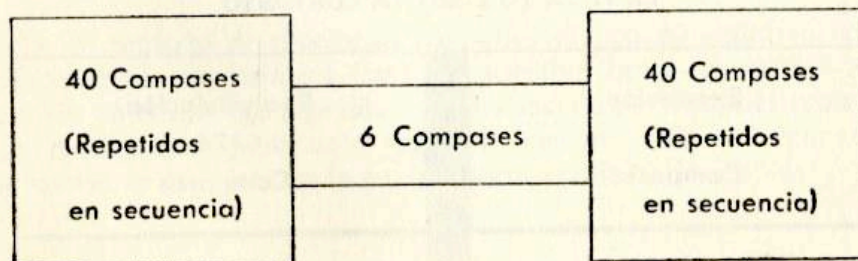
El siguiente desarrollo de este elemento continúa en una progresión de secuencias. Como producto directo de la polifonía las secuencias son uno de los expedientes de construcción más socorridos. Las secuencias son, naturalmente, repeticiones o series de repeticiones, bien de un modelo melódico o de un modelo rítmico o de ambos, ya sea por grados conjuntos o por otros intervalos. Las secuencias tienen una utilidad general, pero son especialmente apropiadas para los desarrollos.

Deseo seguir citando a Beethoven como al indiscutible maestro universal, cuya influencia se siente aún en los músicos más avanzados de nuestro tiempo.

En el primer allegro de la Sinfonía Pastoral (compases 151-236) hay un modelo de cinco notas repetido en secuencia treinta y seis veces consecutivas; después, las dos primeras notas de este modelo, ocho veces, y luego, después de un pequeño puente de seis compases, la totalidad —cuarenta compases— se repite:



Esta composición podría darnos el siguiente esquema:



La simetría bilateral parece ser muy necesaria a nuestro sentido de equilibrio. Necesitamos disposiciones simétricas en todo momento y en todas partes, grandes o pequeñas, y no nos sentimos satisfechos sin ellas.

Si algo se levanta aquí, nos es indispensable que lo mismo se repita allá, lado a lado.

Ya hemos visto antes cómo las frases, los periodos, las secciones, guardan simetría dentro de sí mismos. La pieza (o *lied*) es naturalmente en su conjunto simétrica. La gran coda en los allegros de las sinfonías de Beethoven hace las veces de un verdadero segundo desarrollo; y este es un hecho que vale la pena examinar en relación con la búsqueda de una estricta simetría en la estructura de la pieza (o *lied*) en su conjunto. La forma sonata en las sinfonías ha consistido tradicionalmente en:

- I Exposición
- II Desarrollo
- III Recapitulación

Pero el esquema de la estructura de la Quinta Sinfonía, para citar un caso, es el siguiente:

- I Exposición
- II Desarrollo
- III Recapitulación
- IV Segundo desarrollo

Hay, así, cuatro partes en lugar de tres: cuatro partes que tienen exactamente el mismo peso, la tercera y la cuarta recurrentes de la primera y segunda, cada una de ellas de 125 compases, que dan un total (cuatro veces 125) de 500 compases. Para ser exacto 502, porque las partes tienen 124, 123, 126 y 129 compases respectivamente. Esto no puede haber sido accidental. No hay duda de que Beethoven se propuso que la exposición y el desarrollo se equilibraran con una recapitulación y un segundo desarrollo exactamente de la misma importancia; dos bloques de una rigurosa simetría bilateral:

LA PIEZA (O LIED) EN CONJUNTO

Exposición 124 Compases	Recapitulación 126 Compases
Desarrollo I 123 Compases	Desarrollo II 129 Compases

Los ejemplos en los que el tema mismo no es más que un agregado de moléculas idénticas son innumerables y mucho más frecuentes de lo que podría parecer a primera vista. Quisiera mencionar el caso del primer tiempo de la Primera Sinfonía de Beethoven.

Tres notas dan milagrosamente al tema una fisonomía bien definida, porque se repiten de un modo especial. Está claro que el milagro no se realiza por la repetición misma, sino por el genio del compositor, es decir, por la forma en que está dispuesta esa repetición:



Tres notas se repiten cinco veces: este es el antecedente; no parece que tenga ningún consecuente (por lo menos de un modo inmediato), pero antes de que nada suceda, el motivo, llenando con repeticiones consecutivas los cuatro compases de la frase, se repite dos veces más en secuencias apenas ligadas por dos acordes. De manera que la enunciación real del tema consiste en la presentación de una frase tres veces; las dos primeras frases contienen el motivo cinco veces, y la tercera siete:



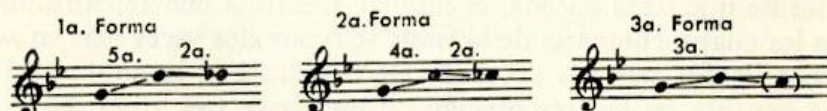
En un período de dieciocho compases el pequeño motivo se repite diecisiete veces. La primera frase del segundo tema no se compone de un motivo abiertamente repetido —como sucede en el primer tema— sino de un motivo de cuatro notas repetido cuatro veces en secuencia. El tema mismo es una secuencia en la tónica, sensible, dominante y de nuevo tónica:



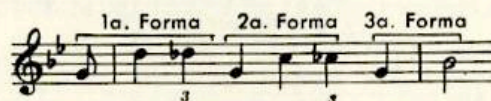
Casi todo —temas, frases, períodos, pequeños puentes, etc.— se dice dos o cuatro veces; rara vez tres veces y casi nunca una. Aun los mismos temas —períodos de dos frases— están estructurados muy frecuentemente en lo que se llama *construcción paralela*, que es una repetición de una frase dada con distinta cadencia.

Esta construcción por pares da un gran alivio al auditor. En cierto modo, la música rica en repeticiones es también rica en éxito; pero hay que tener presente que no estoy afirmando que la repetición es la condición única.

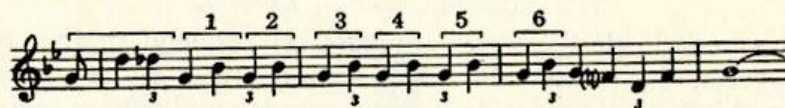
Desearía recordar una canción semiclásica y semipopular de gran atractivo, *It ain't necessarily so* ("No necesariamente así") de Gershwin, cuyo motivo básico es un modelo de tres notas separadas por un intervalo ascendente y uno descendente, seguido inmediatamente por el mismo modelo, cambiando la quinta por una cuarta, y después por el mismo modelo incompleto, es decir, sólo el intervalo ascendente, una tercera:



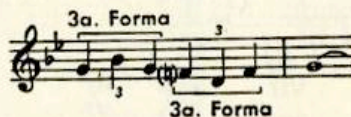
Las tres formas del elemento, unidas, constituyen el antecedente del tema, que va así:



Esto se repite o se enuncia dos veces, para completar la frase que sirve de antecedente; y la segunda frase, o *consecuente*, utiliza la primera forma del motivo una vez seguida inmediatamente por la tercera forma del motivo repetida seis veces:



Un corto giro melódico, para completar la cadencia, es el motivo seguido por una tercera descendente en simetría invertida:



Aparte del canto llano, es un hecho que toda la música de todos los tiempos ha seguido un metro determinado, ya sea el mismo del principio al fin o ya sea por medio de más o menos cambios sucesivos del compás. En la música de fecha muy reciente ocurren, en la misma pieza, cambios muy frecuentes del compás. Volveremos sobre este hecho más adelante. Pero podemos decir que, desde los compositores anteriores al siglo xx, remontándonos hasta la antigüedad griega, la música ha tenido como base un mismo metro o compás durante toda una pieza.

La música griega estaba basada esencialmente en la danza y la poesía, y hasta ese punto descansaba también en el pie métrico. Y, ciertamente, desde los griegos, la música de danza a través de los siglos ha seguido por razones obvias una medida de tiempo.

Los pies griegos y el compás moderno no difieren esencialmente: podemos definir los primeros como un molde rítmico fijo con un tiempo acentuado. Contiene el elemento fundamental de tiempos fuertes (*thesis*) y débiles (*arsis*). Un pie griego era un compás dado con un molde rítmico invariable; el nuestro es un compás de tiempos fijos e invariables, que llenamos libremente con toda clase de moldes rítmicos subdividiendo o multiplicando.

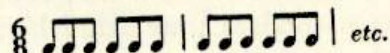
Pero la música de danza que nos es familiar actualmente, es decir, la de los últimos tres o cuatro siglos, mantiene el pie griego, o sea, el molde rítmico desnudo, en el "acompañamiento" o bajos, como es evidente en el vals. Tribraquio (♩♩♩) o moloso (♩♩♩) es el más probable antecesor del vals:



Un simple pírrico (♩♩) o un espondeo (♩♩) puede ser el más remoto antecesor de la marcha; un dispondeo (♩♩♩♩) es muy probablemente su más cercano antecesor:

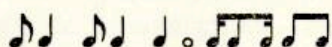


Y naturalmente el hexábraco no es más que el actual:



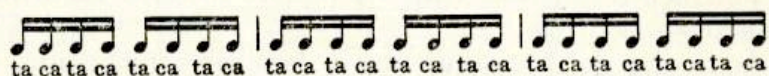
que ha tenido tanta aceptación en las danzas populares de muchas naciones.

Hasta la habanera puede tener su origen en la combinación de un anfíbraco (♩♩♩) y de un espondeo (♩♩), que se combinan así:



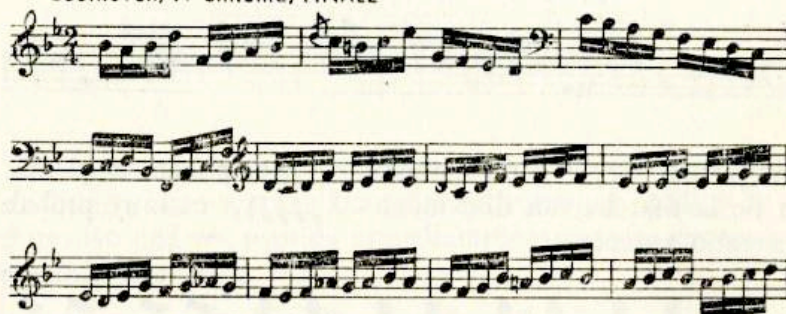
Pero ya sea un simple acompañamiento o una de las maneras más elaboradas que posteriormente tomó en las formas homofónicas perfeccionadas por Haydn, Mozart, Beethoven, etc., la noción que quiero establecer es que la música descansa en el principio fundamental del tiempo, sincrónico y simétricamente acentuado. En este sentido un allegro *alla breve* de Mozart con tiempos bien marcados difiere poco de la encantación musical más primitiva acompañada por un constante e invariable tamborileo: un efecto hipnótico, poderoso, imperativo, de tiempos repetidos obstinadamente sostenidos.

Existe, por ejemplo, esa especie de *moto perpetuo*, tan caro a los grandes maestros de los siglos XVIII y XIX, y también a los maestros motorizados del siglo XX, en donde el movimiento sigue y sigue durante muchos compases así:



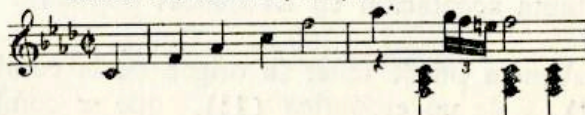
O también:

Beethoven, IV Sinfonía, FINALE



Un esquema formado de notas del mismo valor es una forma muy común de repetición y tiene un atractivo tremendo. Esta figuración de notas iguales no está, naturalmente, limitada a doblecorcheas. Series de negras o de corcheas, durante frases o períodos enteros, crean una simetría constante de una naturaleza muy agradable:

Beethoven, I Sonata para piano



Este esquema constante puede cambiar por un momento, sólo para dar lugar a una reaparición que es entonces doblemente satisfactoria.

El tremendo atractivo de la repetición y de sus valores placenteros, impetuosos, hipnóticos o excitantes, ha sido comprendido y llevado a su último extremo por uno de los más grandes maestros del siglo xx, gran sacerdote y mago supremo de la repetición: el autor de *Petrouschka* y *Threni*.

Ha obrado en forma que podríamos llamar repetición por acumulación, o repetición acumulativa, siendo éste el principio de composición de los elementos melódicos lo mismo que de la complexión contrapuntística de la pieza. Tales procedimientos aparecen en *Petrouschka* y *La Consagración de la Primavera* y nunca habrán de ser abandonados.

Apenas es necesario recordar el tipo de melodía repetitiva, primitiva, que Stravinsky hizo tan popular en el mundo de la música occidental, pero quiero mencionar los siguientes casos típicos:

PETRUCHKA, Danza Rusa

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA, Introducción.

Para otro ejemplo, esta vez del elemento contrapuntístico, tomemos su *Danse de la Terre*, de *La Consagración de la Primavera*. Encontraremos lo siguiente: una pieza de música de una extensión de cincuenta y ocho compases (más dos compases de introducción); un bajo *ostinato* en doblecorcheas que llena el total de los cincuenta y ocho compases en un modelo de dos compases, del que el primer compás se repite separadamente como sigue:

Después, empezando en el décimo compás, un nuevo motivo en tresillos principia y se presenta plenamente en el compás 23, para continuar sin interrupción hasta el fin.

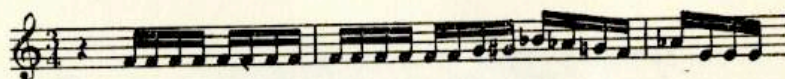
Este es nuevamente un motivo de cuatro notas que insisten sin cesar en: *a*) una cuarta, *b*) la repetición de la nota inferior, y *c*) las cuatro notas comprendidas en la cuarta en escala descendente:



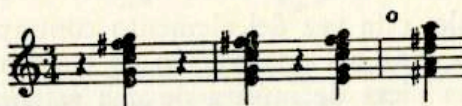
Estos tres elementos se barajan constantemente y cada uno es indistintamente repetido como sigue:



y finalmente, empezando en el compás 29 y prolongándose sin interrupción hasta seis compases antes del fin, aparece un último motivo ostinato, en doblecorcheas:



precedido y seguido por un acorde que se repite a diferentes intervallos durante los primeros veintidós y los últimos seis compases:



El último acorde en Re mayor es superpuesto en un motivo reiterado de cuatro notas en terceras, por grados conjuntos, como sigue:



En resumen, todo ello es una superimposición de cuatro distintos ostinatos: uno en el bajo, otro en el medio, uno más en la parte superior, sien-

do el cuarto los timbales, que tocan en forma verdaderamente primitiva doblecorcheas ininterrumpidas durante cincuenta y dos de los cincuenta y ocho compases; una especie de apoteosis del ostinato:

The musical score is arranged in two systems, each containing four staves. The instruments are labeled as follows: VI.-Trpt. (Violin I/Trumpet), Cornos (Horns), Bajo (Bass), and Timbales (Drums). The time signature is 2/4. The Timbales part is characterized by a continuous, repetitive rhythmic pattern of eighth notes, which is the 'ostinato' mentioned in the text. The other instruments have more complex, melodic lines.

No voy a tratar aquí del arte supremo con que esto ha sido hecho. Estoy simplemente intentando explicar objetivamente la estructura repetitiva ideada por este inventor colosal.

No hay duda de que este compositor ha hecho de la construcción repetitiva un principio deliberado, aunque sobre este punto poco nos haya dicho él mismo. Pero no hay duda: abrimos cualquier página de *La Consagración* o de *Les Noces* y es del todo evidente. Lo mismo es cierto de toda su música, en mayor o menor grado, incluyendo sus composiciones más recientes.

Es interesante encontrar que en *Threni* (1958) el maestro sigue muy de cerca los mismos procedimientos repetitivos empleados en *La Consagración*: largos pedales armónicos, melodías en ostinato y una superposición de éstas.

Tomaré *De elegia Prima* (página 4 de la gran partitura); la serie básica y sus derivados son los siguientes:

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5 6 7

4 5 6 7 8 9 10

8 9

8 9 10 11 12

12 12 12 12 12 12 12 12

1 2

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 12 12 12 12 etc. a completar

21 veces

Superimpuesto a la parte coral anterior, el Tenor I (Solo) canta una melodía ostinato sobre la serie C:

1 2 3 4 5
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 5 6 7 8
 7 8 9 10 11 12
 5 6 7 8 9 10 11 12
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

El bugle en Do-alto toma una tercera melodía ostinato en la misma serie C (por disminución) mientras las dos melodías anteriores continúan. Como sigue:

1 2 3 4 5 6
 5 6 7 8 9 10 11 12
 1 2 3 4 5
 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 1 2 3 4 5
 4 5 6 7 8 9 10
 9 10 11 12
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Finalmente, un cuarto elemento, una melodía en una serie de tres notas, Do, Re, Fa, dada a los Violines I y II y a las Violas, procede al mismo tiempo según un esquema ostinato que se compone como sigue (1 es Do, 2 es Re y 3 es Fa):

1 — 1 — 1 — 2 — 2 — 1 — 1 — 1 — 2 — 1 — 1 — 2 —
 1 — 2 — 2 — 3 — 3 — 3 — 2 — 3 — 2 — 1 — 1 — 2 —
 1 — 2 — 2 — 2 — 3 — 3 — 2 — 3 — 3 — 3 — 2 — 2 —
 1 — 2 — 1 — 2 — 2 — 3 — 2 — 1 — 2 — 1 — 2 — 1 —
 2 — 3 — 3 — 2 — 2 — 3 — 2 — 2 — 1 — 2 — 3 — 2 — 3 —

Resumiendo, el conjunto de las melodías ostinato procede en la siguiente forma:

Y esta sección, que comprende los pedales del coro *parlando* y el contrapunto de las melodías ostinato descritas anteriormente, que va del compás 27 al 61, se repite posteriormente dos veces, del compás 76 al 107, y del compás 123 al 162, con el que termina *De Elegia Prima*. Ambas repeticiones sufren sólo ajustes menores para adaptarse a los distintos textos.

No hay ninguna duda de que en *La Consagración* el compositor quiso y tuvo que ser primitivo, ya que la repetición franca es el elemento fundamental del "primitivismo". Estamos dispuestos a pensar, acaso sin ninguna razón, que un buen ruso puede ser siempre un buen primitivo e identificarse con las fórmulas de encantamiento y las repeticiones imperativas de *La Russie Païenne*. Pero, por otra parte, cuando Stravinsky llegó a París en 1910 con la partitura de *El Pájaro de Fuego* bajo el brazo, no se había alejado mucho musicalmente del orientalismo retórico de Rimsky-Korsakov y fue entonces cuando conoció a los grupos parisienses más avanzados. Satie y los impresionistas franceses habían realizado cosas notables desde 1880 y 1890 en pedales armónicos y toda clase de fórmulas ostinato. Apenas tres años después de su primer contacto directo con París, Stravinsky regresó con *La Consagración* y demostró ser más papista que el Papa en cuestión de pedales y ostinatos. Posteriormente ha seguido explorando estas posibilidades, como lo demuestra toda su música, inclusive la más reciente.

Sin embargo, sólo sé de una ocasión en que el propio maestro se haya referido al tema de la repetición, según cuenta Lincoln Kirstein en su reciente ensayo *What Ballet is About* ("Qué es el ballet"). Nos dice que "cuando Balanchine estaba preparando *Jeux de Cartes* (1937) encontró un recurso ingenioso por el que las cartas se desplegaban en forma de abanico a partir de la serie Rey, Reina, Jack, etc. según se tienen en una mano de póker. Hizo que los bailarines variaran la secuencia tres veces, cada una totalmente distinta. Stravinsky, con la parsimonia de la experiencia, le dijo sencillamente que repitiera la primera, sin ningún cambio, tres veces: 'No la verán la primera vez, ni aplaudirán hasta la tercera'."¹ Es decir, el público no ve la primera vez: necesita repetidas oportunidades para ver y para oír.

No hay duda de que éste es uno de los puntos de la filosofía en que descansa toda la cuestión: la repetición es una forma de hacernos entender de modo rápido e inequívoco, como en los encantamientos.

Hay un segundo punto. Lograr la unidad de la forma ha sido uno de los propósitos supremos de todos los tiempos. La repetición ha sido el expediente empleado para lograr unidad con apenas la suficiente variedad, como una respuesta a la vieja e interminable discusión de la unidad y la variedad, de la semejanza y el contraste, del orden y el caos. Los diversos recursos de la composición musical han hecho posible un tratamiento temático y una estructura temática, ambos basados en la repetición, que desde siempre se ha pensado que garantizan la unidad sin monotonía.

Hay todavía un tercer punto. La repetición es la condición de la simetría. Gustamos instintivamente de las distribuciones simétricas. Poseemos cuerpos simétricos; estamos acostumbrados a pensar en términos de

¹ Lincoln Kirstein, "What Ballet is About: An American Glossary", *Dance Perspectives*, N° 1, Invierno de 1959, Brooklyn, Nueva York.

simetría bilateral: dos lados, derecha e izquierda; dos alturas, abajo y arriba. La repetición y la simetría son así una cuestión de equilibrio y proporción en el juego de los elementos y son, por consiguiente, condiciones esenciales para integrar una forma.

Si consideramos el primer punto —la repetición como un procedimiento imperativo y convincente— podemos ser lo mismo pesimistas que optimistas respecto a los auditorios. Por lo que toca a los grandes maestros clásicos, no parecen haber sido enormemente optimistas. Pensaban que tenían que enunciar, reenunciar y corroborar a fin de ser entendidos, a fin de ser claros. Esto plantea un problema básico de relación entre el compositor y el auditorio: ¿cuán inteligente y comprensivo supone el compositor a su auditorio? Ya hemos tratado en capítulos anteriores sobre los incentivos de la creación artística, y parece que el artista creador obra tanto por un impulso de comunicación como por el deseo de proyectarse a sí mismo. Y entonces ¿prefiere comunicarse con sus iguales —sus iguales de hoy o de mañana— o prefiere hablar a auditorios que se encuentren en un nivel cultural más bajo? Éste es un punto que el compositor debe considerar y resolver por sí mismo.

El segundo punto declara que la repetición es el recurso principal en la búsqueda de unidad. Es cierto que la repetición logra la unidad en el mismo sentido en que nada se parece más a una mesa que la mesa misma. ¿Hasta qué punto es esto unidad y hasta qué punto simple comodidad? La repetición es agradable y cómoda, y mientras más repetición, menos esfuerzo será exigido a nuestra memoria y nuestras otras facultades receptoras. La repetición tiene el poder de volver viejos nuestros nuevos conocimientos; y la rapidez con que esto se logre dependerá del grado de pasividad de la segunda persona. Si aguzamos nuestras facultades receptoras, si mejoramos nuestra memoria, si crece nuestra curiosidad y nuestra iniciativa no decae, entonces dependeremos cada vez menos de la repetición. Por más que la disfracen los artificios de la composición (variación, inversión y retrogradación; expansión, fragmentación, secuencia, etc.) la repetición será siempre repetición. En realidad, el problema de *repetición* o *novedad* se resuelve en una ecuación de iniciativa del oyente y de novedad de la música contra la pasividad del oyente y la repetición de la música; una ecuación cuyos términos varían según la condición del individuo y la naturaleza de la música. En otras palabras, mientras más aptos seamos para apreciar lo nuevo, más pronto nos cansaremos de la repetición.

Pasemos ahora al tercer punto. Nos agrada la simetría por su propio don natural, sencillamente porque es bella en sí misma. Sin embargo, no nos sentimos seguros de que no podrían agradarnos también otras disposiciones —asimétricas o no simétricas— que determinaran nuevos conceptos formales, nuevos principios de equilibrio y proporción en el campo de la composición. No estamos seguros de que nuestra inclinación a la simetría sea innata y no necesariamente una cuestión de hábito y tradición. La historia de los empeños del hombre es una historia de ex-

perimentación. Nada es cierto, nada es definitivo. Los hombres creadores están siempre experimentando; cuando tienen éxito llamamos a su experimento una obra maestra; pero cuando no lo tienen, ni siquiera sabemos que se hizo el experimento. Una verdadera obra de arte no es más que un experimento afortunado.

El gusto musical general y la actitud estética hacia la música han tenido incremento enorme desde los tiempos de Haydn. Los dos últimos siglos han contemplado una evolución tremenda en música: armonía, politonalidad, atonalidad; descubrimiento en el sentido general de las sonoridades musicales; expansión rítmica, tanto en la libertad con que se integran las fórmulas rítmicas como en la libertad para cambiar metros en el curso de una pieza; y también en el amplio uso de los polirritmos.

Estos adelantos en la complexión rítmica de la música expresan por sí mismos una reacción contra la constancia del metro y la regularidad de las fórmulas rítmicas, o sea, contra la repetición y la simetría sin reservas tal como las practicaban los maestros de hace dos siglos: esto puede verse en la complexión rítmica de la Sinfonía N^o 2 de Copland, comparada con la de un allegro de Mozart. Pero los procedimientos tradicionales de construcción, basados en la repetición y la simetría, siguen todavía vigentes, sin cambios importantes ni sustanciales, tanto para la música polifónica como para la homofónica. Hemos visto cómo Stravinsky descansa en una especie de ostinato primitivo y construcción repetitiva que no excluye, sin embargo, los recursos tradicionales. Los principios de Schoenberg de la forma musical no difieren en nada de los procedimientos tradicionales polifónicos y homofónicos: secuencias, imitaciones, cánones, inversiones de varias clases, transposiciones, disposiciones de frases, períodos, secciones y partes. Es decir, están presentes todos los recursos constructivos basados en la repetición y la simetría, según los practicaron los grandes compositores clásicos.

En realidad, la música clásica estableció una tendencia de economía temática que no ha cambiado en la mente de los compositores. De manera que para lograrla se apegan a los procedimientos clásicos, sin arriesgarse en una materia que es de suma importancia.

Sin embargo, pueden encontrarse aquí o allá algunas indicaciones en el sentido opuesto, y deseo mencionar una que considero de verdadera significación.

En sus primeras ocho sinfonías, Beethoven se ajustó, en la forma más estricta, a los principios de economía temática. (Me refiero concretamente a los allegros iniciales.) Repentinamente, en la Novena, no parece asustarle el separarse un poco de los rígidos principios que se había impuesto a sí mismo en esta materia. En el curso de toda la pieza —el allegro inicial de la Novena Sinfonía— hay un cierto número de motivos o temas de notable individualidad que, sin embargo, cumplen solamente la función de pequeños puentes o de episodios sin importancia. Pero, más notable todavía es el tema principal; un tema largo, con una asombrosa

extensión de dieciocho compases, de expresión melódica continua, que contiene por lo menos unos catorce motivos:



Hay ciertamente una gran diferencia entre el frugal motivo de cuatro notas de la *Quinta Sinfonía* y este tema generoso de una extensión de dieciocho compases, que contiene tantos motivos, algunos de los cuales ni siquiera fueron desarrollados subsecuentemente.

En el tema principal del allegro inicial de la *Primera Sinfonía*, que abarca dieciocho compases, un solo pequeño motivo aparece repetido diecisiete veces.

También, naturalmente, otra prueba de un poco más de confianza en la memoria del oyente nos la da Schoenberg, a pesar de su posición muy tradicional, en los requisitos que fija para la "serie básica" (*Grundgestalt*): ninguna nota ha de repetirse antes de que hayan aparecido las otras once.

Como oyente, me siento a veces muy poco inclinado a la música repetitiva. Pronto comienza a volverse obvia; la recuerdo demasiado bien, y prefiero imponer un poco más de esfuerzo a mi memoria. Esto no quiere decir que mi interés en la música repetitiva se haya acabado para siempre. Quiere decir simplemente que tengo que dar a mi memoria tiempo para olvidar, y después de algunos meses, o de años, según el caso, oigo la música repetitiva con renovado interés. Creo también que somos muy afortunados en tener la capacidad de gustar las cosas por lo que son, y no necesariamente por lo que quisiéramos que fueran: nos gusta Beethoven por ser Beethoven y Schoenberg por ser Schoenberg. También es cierto que como oyentes tenemos una considerable adaptabilidad o, digamos, un ámbito muy amplio de posibilidades de goce estético; lo cual significa, por ejemplo, que el placer que sentimos al oír música politonal o atonal no nos priva de la capacidad de gozar de la música tonal.

Pero acaso debido a esa misma amplitud de ámbito no podemos quedarnos inmóviles. No sería fácil sostener que la repetición —a pesar de

todos sus diversos recursos— vaya a ser por siempre el único camino para lograr la unidad en la composición musical.

Como una consideración práctica se plantea ahora el problema de saber cuán radicalmente iremos en el futuro a alejarnos de la repetición como procedimiento básico. Hay, por supuesto, muchos aspectos que considerar en esta cuestión. Es del todo evidente que la música basada en fórmulas repetitivas tiene un impacto intenso y rápido: es fácil de seguir y es agradable a nuestra natural disposición tradicional de simetría. Pero si pronto aprendemos a gustar de la música repetitiva, al conocerla más, también pronto empezamos a encontrar la repetición más o menos obvia y finalmente más o menos monótona. Nos solazamos con experiencias agradables y fáciles, pero no es esto todo lo que buscamos. Acaso no tardaríamos mucho en buscar lo nuevo y lo inesperado, de acuerdo con nuestra capacidad de iniciativa.

En nuestra vida mental y espiritual estamos sujetos a un constante juego de fuerzas activas y pasivas. Amamos la quietud, el descanso, la facilidad, en correspondencia a nuestras inclinaciones pasivas, y por ello nos agradan las fórmulas cómodas y repetitivas; pero también nos agrada —y lo necesitamos y buscamos— lo nuevo y lo desconocido, por cuanto somos naturalmente inquiridores incurables de nuevas verdades. Nuestro gusto por la repetición o por lo nuevo puede ser una cuestión de preferencia personal, según se sea más o menos pasivo. Pero, a la larga, todos vamos hacia adelante y no podemos permanecer siempre pasivos o negativos. La vida es, después de todo, positiva. En todo proceso de nuestro intelecto y de nuestro espíritu —en nuestra vida pensante, en nuestras reacciones a las expresiones artísticas, etc.— los dos elementos principales son una memoria perezosa (que corresponde a lo pasivo) y una expectación aguzada (que corresponde a lo activo). La memoria perezosa supone la necesidad de repetición y en este sentido es un elemento pasivo; la expectación proviene de lo que no sabemos, pero deseamos saber y en este sentido es el elemento activo en nuestros empeños.

Olvido y expectación, o reposo y curiosidad, son los términos de tal contradicción.

También hay que considerar el elemento tiempo. La repetición satisface las necesidades de una vida más bien pasiva, en la que el tiempo es de muy leve significado; la curiosidad encarece el valor del tiempo, que pasa más aprisa y adquiere una enorme significación. Cuando el proceso todo de la vida se intensifica, el tiempo se acorta: el valor del tiempo está en relación con el ritmo de la vida, y el ritmo de nuestra vida está a su vez en relación con el grado de premura ejercida por nuestras expectativas.

Es, por consiguiente, enteramente posible que las variadas necesidades de repetición correspondan a los diversos tipos mentales y psicológicos. Las dos grandes divisiones que designamos como Oriente y Occidente prueban este punto sin lugar a duda: el Oriente como contemplación, y

el Occidente como acción. La música del Oriente estuvo desde sus principios —y ha seguido hasta ahora en el curso de los siglos— basada casi exclusivamente en una repetición constante de pequeños elementos estructurales. La música occidental, si bien tiene sus orígenes en la música oriental, puede caracterizarse por un constante afán por nuevos elementos de expresión. Aunque nadie podrá predecir con precisión cuán radical vaya a ser en el futuro inmediato el alejamiento de la repetición como base de la música, sí podemos hablar de una tendencia: cierta saciedad de la repetición y una necesidad creciente de novedad. Ésta es la tendencia y para algunos de nosotros la idea podrá ser más o menos imperiosa. Sería bueno mencionar de pasada que la adhesión a una teoría estrictamente no-repetitiva sería tan mala como la adhesión a cualquiera otra convención pre-establecida. También podríamos notar el hecho de que mientras las obras musicales compuestas sobre el principio de la repetición resistirán audiciones cada vez menos frecuentes, las composiciones que evitan los principios repetitivos serán gustadas cada vez más mientras más se oigan.

Pero de acuerdo con el criterio presente, sabemos que cualquier alejamiento de la repetición traería por consecuencia una música poco convincente, falta de unidad y de forma.

Similitud y contraste, como los dos factores contradictorios principales en la composición de una obra de arte, han sido considerados, en sí mismos, como el bien y el mal: la similitud como encarnación de lo bueno y el contraste de lo malo. La similitud sería el reino de la cohesión, la unidad, la organización, el orden, y el contraste la constante amenaza de desorden y caos. La teoría y la práctica han ido siempre de la mano prescribiendo la repetición como la única manera de resolver la contradicción.

¿Hasta qué punto vamos a creer que los grandes maestros alcanzaron la meta de la cohesión y la unidad por el solo hecho de haberse adherido a los principios establecidos de la repetición, y no por la fuerza de su genio?

Naturalmente, Beethoven siguió la tradición que aprendió de sus predecesores y realizó esa extraordinaria maravilla de construcción repetitiva que se llama Sinfonía N^o 5, insuperada e insuperable, hasta el punto de que ni él mismo quiso nunca repetir su hazaña en la misma dirección. Pero ¿es necio o sacrílego pensar que Beethoven no hubiera podido realizar grandes cosas si no hubiera seguido los principios de simetría tan fielmente como lo hizo?

En todo caso, no podemos evitar inclinarnos a creer que debemos más al genio del hombre que a los procedimientos que históricamente se vio impulsado a seguir. No importa qué procedimientos adopte, el gran Maestro es siempre el gran Maestro.

Y, por supuesto, una vez convencido de este hecho, no voy a negar las posibilidades infinitas que todavía encierra la repetición. No seamos

exclusivistas ni en favor ni en contra de cualquier posibilidad de creación artística. Por eso mismo, exploremos nuevas direcciones.

La idea de repetición y variación puede ser sustituida por la noción de un constante renacer, de verdadera derivación: una corriente que nunca regresa a su fuente, una corriente en eterno curso, como una espiral, siempre ligada y continuando su fuente original, pero siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios.

Una espiral fuera acaso la contestación: una idea que evoluciona en formas perpetuamente renovadas sin repetirse nunca a sí misma.

El hombre, su carácter, lo que tiene que decir, su anhelo de comunicación, todo esto es, en último análisis, el conjunto de causas profundas que determinan la unidad y la cohesión en una obra de arte. La unidad y la cohesión sólo pueden lograrse a través de la substanciación y depuración del estilo personal.

V. EL COMPOSITOR Y EL PÚBLICO

EN LOS capítulos anteriores me he referido al hecho de que la urgencia de expresión artística supone un deseo de comunicación, o sea, de establecer un diálogo entre el compositor y el público. Sería imposible aceptar la postura extrema de "la torre de marfil", en donde el artista creador, totalmente aislado, encerrado en sí mismo y autosuficiente, gozara en el simple hecho de la creación sin ninguna idea de comunicarse con sus semejantes. Tal cosa sólo sería posible si existiera algún ser completamente *segregario*. Pero no hay duda de que, tanto histórica como sociológicamente, la existencia de un individuo en realidad segregario es imposible; no se trata más que de un concepto teórico.

El hombre es gregario en todos sentidos: necesita de los demás tanto como él espera que los demás lo necesiten. Esta es la parte altruista del hombre, que lo obliga a la comunicación y el entendimiento, al deseo de compartir cualesquiera pensamientos o emociones que puedan ser edificantes y significativos. En su deseo de compartir lo mejor que tiene, el hombre revela sus mejores y más nobles facultades espirituales.

Sin embargo, he mencionado antes que cierto grado de soledad incurable está también presente en cada uno de nosotros. La contradicción parece ser la regla de la existencia, aunque ignoramos con frecuencia cuán real o ficticia pueda ser esta contradicción. De todos modos, cuando un deseo real de comunicación con nuestros semejantes corresponde a lo más hondo y social de nuestro instinto gregario, hay también presente un impulso interior de puro monólogo, que corresponde acaso a nuestra necesidad, puramente individual y egoísta, de autoexpresión.

El diálogo y el monólogo son los términos de la contradicción. Por una parte, el monólogo de una primera persona hablando consigo misma, gozando ella sola las realizaciones fruto de su propia capacidad creadora, gozando el simple hecho de que, por haber cumplido el acto creador, su preñez ha terminado con una sensación de éxito y satisfacción; y, por otra parte, el diálogo del artista creador —primera persona— con su público —segunda persona— del que deriva la intensa felicidad de tener algo que decir y de poder decirlo en forma convincente y agradable para los demás. No vacilo en decir que es una contradicción más aparente que real el que todas las creaciones artísticas tengan esta doble intención.

No debemos, sin embargo, confundir el aspecto de "monólogo" de la naturaleza dual de toda creación estética con el caso del artista que, como suele decirse, "se adelanta a su tiempo" y que habla un lenguaje nuevo y muy personal. Decimos entonces que es un "incomprendido". ¿Cómo podrá comunicarse con alguien, si habla un lenguaje que nadie entiende? Los maestros que han hablado un lenguaje nuevo y personal, y que se han apartado radicalmente de la tradición, han sido llamados "revolucionarios".

En realidad, el término revolucionario no es, después de todo, tan impropio, si por él entendemos un cambio radical o violento más bien que uno gradual o evolutivo. Los maestros revolucionarios han dado a veces la impresión de franco individualismo y de arrogancia porque no hablan el lenguaje que todos entienden; han dado también la impresión, a veces, de insinceridad y de esnobismo y, finalmente, se les ha acusado de simple ineptitud que, se ha dicho, tratan de ocultar con sus innovaciones o revoluciones. Ahora sabemos que los más notables maestros revolucionarios en la historia de la música fueron incomprendidos sólo en tanto el público tardó en comprender el nuevo lenguaje que habían inventado. Pero, tan pronto como esto ocurrió, comenzó el diálogo; el público al fin llegó a ponerse a la altura de ellos y acabó, tarde o temprano, por entender el nuevo lenguaje que al principio no comprendía. Esto es lo que Ortega y Gasset llama el periodo de cuarentena que el artista tiene que sufrir. Al principio puede no tener público, pero está seguro de que, tarde o temprano, lo tendrá, viva o no para verlo. Es sólo cuestión de tiempo.

Es muy natural que el artista creador se adelante a su público. El artista creador, el compositor, es, digamos, un especialista, un técnico; ha dedicado toda su vida a la cuestión de aprender a expresarse en música. Un artista creador representa una educación intensiva; el público representa una educación extensiva, tanto en el tiempo como en el espacio.

Tratemos ahora de descubrir si existe alguna intención tras de la cuestión del diálogo y del monólogo. El caso de la intención puede hacer variar mucho las cosas. ¿Ha existido en el campo de la creación la intención de producir un monólogo puro?

Si, como según he dicho antes, encuentro natural y razonable que en toda creación artística haya mucho de hablar por el gusto de hablar, una especie de placer egoísta en el proceso de la expresión por la expresión misma (que equivale a un deseo de monologar) estoy también seguro de que no hay nadie que, en último análisis, quiera predicar en el desierto, hablar sin ser nunca oído. Considero que todo creador espera ser oído y comprendido alguna vez, después de una cuarentena más o menos larga. Es natural que todos deseen parecer razonables a sus semejantes. Una intención *exclusiva* de monologar sería, por tanto, casi inimaginable.

Pero, por otra parte ¿sería posible imaginar una intención de puro dialogar? El hecho histórico comprueba que éste ha sido generalmente el caso. En el pasado, Haydn y Mozart compusieron música por un salario fijo para que los auditorios de los príncipes gustaran de ella, la comprendieran y la gozaran. La música de Bach fue compuesta con vistas a una ocasión determinada y para un auditorio específico. Un compositor de óperas, ya fuera Haendel o Bellini, escribía música para agradar a su público. Lo mismo ha sucedido en todos los campos, conforme nos remontamos en la historia de la música. Esto es un hecho bien conocido y, sin embargo, digno de ser subrayado.

El punto que quiero destacar es éste: el propósito deliberado de escribir para un público dado sujeta al compositor al gusto de ese público y, por ello, le impide posibles descubrimientos o expresiones nuevas e inesperadas. Cuando existe una intención deliberada de agradar al público, el compositor piensa con atención en lo que va a decir y cómo va a decirlo a fin de que ese público —su interlocutor— quede contento. Esto supone que el interés primordial en el fenómeno creador se desplaza de la primera a la segunda persona; es la personalidad del público la que cuenta, no la del creador. Es evidente que esto va contra nuestra noción actual de que lo que cuenta es la personalidad del compositor, y resulta absurdo que el compositor, que es la parte activa y creadora, esté sometido al carácter pasivo y estático de la segunda persona, que solamente escucha.

Damos por sentado que Haydn y Bach y tantos otros antes que ellos aceptaban perfectamente contentos esa situación; nunca tuvieron sobre ella una idea distinta, o no ha llegado hasta nosotros suficiente información sobre la cuestión. Pero sabemos que Mozart odiaba a Salzburgo, así como que cuando al fin pudo abandonarlo, durante su último periodo vienes escribió sus obras más notables y personales. Y sabemos que Beethoven tenía como un hecho perfectamente establecido que era su público el que tenía que adaptarse a su gusto, y no él al del público.

En el siglo XIX se inició la era del compositor "revolucionario", para no mencionar ciertos casos bien conocidos de innovadores de épocas anteriores, como los que se agruparon alrededor del *Ars Nova* en el siglo XIV. Parecerá extraño decir que Chopin fue verdaderamente un "incomprendido". Su ejecución era demasiado buena y refinada para el gusto común de su tiempo, y se le consideró como una pianista de segunda clase en comparación con los virtuosos ostentosos de la época. Es doloroso recordar que no se atrevía a tocar sus *concertos* completos en una ejecución pública; tocaba movimientos aislados y entre ellos intercalaba un rico surtido de arias de óperas favoritas.

Es también innecesario mencionar las bien conocidas odiseas de los Berlioz y los Wagner, que se prolongan hasta la era de los monstruos de la originalidad: los fabulosos revolucionarios de fines del siglo XIX y de principios del XX, empezando con Satie y Debussy. Aquí fue donde el diálogo tradicional, idílico y apacible de los siglos anteriores se interrumpió totalmente. La primera persona hablaba un lenguaje agresivo e incomprensible: la segunda persona, ofendida e insultada, siseaba y pateaba contra la música que se le ofrecía como "la música de nuestro tiempo". ¿Es esto todavía un diálogo en alguna manera?

Del hecho de que el diálogo idílico fuera perturbado en tal forma resultó el mayor beneficio para la música. Cuando la música se escribía según el gusto aceptado y tradicional del público, la música avanzaba con lentitud. Pero tan pronto como el compositor dijo "*al diablo con el gusto del público: voy a escribir según mi propio gusto*", la música comenzó a

avanzar cada vez más rápidamente. Hemos ganado con este desajuste aparente y debemos estar agradecidos por ello.

En cierto modo, sin embargo, los compositores contemporáneos parecen muy preocupados con la situación. En su libro *Soy un compositor*, Arthur Honegger escribió las siguientes palabras:

La carrera de un compositor musical ofrece la particularidad de ser la actividad y la preocupación de un hombre que lucha por fabricar un producto que nadie desea consumir. Me ocurre compararlo con el fabricante de los sombreros *Cronstadt*, o de botas altas con botones, o de corsets *Mystère*.

Sabemos, en efecto, la forma en que el público desdeña hoy esos objetos que fueron ayer el símbolo de la más refinada elegancia. En la música —y en este punto mi comparación resulta falsa— sólo las cosas fabricadas hace cien años tienen algún valor.

Para él [el público] el arte musical se resume en la ejecución de las obras clásicas y románticas. Así, el compositor contemporáneo es una especie de intruso que quiere imponerse sentándose en una mesa a la que no ha sido invitado.¹

Nuestros compositores de hoy, en cierto modo molestos con esta situación, se sienten víctimas de aislamiento, privados de una segunda persona a quien dirigirse; pero no llegan a darse cuenta de que sus antepasados, los Haydn y los Mozart fueron precisamente víctimas de esas segundas personas, a las que tenían que adaptarse, agradar y hablar siempre en los mismos términos convencionales y comprensibles. Sería un interesante tema de novela presentar a Johann Sebastian Bach rompiendo las reglas establecidas y convirtiéndose en un *enfant terrible*, o a un Haydn revolucionario bombardeando los oídos de su principesco auditorio.

Pero ¿es cierto que no existe en nuestros días un diálogo entre el compositor y el público?

Sabemos que ahora, como siempre, sigue al compositor un público de gusto promedio si habla un lenguaje de gusto promedio. Conocemos muchos nombres en esa categoría que gozan de una cómoda situación dialogadora. Esto sigue siendo una posición tradicional. Pero el compositor verdaderamente moderno, el que tiene una actitud progresista (o revolucionaria) se encuentra en la posición difícil de un compositor sin público ¿pero hasta qué punto?

“El público.” ¿Podemos seguir hablando del público como un valor bien determinado? ¿Qué entendemos por “público” o por “público en general”? ¿Quién o qué es el público, el público moderno? Sabemos a menudo de auditorios sensibles, respondientes e inteligentes, o de lo contrario. También me han preguntado con frecuencia mi opinión sobre los auditorios latinoamericanos en comparación con los norteamericanos o europeos, y se suele hablar del “público de París” o del “público de Nueva York”.

¹ Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Édition du Conquistador, París, 1951.

Sería imposible dilucidar esta situación si no tenemos presente que la relación entre compositor y público es hoy fundamentalmente distinta de la que fue en los tiempos de Haydn. En aquellos días, el auditorio tenía características bien definidas: era un auditorio de nobles o de clases superiores, todos con gusto y educación muy semejantes. Era un público especial. Lo eran también en aquellos tiempos el público de la ópera y el de la Iglesia: homogéneo y especial.

En nuestro tiempo nos enfrentamos, no con auditorios especiales de carácter homogéneo, sino con una masa heterogénea, una masa enorme y diversificada, a la que llamamos el gran público.

El público —el público musical— es un conjunto de personas con un interés definido en la música, en el que existen dos grupos: los iniciados y los no iniciados. Ésta es acaso la diferencia fundamental. En los tiempos de Haydn, sólo los iniciados tenían oportunidad de escuchar sinfonías. Ahora todo el mundo tiene acceso a la música; los no iniciados pueden escuchar sinfonías, conciertos, grabaciones, radio y ver televisión. Y resulta que el público moderno no es sólo grande sino ilimitado. Mientras que el auditorio de Esterházy era iniciado, homogéneo y limitado, el nuestro es parcialmente iniciado, parcialmente no iniciado, bastante heterogéneo y definitivamente ilimitado.

¿Es esto bueno o malo? A mi entender es muy bueno. Un público no iniciado es potencialmente un público iniciado. Aquí está la gran ventaja y el indiscutible progreso. Mientras que los públicos conservadores del pasado eran limitados y estáticos, el público moderno es ilimitado y dinámico. Se mueve, avanza.

Ese público es ilimitado hasta cierto punto, hasta lo que llamamos civilización occidental. Tan ilimitado como puede ser la civilización occidental. Los pueblos orientales o primitivos tienen una concepción distinta de la música: la música y las artes en general siguen siendo ritualistas; las consideraciones estéticas no son directas; los cánones tradicionales permanecen invariables durante siglos, etcétera.

Si un oriental o un hombre primitivo no está iniciado en el arte occidental, no ve ni oye nada, como les sucede a los occidentales que no están familiarizados con la música o la pintura orientales. Recuerdo que hace algunos años un grupo de indios Pueblo fueron traídos a un recital de canto en el Carnegie Hall en Nueva York para oír un programa de Schubert y Schumann. Los indios permanecieron impasibles durante todo el recital. Los que habían hecho la invitación estaban ansiosos, al final del concierto, por saber cuál había sido su impresión, de modo que les preguntaron si la música les había gustado. En forma muy cortés y sencilla respondieron que el canto había estado muy bien, pero que lamentaban mucho que durante todo el recital el cantante hubiera cantado tantas veces la misma pieza.

Es por demás evidente que un primitivo o un oriental puede ser transformado culturalmente, puede convertirse en un occidental, del

mismo modo que un occidental puede convertirse en un oriental o en un primitivo si se lo propone; así es que, después de todo, el gran público de nuestros tiempos es realmente ilimitado aun en este aspecto. Esto ha sido comprobado por el hecho de que muchos países orientales, como el Japón, influidos por la civilización occidental, gustan ahora de Bach, Debussy o Verdi tanto como cualquier país occidental.

El público moderno es ilimitado y heterogéneo, lo cual significa que en realidad no podemos hablar verdaderamente de un público de Nueva York o de París; no tiene sentido decir que el público de Nueva York es progresista o conservador. En Nueva York, lo mismo que en París o en la ciudad de México o en Buenos Aires, el público es un compuesto de algunas personas de muy elevada preparación, de algunas menos iniciadas, de otras apenas iniciadas, de unas cuantas muy progresistas y de otras intensamente conservadoras, que representan todas una variedad de gustos personales.

La única cosa que acaso podemos decir de todos ellos es ésta: todos empiezan por gustar de los románticos y los clásicos, y poco a poco aprenden a gozar de los preclásicos y de los modernos. Fui testigo de esta evolución en la ciudad de México, cuando en los últimos años de la segunda década de nuestro siglo, públicos de horizontes muy limitados rechazaban con violencia a Debussy y a Stravinsky por ruidosos, y veinte años después acabaron por admirarlos intensamente.

Así, el diálogo llega a establecerse después de todo. El artista progresista de hoy habla a públicos en potencia. Y si el compositor habla un nuevo lenguaje, no es posible que puedan existir ya públicos preparados para un compositor dado. El compositor *hace* su público en la misma medida en que *hace* su música; o, mejor dicho, el compositor tiene que tener la capacidad de crear su música y su música tiene que tener la capacidad de crear su público. Como resultado de este vasto y rápido desarrollo de la música en los últimos ciento cincuenta años, más o menos, el público ha tenido un desarrollo semejante. Pero el público en sí siempre permanecerá, por naturaleza propia, pasivo, y el compositor será el factor activo que ha de imprimir dinamismo a los públicos en potencia. Por esta razón el público es siempre posterior a la música. *Pélléas et Mélisande* fue primero, y en el curso de diez o veinte años se fue formando un público para *Pélléas et Mélisande*. Los compositores estáticos o regresivos mantienen al público en estancamiento, por la misma razón que los compositores progresistas desarrollan públicos potenciales y les imparten dinamismo.

Sabemos de un caso notable en que la corriente de la historia musical ha sido detenida porque, por un decreto del Estado, se prohibió que los compositores experimentaran. El Estado quiere que el público (lo llaman el Pueblo) sea servido y agradado. El Estado, de acuerdo acaso con alguna estimación, o probablemente por simple conjetura, decreta que el gusto del Pueblo es igual a *n*. Por lo tanto, todos los compositores que viven

en el Estado Soviético —quieranlo o no— tienen que escribir música apropiada a un gusto igual a *n*.

El gusto *n*, o el gusto del Pueblo, ha sido, por otra parte, cotizado muy bajo, hasta el nivel de la vulgaridad, y ésa es la regla dominante a que tienen que sujetarse los compositores. No es, como con Haydn o Bach, el caso del compositor que obra como le place, buscando lo que él considera música según su leal saber y entender.

Si se aplasta el talento o el genio del compositor, condenándolo a la mediocridad, con todas sus consecuencias de amargura y frustración, el público queda servido desastrosamente, puesto que se le priva de su verdadero y único guía en el campo de las artes: el artista que tiene libertad para crear. Al aherrar y limitar al artista creador, el Estado condena al Pueblo a una eterna mediocridad sin esperanza de ningún enriquecimiento estético. Aun cuando el Estado, después de algún tiempo, moderara sus disposiciones, nunca podrá lograr por procedimientos burocráticos lo que sólo el genio de un individuo libre puede realizar expresándose plenamente y sin inhibiciones.

En la Edad Media y aun después, los pintores y los músicos estaban estrechamente sujetos al mandato de la Iglesia: un mandato estético y una sujeción económica. No podemos decir que era ésta una situación ideal —ideal en cuanto a la libertad de acción y de genio no encadenado— pero se trataba de la Edad Media. Lo que es alarmante ahora, es que el hombre, que aprendió tanto sobre la libertad en el siglo de la Ilustración y posteriormente, pueda volver a la oscuridad en pleno siglo xx.

Es del todo comprensible, por otra parte, que un Estado consciente de sus obligaciones hacia su pueblo, deba hacer algo en lo que toca al arte y la educación, pero algo creativo e inteligente. Puede también justificarse el promover cierta proporción de publicidad pura, como lo hizo la Iglesia, exponiendo sus dogmas y la historia sagrada en los muros de los conventos y de los templos pintados por los grandes maestros del pasado.

En este aspecto la experiencia en México, de no hace muchos años, demuestra algo esencialmente distinto de lo que ha ocurrido en la URSS.

México es un país con una historia dolorosa, casi trágica. Trescientos años de dominación colonial no establecieron la base para la buena organización del país. Al fin de estos largos y oscuros siglos, México era en realidad un país de esclavos, con una clase media pequeña y totalmente pasiva. La Guerra de Independencia (1810-1821) fue no sólo una revolución por la emancipación política de España, sino también una revolución contra las injusticias sociales reinantes. Los problemas sociales, políticos y económicos del nuevo país independiente fueron grandes y difíciles. Exactamente cien años después de la Guerra de Independencia, de 1910 a 1921, estalló una revolución de carácter francamente social. Diez años de revolución condujeron al establecimiento de un gobierno estable bajo una constitución nueva y progresista. Esto fue, digamos, el "triunfo" de la revolución, aunque, desde luego, un triunfo nunca acaba

de realizarse: todo lo que puede lograrse de inmediato son pasos de avance, más o menos pequeños.

En el año 1921, el general Obregón, uno de los jefes de la revolución, fue electo Presidente de México. Era un hombre de alguna visión y quería enfrentarse a los importantes problemas nacionales. Por primera vez en la historia del país se votó un enorme presupuesto para educación pública, y un hombre de gran calibre como José Vasconcelos fue nombrado Secretario. Atacó los problemas básicos de la educación, y no se olvidó de atender las cuestiones culturales de mayor altura. Un grupo de pintores, entre los que estaban algunos de los mejores —Orozco, Siqueiros y Rivera— dispusieron de las paredes de los edificios públicos para la pintura mural.

El renacimiento de este medio monumental tenía que ser dedicado a propósitos monumentales. Los pintores, declarándose todos revolucionarios de corazón, decidieron pintar la Revolución. Esto es importante: los pintores decidieron pintar la Revolución, no lo decidió el Estado. Vasconcelos, o sea el gobierno o el Estado, nunca dictó ni impuso ningún tema ni asunto, mucho menos ninguna técnica, estilo o estética. Los pintores proclamaron que su propósito era pintar para el pueblo. Su deseo concreto era establecer contacto con el pueblo. Los problemas con que se enfrentaron —los problemas técnicos de claridad (solían hablar de "realismo") y de estilo— y el valor eventual de su propaganda no hay para qué considerarlos aquí. Pero debo decir que cuando su obra alcanzó un valor artístico, sólido y de calidad, más allá del propósito declarado de propaganda, ascendió a niveles cuya importancia ha merecido reconocimiento internacional. Solíamos observar en México: ¿Para qué sirve el arte revolucionario si no es buen arte? Ése no fue un arte revolucionario que se ajustara a órdenes del Estado o a mandatos extra-artísticos. Todos y cada uno de los artistas eran libres, por entero libres, para obrar técnica y estéticamente en la forma que quisieran.

Ignoro si, en esta completa libertad de acción, todos los artistas que tomaron parte fueron siempre absolutamente sinceros; puede que haya existido una cantidad considerable de demagogia. Pero, en términos generales, no hay duda de que los pintores deseaban de buena fe utilizar los muros públicos para tener acceso a los grandes públicos. Creo también cierto, y lo tengo por una consideración importante, que al intentar llegar al Pueblo, como ellos decían (o, al público en general, como preferíamos decir nosotros), no descendieron hasta el nivel de la vulgaridad. Mantuvieron una dignidad clásica, a veces realmente soberbia, y hayan o no llegado al "pueblo", es bueno que sus obras se hayan realizado y queden para la posteridad.

Sin que pueda compararse en magnitud ni en importancia, en el campo de la música intentamos un programa semejante algunos años después de que los pintores mexicanos iniciaron su movimiento (1921). Cuando fui nombrado director del Conservatorio Nacional de México, en 1928,

tuve que enfrentarme a una serie de problemas, tanto de índole técnica como social, que sólo pueden ser resueltos en una institución nacional.

Entre ellos figuraba el propósito de escribir música sencilla y melódica, de un peculiar sabor mexicano, que tuviera cierta dignidad y nobleza de estilo; música que estuviera dentro del alcance de la gran masa del pueblo y que eventualmente pudiera reemplazar la música comercial y vulgar entonces en boga, destinada a incitar bajas pasiones. Este plan incluía la creación de conjuntos corales dentro de una extensa organización y la cooperación de los compositores.

Se necesitaba bastante tiempo para lograr algo. Se fundaron algunos conjuntos corales y se compuso alguna música; pero cuando el proyecto empezaba a tomar forma abandoné el Conservatorio (a fines de 1934) y no era posible que nadie pudiera hacer algo sin el respaldo de alguna institución nacional.

Las experiencias mexicanas son casos que pueden ser considerados entre los llamados "propósitos revolucionarios". Pero hay otros casos en que el artista creador ha sentido sinceramente la necesidad de una relación más directa e inmediata con su público —un diálogo sin cuarentena. Recuerdo el caso de compositores de los Estados Unidos que, habiendo experimentado con técnicas extremadamente avanzadas, intentaron un lenguaje mucho más sencillo y accesible, como el caso notable de Aaron Copland. En Alemania existe el caso bien conocido de Kurt Weill. No podría decir si los compositores norteamericanos tenían en mente alguna idea socio-política cuando pasaron por su periodo de simplificación; en cierto modo, ésa puede haber sido una de las razones.

Pero, todos estos fueron experimentos de cierto rango que los compositores emprendieron por su propia y libre voluntad, y cada uno tenía y seguía su propio criterio a su manera, sin mandatos políticos ni técnicos del Estado ni de ningún centro oficial. No existía más que el deseo espontáneo —libre y sin trabas— de cada compositor para considerar un problema de vital interés para él. Era tal la libertad que tenían que continuaron su experimento todo el tiempo que quisieron, y era tan espontáneo que, cualesquiera que fueran sus móviles, trataron de ensayar siempre por su cuenta nuevas soluciones. En el caso de los pintores mexicanos, existía un motivo preciso sociopolítico relacionado con la exaltación revolucionaria. En el caso de los compositores de otros países, puede haber sido observado un motivo semejante. En la tercera década de este siglo existió entre artistas e intelectuales una tendencia bastante generalizada hacia una mayor conciencia de los problemas sociales.

Pero probablemente no fue ésta la única consideración. No satisfacía del todo a los compositores escribir música para públicos pequeños en el presente o para públicos hipotéticamente grandes en el futuro. Se sentían acaso aislados entre las cuatro paredes de una anticuada torre de marfil. Hubieran preferido sentir que eran más útiles a su comunidad, y acaso también alcanzar todo lo que con ello se gana, en mayor o menor grado:

prestigio, dinero, o ambos. Es fácil recordar el caso de Mozart, mencionado en estos días como un compositor de altura que escribió para el consumo inmediato y que, sin embargo, se convirtió con los siglos en uno de los "inmortales".

Podríamos considerar como una razón más de estos experimentos el gusto creciente por una simplificación como tal, dominante en aquellos años, conjuntamente con un gusto por la música folklórica y nativa, los dos mezclados hábilmente. Todos estos esfuerzos hacia un punto que amplíe el diálogo, han sido buenos experimentos y buenas experiencias, y pueden darnos lecciones muy útiles.

Para concluir: cuando las obras de arte se crean tomando en cuenta un público determinado, el estancamiento es inevitable. Hablando con toda franqueza, el compositor y el público no están en el mismo nivel. El compositor deberá estar siempre en un plano más alto. Si el compositor quiere llegar al nivel del público, tendrá que descender, y no podrá hacer esto sin arriesgar toda la posibilidad de avanzar. Un gran compositor tiene mucho que enseñar a los demás; cosas que no eran sabidas antes. El público, la segunda persona, no puede hablar nunca al tú por tú con el compositor, porque éste siempre sabe más. Así, pues, hay una gran proporción de monólogo para el compositor que conserva su lugar. Tendrá que estar preparado para ello, y para la inevitable cuarentena. En esta cuestión, la consideración general para un compositor debe ser que, si no logra tarde o temprano crear un público, ello se debe, en último análisis, a la incapacidad de su obra para lograr ese propósito preciso y final.

Y, ahora, no podría realmente acabar con el tema de la relación entre el compositor y el público, sin considerar las circunstancias especiales que determina la presencia de una persona intermediaria: el intérprete o ejecutante.

¿Hasta qué grado recibe el público una imagen auténtica de la concepción del compositor a través de la "interpretación" del ejecutante?

Algunas citas de las cartas de Beethoven nos darán algunos ejemplos valiosos. Carl Czerny relata lo siguiente:

Cuando toqué el quinteto para instrumentos de viento en el concierto de Schuppanzigh, me permití hacer, con mi frivolidad juvenil, muchos cambios, aumentando la dificultad de ciertos pasajes, usando las octavas altas, etc. Beethoven con toda razón me reconvino por ello muy severamente, en presencia de Schuppanzigh, Linke y los demás ejecutantes. Un día después recibí de él la siguiente carta, que copio fielmente del original que tengo ante mí:

"No puedo verlo hoy, mañana iré personalmente para hablar con usted. Estallé ayer y me arrepentí después de lo que había ocurrido, pero debe usted perdonar a un autor que hubiera preferido oír su obra tal como él la escribió..."²

² Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, ed. y rev. Henry E. Krehbiel, The Beethoven Association, Nueva York, 1921.

Parece existir la idea general de que, mientras nadie se atreve a cambiar un acorde o una nota en las obras maestras de los grandes compositores, es del todo permitido cambiar libremente el tiempo, la dinámica o las indicaciones de la expresión. Y en este sentir se va más lejos aún, considerando conveniente y deseable que el ejecutante lo haga como un medio de proyectar "su" interpretación.

Este punto es de extrema importancia, y yo quisiera enfatizar el hecho de que, mientras el cambio de una nota aquí o allá daña la obra musical en determinados sitios particulares, la alteración de los *tempi* y de la dinámica produce una deformación general, un completo trastorno en la concepción, forma, sentido y expresión de toda la obra.

Otra carta de Beethoven sobre esta cuestión fue escrita al cantante de ópera Friedir Sebastian Mayer, en ocasión de la reposición de *Fidelio*, entonces en dos actos, en marzo y abril de 1806.

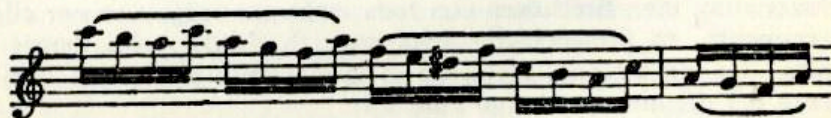
Le suplico pedir a Herr v. Seyfried que dirija mi ópera hoy. Yo deseo verla y oírla hoy a distancia; de esta manera, por lo menos, mi paciencia no sufrirá tan severamente como cuando oigo de cerca asesinar mi música. No puedo evitar el pensamiento de que se hace a propósito. No digo nada de los instrumentos de viento, pero todos los *pp*, *crescendos*, todos los *decrescendos*, y todos los *fortes ff* fueron borrados de mi ópera. No se hizo caso ni de uno solo. Si eso es lo que tengo que oír ¡no hay ningún aliciente para seguir escribiendo!

Su amigo, *Beethoven*.³

Su extrema atención a los detalles, con toda clase de signos para indicar la dinámica, el tiempo y los ataques, es evidente en todas sus partituras; pero sus observaciones escritas a sus copistas sobre cuestiones de precisión son realmente dignas de notarse. La siguiente es una carta a Carl Holz, escrita en 1825:

Mejor, *violino secundo*.

¡Léase *Violino 2do*! El pasaje en el primer *Allegro* en el primer violín, así:



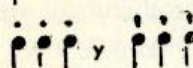
tóquelo así; también en el primer *Allegro* siga exactamente estas indicaciones de *expresión* en las cuatro partes:

³ *Beethoven's Letters*, trad J. S. Shedlock, J. M. Dent and Co., Londres, 1902.

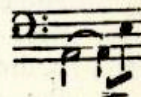


Las notas están bien... sólo entiéndame correctamente.

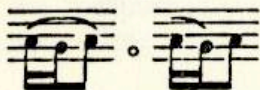
Ahora acerca de su copia, mi buen amigo. *Obligatissimo*-ma, los signos $p < >$ etc., están terriblemente descuidados y con frecuencia en el sitio equivocado, sin duda por apresuramiento. Por amor de Dios insista con Rampel que escriba todo tal como está; ahora sólo vea cuidadosamente lo que he corregido, y sabrá todo lo que tiene que decirle; ¡donde va sobre la nota · no debe haber ' y viceversa!

 no son la misma cosa. Los $<$ están con frecuencia

puestos intencionalmente después de las notas, por ejemplo



¡Las ligaduras tal como están ahora! No es cuestión indiferente si se ejecuta



Tome en cuenta que esto viene del cuartel general. Me he pasado no menos de toda la mañana y toda la tarde de ayer corrigiendo las dos piezas, y estoy ya ronco de blasfemar y de patear.

Con mucha prisa, suyo, *Beethoven*.⁴

Su preocupación por la exactitud de los *tempi* era notable. En realidad, fue el primer gran músico que comprendió el sentido del *tempo* como un elemento fundamental de la creación musical. La siguiente carta habla por sí sola respecto a su entusiasmo sobre una manera de remediar para siempre la indicación imperfecta de los *tempi* por medio de las palabras italianas.

Al Consejero Aulico v. Mosel (1817?)

Con todo el corazón me alegro de que comparta usted mi opinión relativa a los términos para indicar la medida del compás, que nos fueron legados por una época bárbara de la música. Para sólo señalar una cosa ¿qué puede haber más absurdo que *Allegro* que, una vez por todas, signi-

⁴ *Beethoven's Letters, ibid.*

fica *alegre*, y qué lejos estamos frecuentemente de esa concepción, cuando la música misma expresa algo absolutamente contrario al término? Por lo que toca a los cuatro movimientos principales, pero que están lejos de tener la importancia de los cuatro puntos cardinales, los consideramos en último lugar. Es otra cosa cuando se trata de palabras que indican el carácter de una pieza: no podemos prescindir de ellas, porque el tiempo se refiere más bien al cuerpo, mientras que aquéllas *se relacionan con el alma de la pieza*. En cuanto a mí, a menudo he pensado prescindir de estos términos. *Allegro, Andante, Adagio, Presto*, y para ello el metrónomo de Maelzel ofrece la mejor oportunidad. Doy a usted *mi palabra* de que *jamás* volveré a usarlos en mis nuevas composiciones. Otro asunto es que por este medio llevemos al M [metrónomo] a un uso *general* tan necesario. Difícilmente lo creo. No dudo que me llamen un *déspota*; de cualquier modo, eso sería preferible a que nos acusaran de *feudalismo*. De modo que soy de opinión que lo mejor para nuestro país, una vez que la *música* llegue a ser una Necesidad Nacional y cada maestro de pueblo tenga que promover el uso del metrónomo, sería que Maelzel tratara de producir por suscripción cierto número de metrónomos a un precio más alto; y cuando haya cubierto sus gastos, podrá proporcionar los otros metrónomos necesarios para las Necesidades Musicales Nacionales, a un precio tan bajo, que podremos esperar que se conviertan en artículos de uso extenso y general. Por supuesto, se entiende que algunas personas tendrán que colocarse a la cabeza de ese movimiento para estimularlo; hasta donde alcance mi influencia puede usted ciertamente contar conmigo, y con gusto espero el puesto que en esto usted me asigne.

Señor,

Con alta estimación,

De Ud. muy devotamente,

Ludwig van Beethoven.⁵

“Los términos para indicar los *tempi* que nos fueron legados por una época bárbara de la música” implican una protesta muy violenta contra la anarquía en las indicaciones de los tiempos tal como se usaban antes de Beethoven. Y diez años después, unos meses antes de su muerte, en diciembre de 1826, decía en una carta a B. Schott e hijos en Maguncia:

Las indicaciones metronómicas seguirán muy pronto: espérenlas. En nuestra época estas cosas son en verdad necesarias; también, me escribieron de Berlín que la primera ejecución de la Sinfonía (se refiere a la Novena) fue recibida con entusiasmo, lo cual atribuyó en gran parte a las indicaciones metronómicas. Apenas podemos tener más *tempi ordinari*, pues uno debe seguir las ideas del genio sin trabas.⁶

En el último párrafo de lo que parece ser la última carta que Beethoven escribió muestra que estaba muy viva su obsesión sobre la cuestión de

⁵ Beethoven's Letters, *ibid.*

⁶ *Ibid.*

los *tempi* correctos. Moscheles iba a dirigir la Novena Sinfonía en Londres y Beethoven quería enviarle personalmente las indicaciones metronómicas. Lo que sigue es el último párrafo de una carta escrita a Moscheles el 18 de marzo de 1829 (ocho días antes de su muerte):

Nunca olvidaré su noble proceder, y pronto daré mis gracias en particular a Sir Smart y a Herr Stumpf. Sírvase entregar la *Novena Sinfonía* metronomizada a la Philharmonic Society. Incluyo las indicaciones.⁷

Todo esto parece significar que Beethoven quería que ocurrieran dos cosas principales: que sus concepciones musicales quedaran fijadas con exactitud por medio de la notación musical, y que el ejecutante siguiera y obedeciera dichas indicaciones. Deseaba poner fin al "periodo bárbaro de la música".

El "periodo bárbaro" fue aquel en que los virtuosos, que él detestaba, usaban de la música con fines de exhibicionismo; o, simplemente, ese largo periodo histórico al que Beethoven puso definitivamente fin, en el que la concepción del compositor no llegaba a terminarse en su propia mente y, por lo tanto, la escribía en forma incompleta e imperfecta, dejando mucho a la iniciativa del intérprete, que era entonces un verdadero intérprete, en el sentido de que tenía que dilucidar textos poco claros o no acabados.

Es evidente que la notación musical fue cada vez más perfecta, conforme las ideas del compositor fueron cada vez más claras. Boileau en su obra *L'Art Poétique* dice:

*Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure:
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement. . .*⁸

[Antes de escribir aprended a pensar. / Según que nuestra idea sea más o menos oscura, / la expresión la sigue, menos neta o más pura: . . . / Lo que bien se concibe claramente se expresa. . .]

En realidad, durante siglos antes de Beethoven, la música no fue expresada claramente porque no estaba bien concebida, es decir, totalmente concebida. Beethoven fue el primero en concebirla bien y totalmente, y también en expresarla.

En el estado actual de las cosas, parece haber una seria discusión sobre la libertad que deba tener el ejecutante. Pero nada puede poner término a esta controversia, porque el ejecutante es libre de hacer lo que quiera.

Acaso no es claro para muchas personas que en una obra de arte no hay cosas insignificantes o sin importancia; no hay tampoco elementos bá-

⁷ *Beethoven's Letters, ibid.*

⁸ Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, Librairie de E. Wengler, Éditeur, Leipzig, 1856.

sicos, ni detalles no esenciales. Todo lo que pertenece a una obra maestra es igualmente significativo e importante. ¿Podemos decir que los colores, el matiz de los colores, las formas, el equilibrio de las formas, la composición; podemos decir que cualquiera de estos elementos es más o menos importante que otro en un cuadro de Cézanne? Lo mismo es cierto en música, exactamente en el mismo grado, por lo que hace a la forma, la armonía, el colorido sonoro, el equilibrio de los planos, los *tempi*, las variaciones de los *tempi*, los matices en el colorido sonoro, etc.

En realidad, en el caso de la pintura y de la escultura, la concepción del artista se realiza en un objeto material, un cuadro o una escultura. Cualquiera es libre de retocar, cambiar, o remodelar una obra maestra de pintura o escultura, pero nadie se atrevería ni querría hacer tal cosa. ¿Por qué, entonces, hacerlo en música?

La concepción del compositor se realiza sobre el papel con signos musicales. La notación musical con todas sus limitaciones, es muy objetiva y bastante satisfactoria. El problema no reside tanto en la cuestión de la notación sino en la actitud de los ejecutantes o de los llamados intérpretes.

Los compositores deseamos que nuestras ideas queden totalmente expresadas en la notación y que sean auténticamente traducidas por el ejecutante. Pero los ejecutantes, por más clara que sea la notación musical, no están siempre dispuestos a reflejar el texto en toda su pureza; quieren añadirle algo propio, y todavía no se ha creado un tribunal de apelación para los compositores.

Las interpretaciones comunes pueden alejarse de la letra de la concepción, pero la obra original queda intacta en su pureza original. Aunque teóricamente nada puede cambiar la concepción original, es un hecho que los públicos se van acostumbrando a interpretaciones que se desvían mucho del original: todos hemos sido testigos en los últimos veinticinco años de un Debussy que pierde concisión y sutileza y de un Stravinsky que pierde precisión y nitidez en manos de sus intérpretes. De esto estamos seguros. De un Chopin, que perdió sensibilidad, poesía y finura, para ganar una especie de sentimentalismo burdo, sólo podemos suponerlo; de un Beethoven, que perdió sentido dramático para ganar sobredramatización, también sólo podemos suponerlo. Si menciono esto, no es sólo para presentar una queja, del todo inútil, contra muchos intérpretes actuales, sino para sugerir la posibilidad de una nueva orientación en la actitud del ejecutante, una actitud que le permita realizar su tarea aplicando todo su talento y habilidad de intérprete a la finalidad concreta de descubrir las intenciones íntimas, verdaderas y completas del compositor. Después de todo ¿quién sabe más sobre las intenciones de Beethoven y de su música que el mismo Beethoven?

Este sería, pues, el intérprete que, en lugar de adaptar la obra musical a sus habilidades técnicas y a sus inclinaciones estéticas, adaptaría esas inclinaciones estéticas y esas habilidades técnicas a servir la concepción del compositor.

En realidad, la interpretación verdadera de una pieza musical es la que no altera el texto y logra darle una vibración vital en su re-creación. Apartándose de los textos, miles de interpretaciones de Beethoven podrán gustar a millones de oyentes; pero no sabemos lo que el propio Beethoven pensaría de ellas, o si no repetiría: "¡Si eso es lo que tengo que oír, no hay ningún aliciente para seguir escribiendo!"

No tenemos que alterar la obra de arte en sí para poder llegar hasta ella, como lo prueba el caso de las artes plásticas. A nadie se le ha ocurrido decir que para gustar de una pintura de Leonardo tengamos que hacerle cambios. De la misma manera la obra musical no tiene por qué ser alterada. Somos nosotros los que cambiamos y nos alteramos en presencia de una obra de arte, de infinitos modos y maneras, dúctiles a la influencia de su mensaje. Descubrimos constantemente en ella nuevos aspectos y expresiones.

Una obra de arte no cambia, y no debe ser cambiada. En la vida diaria estamos acostumbrados a pensar, con razón, que todo es perfectible. Pero la obra de arte maestra es la excepción: es el producto impecablemente acabado; no hay que añadirle nada, no hay que quitarle nada. Está ahí para siempre, en su perfección imperturbable, impertérrita.

VI. EL GOCE DE LA MÚSICA

EL GOCE de la música y, en general, el goce del arte es una de las prerrogativas especiales de la que uno nunca puede estar bastante agradecido.

El deleite ante la expresión artística figura acaso entre los atributos más altos del espíritu humano. Este atributo es dado a los seres humanos en distintos grados, pero es muy probable que no se le niegue a ninguno, aunque sea en pequeño grado; y es seguro que siempre habrá la posibilidad latente de incrementarlo.

Es maravilloso pensar que vivimos en una época en que los beneficios de la educación no están limitados a minorías exclusivas. La educación está a cargo del Estado y se realiza en una escala nacional; pero, aparte del Estado, hay otras instituciones educativas que son innumerables y de infinito poder. No voy a tratar de ellas aquí, por supuesto, pues sólo quiero señalar algunos hechos.

Los educadores han encarecido la importancia del arte en cualquier programa de educación pública, lo cual significa que la música y el arte se cultivan en escuelas, colegios y universidades, y que las instituciones artísticas y musicales son auspiciadas por el Estado y empresas privadas. Más aún, el notable y rápido progreso de la ciencia ha proporcionado medios de grabación y comunicación, como el fonógrafo, la radio, el cine y la televisión, que brindan muy eficaz ayuda material a los propósitos de la educación.

Quisiera observar de paso que es imposible decir que tales medios mecánicos hayan sido utilizados totalmente en beneficio de fines verdaderamente educativos; en muchos casos dichos vehículos han sido usados más bien para rebajar el gusto del público que para elevarlo y cultivarlo. Esto podría ser tema para todo un capítulo. Pero nadie puede negar las posibilidades que ofrecen dichos medios, ni el hecho de que, lo poco que se ha hecho en el buen camino, ha sido una ayuda enorme en la causa de la educación musical.

Se puede hablar de educación musical para profesionales y de educación musical para la masa general del público. Es muy claro que el hombre o la mujer que se deciden a seguir la carrera musical son personas que tienen una afición natural por la música, esto es, que gustan de la música de manera espontánea y más o menos intensa. Sería el caso de un músico nato, poseedor de un sentido musical natural, para quien la música es lo fundamental, si no lo único, en la vida. La persona que estudia para llegar a ser un profesional lo hace porque gusta de la música y quiere obtener una satisfacción con ello. La premisa en que descansa su decisión de convertirse en un profesional, es su amor y goce de la música.

En el pasado, la educación musical estuvo por mucho tiempo limitada a los profesionales. En nuestros días tenemos otro tipo de educación musical para todos los que no son profesionales, para la enorme mayoría. No

están obligados a aprender los profundos secretos del oficio. Están obligados simplemente a aprender a gozar de la música.

Gozar de la música, como una cosa pura y abstracta, es algo de una importancia mucho mayor de lo que parece a primera vista. El goce de la música proviene de nuestro sentido estético o de nuestro talento artístico, y mucho se ha dicho acerca de esto. Los filósofos alemanes del siglo pasado proclamaron una teoría muy en boga: que un exceso de energías vitales, la ociosidad y el juego hacían posible el arte. Argüían que el arte dispone de energías excedentes en el hombre que lo crea. En los animales inferiores —agregaban— toda la energía vital se utiliza en asegurar la vida del individuo y de la especie, y el hombre, por haber sobrepasado esa etapa, dispone de una superabundancia de energía que puede utilizarse en el juego y en el arte. Pero está claro que no sólo la superabundancia de energía puede hacer el arte: se necesita también la intuición estética.

En la actualidad nos parece evidente que la ociosidad es el elemento básico en la creación artística, pero en una forma muy distinta. Hay que estar libre de "ocupaciones" para poder dedicarse a algo. Quisiera subrayar el hecho de que el trabajo del compositor es un trabajo que exige la totalidad del tiempo. En realidad, uno tiene que mantenerse "ocioso" —libre de cualquier otra ocupación— para dedicar a la composición cualesquiera energías y excedentes de energías de que pueda disponer. En el mismo sentido, un banquero o cualquier profesional tienen que estar también ociosos para poder atender plenamente su negocio. La ociosidad, en este sentido, está bien; pero no es el sentido de un lujo, producto del exceso de energías, o en el sentido de que la creación artística sea una especie de pasatiempo, mezcla de ociosidad y juego.

De hecho, todos los grandes compositores han sido hombres de una fuerza tremenda y la han aplicado toda a su tarea de composición. Aun aquellos considerados algo frágiles, como Chopin o Mozart, trabajaban duramente en comparación con cualquier otro trabajo. ¡Hay que pensar nada más en la cantidad de tiempo y energía necesarios para escribir las miles de páginas manuscritas que escribieron en su vida!

La teoría que reconoce una fuerza dinámica e innata en toda clase de ideas, ayuda a explicar claramente la fuerza tremenda que pueden desarrollar los hombres de ideas. Según esta teoría, cada pensamiento o idea es una acción incipiente. Toda intención espiritual tiende hacia el movimiento y la acción. Las ideas en sí contienen el germen vital de su propia realización activa.

La idea artística, por lo tanto, tiene en sí los elementos que la obligan a buscar una expresión. De manera que las ideas mismas son seres vivos que se mueven y actúan, que buscan su camino y todo lo que puedan necesitar para realizar su propósito.

Las ideas musicales, que vienen del ser íntimo del compositor, tienen que luchar con todas las limitaciones y contradicciones que pueda haber en el exterior, siendo este otro factor en su desarrollo ulterior, y yo diría

que no es un factor despreciable. Lo menciono como un elemento más de la tremenda cantidad de energías que el hombre creador tiene que poner en su obra.

Freud dice que el talento artístico es todavía un "enigma psicológico". No nos interesa descifrar ese enigma: estamos interesados simplemente en el hecho de la existencia del talento artístico. Según Freud, nosotros, los llamados hombres civilizados, bajo la presión de nuestras represiones, no encontramos la realidad completamente satisfactoria, y entonces llevamos una vida de fantasía, para compensar lo que nos falta en la realidad misma. El hombre desajustado a la realidad, si posee talento artístico, puede transformar sus fantasías en creaciones artísticas.

No discutiremos aquí tampoco si las fantasías o la fantasía son o no una compensación del desajuste; pero no hay duda de que la fantasía y el talento artístico son elementos indispensables para la creación.

Wilhelm Worringer dice: Por "voluntad artística absoluta" hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el "momento" primario en toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente *a priori*.¹

La mayoría de estas teorías han sido desarrolladas para explicar el fenómeno de la creación artística. ¿Hasta qué punto son aplicables también al fenómeno de la contemplación artística?

El hombre que contempla un cuadro o que oye música es pasivo, pero lo es sólo en tanto que no puede crear. Porque como oyente de la música es activo, está viviendo las mismas necesidades de expresión y la misma autoproyección que vivió el creador. Se ha dicho repetidas veces que el oyente gusta de la música en que se encuentra a sí mismo, en la que reconoce sus propios gustos y emociones.

Pero todo esto se relaciona con el mismo punto: el talento artístico. Todo es cuestión de grado. Mientras que el creador lo posee en grado superlativo —de manera que sus ideas tienen el dinamismo implícito para convertirse en obras de arte, la iniciativa del oyente lo conduce, no a crear, sino a buscar las creaciones ya hechas.

En realidad, cuando una persona escucha una pieza de música está viviendo el mismo proceso mental, emocional, psicológico e intelectual que vivió el compositor. El oyente, el verdadero oyente, no es pasivo; es activo, escucha activamente, y puede escuchar más o menos activamente. (No queremos considerar, por supuesto, al hombre que oye sin escuchar.)

El escuchar más y más activamente, más y más intensamente, más y más inteligentemente, comprendiendo cada vez más, es cuestión de educación. Para lograr este fin se han dado en los últimos años pasos muy alentadores.

¹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, F.C.E., México, 1953.

Aun en tiempos menos recientes podemos encontrar pruebas de esas tendencias educativas en los escritos de los mismos grandes maestros. Schumann, Liszt y Wagner explicaron excelentemente al público sus propias ideas, propósitos y convicciones estéticas. Fueron en realidad grandes pedagogos musicales. Son esenciales las lecciones que dio Debussy en sus escritos críticos, algunos de los cuales fueron más tarde seleccionados y publicados bajo el título de *Monsieur Croche Anti-dilettante*. Stravinsky y Copland son también profesores espléndidamente lógicos en sus numerosos escritos, para no mencionar a los grandes compositores que han escrito obras puramente didácticas, como Berlioz, Hindemith, Schoenberg y Piston. Parece que los grandes compositores tienen un deseo muy definido de explicarse a los demás, de justificar sus convicciones, de ganar prosélitos para su música y sus ideas. Y, además de tener toda la autoridad, son buenos escritores. El resultado de todo esto es convincente y de un enorme valor educativo, tanto para los músicos como para el público.

Pero el desarrollo de los últimos años a que me referí antes es otra cosa. Se trata de una rama especializada de la educación llamada "apreciación musical", dirigida expresamente al desarrollo de públicos más inteligentes o comprensivos.

¿Cómo pueden resumirse los propósitos de la apreciación musical? Creo que son, idealmente, el desarrollo del sentido musical innato en la persona y la aportación de los recientes medios técnicos para entender los logros de una obra. Busoni dice que el público en Alemania es ideal porque cada persona no sólo "gusta mucho de la música", sino que la entiende "en cuanto a sus medios técnicos de expresión", y la persona que tiene estas cualidades es para él una persona "musical".

"Una persona musical —dice— es la que manifiesta una inclinación hacia la música por una fina discriminación y sensibilidad en cuanto a los *aspectos técnicos* del arte. Por 'técnica' quiero decir ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y tratamiento de los temas. Mientras más sutilezas sea capaz de oír o reproducir en estos aspectos, más 'musical' debe ser considerada."²

Y esto es precisamente lo que hacen los escritores sobre apreciación musical: introducen al oyente en el campo técnico de la música en forma accesible e interesante. Ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y el tratamiento de los temas no deben ser misterios para nadie. Todas éstas son cosas sencillas de captar y comprender y, una vez que se está iniciado, multiplican enormemente el goce de la música. Estar iniciado de este modo abre un camino sin fin hacia una mayor y más profunda comprensión de la música.

Hemos visto, en años recientes, la publicación de innumerables libros y artículos dedicados a este fin; cursos especiales en escuelas, colegios y

² Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music*, G. Schirmer, Nueva York, 1911.

universidades y por la radio; y un experimento fuera de lo común, una notable confabulación de ingredientes selectos: la televisión, la Orquesta Filarmónica Sinfónica de Nueva York y su director musical, el compositor-director Leonard Bernstein. Como un notable pedagogo, ha captado el interés de millones, evocando o provocando su gusto hacia la pura belleza musical por varios medios, uno de los cuales ha sido el de dar explicaciones convincentes y sencillas de su estructura técnica. Este experimento se aparta fundamentalmente de lo acostumbrado; se propone el goce pleno de la música y, por lo tanto, el beneficio de millones de personas que descubrirán e incrementarán su capacidad para gozar de la música.

La educación artística de las masas en gran escala plantea ciertos problemas. Pensamos generalmente que las masas son intrínsecamente inferiores en comparación con las minorías selectas y cultivadas, y la consecuencia natural es que siempre pensamos en un arte selecto para las minorías y en un arte inferior para las masas.

No voy a entrar, de ningún modo, en generalizaciones, pero ciertos hechos hablan elocuentemente por sí solos. Como ya se dijo en un capítulo anterior, el gran público —o el público de masas— no puede ser considerado como un bloque sólido de gustos y niveles culturales homogéneos. Es, por otra parte, cierto que el progreso eterno de la música y su circulación creciente significan que el público de masas, no importa la calidad y magnitud de esas "masas", es dinámico: se mueve, progresa.

En mi niñez, Mozart y Beethoven eran todavía sólo para las minorías; en mi juventud, Debussy era para un grupo selecto. En el transcurso de menos de una vida, Debussy casi ha llegado al público de masas, y mucho más Mozart y Beethoven. Al llegar a esta conclusión, nos acercaremos al problema del juicio final. No importa lo peyorativa que sea nuestra actitud hacia las grandes masas, es el gran público, la gran masa, la que pronuncia el juicio final. Es inconcebible que Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner y Debussy hubieran permanecido para siempre compositores para las minorías, tan inconcebible como fue hace cincuenta años que el abarrotero, el carnicero y el peluquero pudieran gozar de la Quinta o la Séptima Sinfonía de Beethoven. Y ahora les gustan. Por más *snoobs* que queramos ser, o por más esotéricos, tendremos que aceptar como un hecho irrefutable que la aprobación del gran público constituye la sentencia suprema, la piedra de toque de la grandeza de un compositor. De hecho, llamamos gran compositor al hombre que, en el curso del tiempo, ha sido consagrado por el gran público. ¿Hasta qué grado son las minorías más rígidas y menos dinámicas que las grandes masas? Éste sería un tema interesante, pero difícil de esclarecer. En otras palabras: ¿la vanguardia de hace cuarenta años es capaz de ser la vanguardia de hoy? Los que gustaron de Debussy desde el estreno de *Pelléas et Mélisande*, en 1902, ¿podrán gustar de Schoenberg y Webern veinticinco años después? La pregunta parece algo compleja, pero mi respuesta sería en el sentido de que, aunque podemos estar seguros de que el gran público a la larga

tiene siempre razón, no podemos estar igualmente seguros de que las minorías a la corta siempre la tengan. ¡Cuántas minorías durante los últimos cuarenta años —por más pequeñas o ruidosas que hayan sido— han desaparecido por completo de nuestra memoria, junto con sus venerados ídolos!

En realidad, no podemos estar seguros de que las minorías siempre tengan razón, porque les falta perspectiva. En el arte, el poder judicial no puede ejercerse sin perspectiva, sin perspectiva en el tiempo.

Hay minorías en todos los tiempos. Hay minorías ahora, y no siempre estamos seguros del valor y la sinceridad de los nuevos experimentos. Porque, desde luego, los que buscan las minorías son verdades nuevas y experimentales.

He dicho antes que una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito, y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo.

Los medios para juzgar un nuevo experimento son de un valor muy limitado o relativo. Me atrevería a decir que las posibilidades de éxito sólo pueden basarse en el grado de sinceridad con que el experimento se lleva a cabo. Una gran cantidad de teorización acompaña siempre a una nueva intención. Hay que pensar en la cantidad de tiempo, casi dos siglos, durante el cual han aparecido el temperamento igual y la preferencia de Bach por las escalas mayor y menor sobre las modales; las infinitas teorías wagnerianas, las numerosas proposiciones teóricas de Satie, Debussy y Stravinsky y, más recientemente, las teorías sobre la atonalidad y la composición con series de doce sonidos y, todavía más reciente, la *Musique concrète* *stet* la música electrónica y de vanguardia.

Siempre ha existido una gran cantidad de teorías sobre las nuevas tendencias en la música, y no se puede saber nunca al principio si las nuevas teorías son buenas. Y suponiendo que las teorías sean buenas, no se puede saber nunca si el compositor las domina, o es víctima de ellas. Se trata, en verdad, de un problema doble: las teorías deben ser buenas y deben ser aplicadas bien para que den buenos resultados.

Aun en el caso de las teorías más correctas y sólidas, siempre habrá reservas. Muy a menudo las teorías acaban por convertirse en lo que se llama "técnicas"; así, por ejemplo, hablamos de la "técnica dodecafónica". Ya se trate de una técnica o de un determinado procedimiento de composición, el hecho es que proviene de teorías preconcebidas sobre cómo debe la música integrarse (u organizarse) para lograr cohesión, unidad y estilo, es decir, para lograr la belleza. Es indudable que la belleza, ya creada y aceptada como tal, puede someterse a un análisis detallado e inteligente, y que pueden establecerse ciertos principios generales sobre cómo y por qué se realizó la belleza. De este modo derivamos, de la belleza creada, principios teóricos. Pero ¿podemos derivar la belleza de los principios teóricos?

No hay duda de que ciertos procedimientos dados pueden conducir

a resultados muy atractivos; es cierto que la música más notable e inesperada puede surgir de fórmulas de composición preestablecidas manejadas con ingenio. Pero yo creo que cuando resulta algo de belleza real, se debe, no a los procedimientos de composición tan ingeniosamente manejados, sino a algo más que no puede codificarse y que proviene del genio específicamente musical del compositor.

Me han preguntado con frecuencia cuál será la posición del compositor latinoamericano frente a la dodecafonía. No creo que la posición del compositor latinoamericano tenga que ser distinta de la de cualquier otro compositor de cualquier otro país. Un compositor debe saber todo lo que se ha hecho antes de él en el campo de la composición, conocerlo bien y plenamente. Pero no debe seguir ninguna regla al escribir su música, porque en música no hay reglas generales, sólo hay reglas especiales, reglas personales: las reglas de Wagner eran buenas para Wagner, y las de Schoenberg para Schoenberg. Un compositor no debe aferrarse a una escuela dada, sino sacar provecho de todas las escuelas. Se ha dicho con razón que la "función del artista creador consiste en hacer leyes, no en obedecerlas".³

Pero la idea de "hacer leyes" no hay que tomarla literalmente. Esto no significa que el artista creador deba hacer primero ciertas leyes y luego componga música de acuerdo con ellas. La música no debe venir nunca de la aplicación consciente de leyes, reglas o "técnicas", sino que debe ser oída primero en la cabeza y de ahí transportarse al papel. De hecho, las leyes deben hacerse *ex post facto* y ser aplicadas subconscientemente.

El énfasis que se da en nuestros días —y que se dio también en el pasado— a los principios de organización establecidos de antemano, ha tenido un resultado curioso: el compositor piensa en el plan de su composición y en los principios según los cuales va a organizar cada fase, pero no sabe ni piensa nada, o muy poco, de la música que resultará. Si escribe de acuerdo con ese plan, alguna música tiene que salir; y si el plan es bueno y los principios se manipulan correctamente, la música que surja tendrá que ser también buena, y muy frecuentemente lo es, en cierto modo. Cualquier cosa puede ser buena sin ser totalmente buena. Considero esencial que la música se origine en el ser íntimo del compositor, y que cada compás de su creación sea el resultado de una sensibilidad y un pensamiento musical específicos, de una mente musical, de una imaginación musical y de una fantasía musical, así como de la volición artística *a priori*, de la que toda obra de arte es una objetivización.

El proceso de crear una obra de arte es el acto de descargar una carga musical. Las imágenes, fantasías y alucinaciones musicales constituyen una carga musical, y la segunda tarea del compositor es darle expresión a la música que ha oído realmente dentro de sí mismo.

Con frecuencia se oye hablar de sinceridad en la creación. He ha-

³ Busoni, *Ibid.*

blado de la sinceridad acaso como el único ingrediente vital para el éxito de los nuevos experimentos artísticos del futuro. Pero ¿qué es la sinceridad?, ¿qué queremos decir con eso? No lo sé: pero yo diría que hay sinceridad cuando hay alegría al crear la música, cuando hay verdadero gozo musical en ello. Crear es dar a luz. ¡Hay alegría en dar a luz, dolor superado por la alegría! Hay muchas cosas que pueden ser simuladas. No el gozo verdadero.

Worringer se ha referido a la belleza en términos muy sencillos. "El valor de una obra de arte —dice—, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad."⁴

Sí, alegría y felicidad de cierta naturaleza, porque podemos sentirnos erróneamente alegres y felices, como con frecuencia tomamos lo malo por lo bueno. Y una felicidad equivocada y efímera puede conducir al envilecimiento y la degeneración. Pero el milagro del arte consiste en proporcionar el gozo y la felicidad que nada puede rebajar y que todo lo eleva y edifica permanentemente.

⁴ Worringer, *Abstracción y naturaleza*. Breviario núm. 80, Fondo de Cultura Económica, 1953.

INDICE

I. Un compositor latinoamericano	7
II. El arte como comunicación	19
III. La forma en música	31
IV. La repetición en música	47
V. El compositor y el público	72
VI. El goce de la música	88