

acá y allá se perciben ya síntomas de una evolución interesante que revela una auténtica necesidad por llegar a tales experiencias compartidas en el terreno de la música. Como ejemplo y para terminar, quiero referirme brevemente a ciertos fenómenos positivos y alentadores que hemos observado últimamente.

Como cualquier otro país, la Argentina poseía, y posee, un rico tesoro de arte folklórico, arte colectivo por definición, aunque —y esto merece ser notado— en ese país la música y la danza tradicional es esencialmente individual o de pareja. Sin embargo, cuántas veces hemos oído la afirmación pesimista de que el pueblo argentino, como tal, no sabe cantar. Efectivamente, el repertorio de rondas y canciones infantiles no es muy vasto; más aún, cada maestro de escuela o profesor de piano se encuentra con que los niños, sobre todo en las ciudades, recuerdan muy pocas y a veces ninguna melodía infantil tradicional, elemento tan importante como base de la educación musical posterior. Coincide con ello el hecho de que hasta hace muy poco el canto coral fuera una actividad escasamente difundida en nuestro ambiente. No es éste el lugar para investigar las causas profundas de este fenómeno, entre las que intervienen sin duda idiosincrasias raciales, las grandes distancias y el tipo de vida rural que mantenía aisladas a las gentes unas de otras. Ahora bien, creemos que tales rasgos no son inalterables, que las transformaciones de las condiciones de la estructura social y económica traen consigo profundos cambios también en las actividades espirituales y artísticas.

La música como factor de cohesión social

Entre los problemas de estética sociológica, y a propósito de las teorías románticas sobre el progreso indefinido y unitario de la cultura, se ha planteado —a manera de premisa conceptual— el de comunicabilidad esencial del arte. ¿Es de la esencia del arte ser una actividad no sólo valiosa *per se*, sino comunicable?

Para Tolstói, el arte debe ser, ante todo, un medio de comunicación entre los hombres, que no simplemente un medio de expresión. Ahora bien: de todas las artes, aquellas que se basan en el ritmo de la palabra, en el ritmo del movimiento y en la organización armónica y ritmo-dinámica de los sonidos, han sido consideradas no sólo como ese "lenguaje internacional" de que nos habla Daniel Gregory Mason, sino como un sistema de comunicación entre las distintas razas, las distintas comunidades y las diferentes clases sociales, consideradas en el doble plano del acontecer humano: el temporal o histórico y el espacial o geográfico.

ORIGEN Y CONTENIDO DEL ARTE.

Investigadores, historiadores y especialistas en etnosociología coinciden en señalar un origen colectivo

La necesidad de llegar desde un individualismo acentuado —que ya demostró ser incapaz de asegurar el bienestar material y espiritual— a otro tipo de vida, basada en la solidaridad humana, hace surgir el deseo, aun quizá inconsciente, por concretar ritos y expresiones compartidas. En medida asombrosa —y lamento no disponer de datos exactos al respecto— se han multiplicado en los últimos años en nuestro país las asociaciones y agrupaciones de canto coral. En algunos casos el primer paso ha sido dado por los numerosos campamentos que anualmente reúnen a muchos estudiantes y escolares en lugares muy apartados de los centros urbanos. Es lo más natural, y hasta diría ineludible, que estos jóvenes, dedicados en este período a un tipo de vida comunitaria que les impone cierta adaptación sin mengua de la personalidad, sienta espontáneamente la necesidad de dar expresión a sus experiencias compartidas, a través del canto común.

Se destaca con toda claridad el papel de la música y la orientación que debe darse a la educación musical para que pueda realizar un aporte significativo a la cultura: la creación de experiencias compartidas, productivas, nobles, que en lugar de hundir al individuo en el anonimato de una masa solitaria, le ayuden a desarrollar sus mejores cualidades, camino más eficaz para asegurar, casi como consecuencia directa y necesaria, el bienestar de la sociedad en su totalidad.

ERNESTO EPSTEIN.

a todas las artes. La música, por ejemplo, comienza siendo la expresión de sentimientos socializados, al igual que la poesía épica, y sólo en estadios culturales muy avanzados se convierte en expresión de estados de conciencia individuales, tal como la poesía lírica. Es decir, en índice y producto de la actividad creadora del individuo. Sólo que esta irreductible subjetividad suscita determinados sentimientos y estados síquicos compartidos por núcleos humanos más o menos numerosos, colectivos, por lo tanto, e incluso previsibles y analizables desde un punto de vista sociológico.

Este, a grandes rasgos, el proceso a virtud del cual lo que es esencialmente individual y subjetivo en su origen puede convertirse, y de hecho se convierte, en patrimonio social, en acervo colectivo, en herencia que todos pueden compartir y disfrutar.

En todo caso, el hombre —cualquiera que sea o haya sido su nivel cultural— ha recurrido siempre a la música como al medio más poderoso para vincularse a sus semejantes. De aquí que toda disciplina religiosa o política sistematizada, en etapas históricas caracterizadas por un vigoroso sentido de solidaridad gremial o social, haya tenido su propio ritual, en el que la música ha desempeñado un papel básico. Bastaría con recordar, al respecto, los cultos de Apolo y de Dionisos en la antigua Grecia, o la historia del canto llano, que evoluciona siguiendo exactamente el perfil de la mística y de la dogmática del cristianismo.

EL PROBLEMA DE LA COMUNICABILIDAD ESTÉTICA.

La comunicabilidad de los estados de conciencia que subyacen en la raíz de la producción de la obra de arte es el interrogante a cuya solución teórica tienden sistemas como la estética sociológica de Taine y de Lalo y la estética integralista de Walter Wiora, para quien todos los problemas fundamentales del arte deben ser postulados y resueltos de manera sistemática, histórica, folklórica y sociológica a un mismo tiempo.

La explicación psicológica del fenómeno de la comunicabilidad estética, sin embargo, es lo que han perseguido otras teorías, como el energetismo de Lotze y de Hanslick, la filosofía del tiempo musical —iniciada por Bergson y sistematizada por Gisele Brelet— y la *Einführung* o proyección sentimental, enunciada en Alemania por Vischer, Lipps y Volkelt y en Francia por Victor Basch. Según esta doctrina, el hombre, inconsciente e involuntariamente, anima las formas inanimadas, es decir, "se proyecta" sobre lo objetivo. El objeto de arte viene a ser así vértice de un doble proceso, que va de lo subjetivo a lo objetivo para retornar desde lo objetivo a lo subjetivo.

Para los partidarios de esta teoría, el placer musical sería una instintiva comunión, un impulso de simpatía —vocablo que se toma en su acepción psicofisiológica— del espíritu respecto de las formas sonoras y rítmicas. Simpatía creadora que, compartida, explicaría la relativa objetividad de los sentimientos estéticos y, muy en especial, de los estados afectivos e intelectivos de orden musical.

Sea como fuere, si la belleza —o el concepto de la misma— es proyección de simpatía creadora, el mensaje de la música resulta ser, necesariamente, un factor de cohesión social, como ya lo habían comprendido los antiguos filósofos griegos, los místicos y tratadistas cristianos de la Edad Media e incluso los exponentes del escolasticismo ortodoxo. Y como lo sintió Beethoven al musicalizar la *Oda a la Alegría*, de Schiller, que es en realidad una invitación a la fraternidad de todos los hombres.

Recordada esta verdad, axiomática por experiencia confirmada a través de muchos siglos, habría que plantear el problema —ya dentro de la dimensión espiritual de nuestro tiempo— distinguiendo, respecto de la música culta, la posición del creador, la del intérprete y la del oyente. O sea, la del elemento activo y la del elemento receptivo. Porque la importancia del tema que se me ha confiado no reside propiamente en su planteamiento histórico y estético, sino en el examen de sus consecuencias prácticas y en la determinación de los factores que actualmente tienden a restar a la música algo o mucho de su virtualidad social cohesiva.

LAS CAUSAS DE UNA CRISIS.

Hace veinticinco años que Adolfo Salazar observaba cómo en el terreno del arte surgía ya un fenómeno inverso al que se presentaba en el de la economía, donde a un aumento en progresión geométrica

de la producción correspondía un aumento en progresión aritmética en los factores de trabajo y de consumo: "En el arte, escribía el ilustre y lamentado musicólogo español, a un aumento en progresión geométrica del esfuerzo creador responde un aumento en progresión aritmética de su eficiencia en el medio social, porque la pérdida en la función conduce paulatinamente al agotamiento."

Es lo cierto, evidentemente, que en la crisis de la música culta contemporánea —porque existe una crisis, como en tantos otros campos de la actividad humana— encontramos un problema fundamental: el de la frecuente incomunicabilidad de los nuevos mensajes musicales. Es decir, el de la resistencia que extensos sectores del público presentan a las producciones más significativas y reveladoras —e incluso más valiosas— de la música contemporánea. Problema sobre el cual ya se ha escrito mucho, y que yo mismo traté de plantear fundamentalmente en un ensayo publicado en la entrega número 71 de la prestigiosa Revista Musical Chilena (mayo-junio de 1960).

Este, en el sentir de muchos analistas de la realidad artística actual, es un problema básico, fundamental, y que incide directamente en el tema que nos ocupa. Porque si el arte es ante todo comunicación, comunión espiritual entre el creador y el público, y por ende intercomunicación entre quienes forman ese público —elementos integrantes de un grupo social—, el desvío de este grupo respecto de la producción musical contemporánea es síntoma de una dolencia que habría que diagnosticar y que tratar. Pero este desvío —en ocasiones justificado, pero casi siempre inexplicable— es tan sólo uno de los factores a que me refería: aquellos que, en la actualidad, tienden a restarle a la música culta su fuerza social cohesiva. Trataré de enumerar algunos:

Primero. La realidad económica de nuestro tiempo, que aleja necesariamente a extensos sectores sociales de actividades de suyo desinteresadas y que suponen un *minimum* de bienestar, de estabilidad y de ocio.

Segundo. La superespecialización en todos los campos de la cultura, tendencia tan evidente como peligrosa, en cuanto tiende a desintegrar al hombre, considerado como unidad sicosomática armoniosamente integrada.

Tercero. La creciente tecnificación de la práctica musical, que aleja de la actividad artística viva a muchos elementos que anteriormente actuaban en calidad de simples aficionados, pero que no por ello dejaban de cumplir una modesta pero muy importante función estético-social.

Cuarto. En muchos países de Hispanoamérica, la indiferencia con que es mirada la música, disciplina que está muy lejos de ser considerada como elemento esencial de la vida civilizada, y mucho menos como profesión económica digna de ser estimulada, reglamentada y legalmente protegida.

Quinto. La creciente pasividad de los distintos núcleos sociales por lo que dice a la música, es decir, el descenso en los índices de participación activa de las gentes en la interpretación de los distintos re-

peritorios musicales, así se trate de aquellos de carácter simplemente popular y espontáneo.

Sexto. La carencia, en muchos de nuestros países, de planes coordinados respecto a la actividad musical, tanto en la órbita educacional como en el terreno del concertismo.

Séptimo. El olvido de las necesidades estéticas de las masas populares, cada vez más alejadas, especialmente en países subdesarrollados, de la vida musical, campo de que sólo disfrutaban o pueden disfrutar muy reducidos núcleos sociales.

ALGUNAS SOLUCIONES PRÁCTICAS.

Otras muchas causas determinantes de la crisis que contemplamos podrían enumerarse aquí. Pero resulta preferible proponer, provisionalmente al menos, algunas soluciones de orden práctico para impedir que la música culta continúe perdiendo el poder unitivo que tiene de suyo. Hecho bien visible, por cierto, en países abrumados por problemas de orden social, político y económico que monopolizan la atención de gobernantes y gobernados. Estas soluciones podrían ser:

Primera. La revitalización de los ritos musicales del culto católico, que antaño fue cátedra de alta cultura musical en las principales iglesias de Hispanoamérica, y laboratorio de sensibilización estética de las grandes masas populares.

Segunda. El fomento del canto coral y del orfeónico propiamente dicho en todos los sectores sociales y en todos los niveles artísticos. A este respecto, deberíamos seguir el ejemplo del Brasil y evocar la memoria ilustre de Heitor Villa-Lobos.

Tercera. El estímulo a los conjuntos instrumentales de aficionados, y la adopción de medidas que garanticen la supervivencia de las manifestaciones folklóricas criollas y aborígenes.

Cuarta. La democratización efectiva de la actividad de las instituciones orquestales y de los grupos de cámara que funcionan, subvencionados o costeados por el Estado, en algunos países de Hispanoamérica, pero confinados al ámbito estrecho de determinados teatros oficiales, a los que sólo tiene acceso —en el hecho— una élite reducidísima.

Quinta. La creación de instituciones de alta cultura musical, como lo son —entre otras— la Facultad de Arte y Ciencias Musicales de la Universidad de Chile y la Facultad de Estudios Musicales de la Universidad Católica de Buenos Aires, para la formación profesional de sociólogos de la música, de

musicólogos, de investigadores especializados y de críticos y comentaristas responsables.

Sexta. La orientación técnica y planificada de los conservatorios y escuelas de música de cada país, porque sólo contadas instituciones de este tipo se encuentran a la altura de la técnica y de la estética musical de nuestro tiempo.

Séptima. La educación musical de la infancia, en escuelas y colegios, y la culturización musical de la juventud en centros docentes de carácter profesional y universitario. Tarea básica y trascendental, que supone la formación previa de maestros especializados en verdaderas Escuelas Normales de Música y, desde luego, una política oficial que consagre en todos los países de Hispanoamérica —tal como se solicitó por la primera Asamblea del Centro Interamericano de Música— la incorporación de la cultura musical como parte esencial de la educación pública.

LOS PROBLEMAS CULTURALES Y SU SOLUCIÓN

INTERNACIONAL.

Tiempo y espacio —categorías irreductibles antaño— tienden a desaparecer a virtud del avance de la técnica contemporánea. Nuestros problemas culturales, al igual que los de carácter social y económico, se asemejan e interrelacionan así cada día más, como se aproximan nuestras respectivas realidades humanas en la misma medida en que desaparecen o se atenúan las barreras que todavía nos separan. Los problemas de la mayor parte de las naciones hispanoamericanas son comunes, como es común nuestro origen histórico y común nuestro destino, no tan definido ni tan luminoso como algunos creen con sobre de optimismo. De donde la necesidad de plantearlos con franqueza, para ver de encontrarles soluciones colectivas dentro de una órbita de acción supranacional. De aquí mi fe en la Universidad Interamericana de San Germán, por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, por los Departamentos de Estado y de Instrucción Pública de este hermoso país antillano y por el Consejo Interamericano de Música.

Gracias sean dadas a todas estas entidades por habernos brindado la hermosa oportunidad de congregarnos para comulgar en un común ideal; para afirmar nuestra fe en los valores de la cultura; para confirmar, con nuestra presencia, la solidaridad espiritual del Hemisferio, y para demostrar —con el hecho mismo de habernos reunido aquí— la eficacia de la música eterna como factor de cohesión social.

ANDRÉS PARDO TOVAR.