

NUESTRA POSICION EN EL MUNDO CONTEMPORANEO DE LA MUSICA

II

por

Domingo Santa Cruz

SITUACION JERARQUICA

Aventurado parece, sin la ayuda de extensas informaciones y de estadísticas que nos revelen el estado de las cosas musicales en diversas regiones del mundo, pretender decir algo acerca de cuál es la jerarquía que ellas ocupan en la actualidad. Sin embargo, a la luz de lo que es dable observar, uno puede establecer premisas que los estudios hoy día en marcha podrán ver de otro modo, pero que, en mi parecer, no habrán de contradecir en lo esencial. En primer término, hay un hecho alentador: que la música ha ido en este siglo ocupando una posición cada vez más alta dentro del conjunto de las manifestaciones culturales. Si pensamos en los tiempos inmediatamente anteriores y más, si vamos hacia atrás en el pasado de nuestra civilización, las manifestaciones musicales han crecido en ámbito y en profundidad sociales; el volumen que representan sus operaciones, aun en el terreno económico, no tiene paralelo con lo que sucedía antes de la época en que vivimos.

Este desarrollo, del cual tracé un bosquejo en el capítulo anterior, inquieta y desorienta, porque aún no ha llegado la hora de precisarle sus niveles, pero es real y alcanza a todas las esferas de la sociedad, desde el alejado campesino que oye por radio música sencilla y que suele escuchar una sinfonía dieciochesca o una tocata de Bach para órgano, hasta el habitante urbano que oye no sólo lo que quiere, sino lo que le lanzan los vecinos. Se puede decir en términos modernos industriales, que el consumo de música ha aumentado en la especie humana civilizada. La música es algo que no podríamos suprimir, que está incrustada en la vida diaria, que viene como aditamento de otras cosas, como cebo comercial, como fondo sonoro, como esparcimiento; también, subiendo los niveles, como mensaje de alto vuelo, como especulación superior de la inteligencia humana. En todos estos planos, además, hay el factor de sensibilidad emocional que el arte lleva consigo y que en lo musical es particularmente poderoso.

Esto es lo positivo, lo tangible, lo que se puede ver y oír durante las horas del día o a través de cualquier desplazamiento geográfico. Po-

dría ocurrir que la mayor cantidad y superficie no hubiera hecho variar los conceptos y nos hubiésemos quedado con un nivel peyorativo de la música que en tiempos bastante recientes era inseparable de la gente culta no adentrada en sus destinos. Por fortuna no sucede así. La música no sólo es, si se puede decir, físicamente más grande que antes, sino también culturalmente.

El fenómeno es menos visible en los países sajones que en los latinos. Los primeros, por razones históricas, y muy especialmente por la benéfica influencia musical de la Reforma protestante, conservaron una idea superior de nuestro arte, entrañablemente unido a la religión. Los corales que se entonaban en los hogares, eran los que habían de alimentar el gran arte, que genera desde el siglo XVI las corrientes que hoy son aún las más altas de la música occidental. En los pueblos latinos hizo estragos terribles el virtuosismo que todo lo invadió. Música pasa a ser sinónimo de entretenimiento, de cosa "de aire y de poco valor"; "art d'agrément", arte de adorno, la definió Littré en Francia. El "intelectual" es el escritor, el jurista, el literato; "artista", es el pintor o el escultor, también, en un sentido menos honorable el ejecutante y la gente de teatro. El "músico" es poco más que un saltibamqui dignificado; es personaje aparte, no clasificable. No hace muchos años tuvimos aquí el caso de un señor (mal músico, por cierto), a quien se le hizo el honor de llamarlo músico en un anuncio periodístico y que protestó ante el Instituto de Extensión Musical, porque se le trataba así y no de "maestro". Los ejecutantes de orquesta por rara tradición continúan ostentando el rótulo de "profesores", pese a que la mayoría de ellos no enseñan y están muy lejos de poderlo hacer en buena forma. Su verdadero título profesional les avergüenza aún.

En los países latinos uno puede advertir con mayor evidencia los síntomas del mejoramiento de categoría que favorece al arte sonoro en este siglo. Jerárquicamente la música es más considerada, las universidades la incorporan a su esfera, las élites no profesionales de ella la respetan más que antes, las obras y los nombres de los grandes compositores están categorizados en la cúspide del marco intelectual de la humanidad.

Difícil es, en las dimensiones del presente trabajo, ir a un análisis punto por punto de algo que tiene variadísimos aspectos, y que éstos cambian de país a país. Sólo me referiré a dos de ellos: el de los conceptos, deducido de lo que puede inferirse de las reuniones internacionales recientes que se han ocupado de música, y el de la situación que se advierte a través de la conducta de los estados contemporáneos frente a

la actividad musical. En ambos campos hay síntomas que son favorables, que significan una nivelación hacia arriba o una exigencia a que nuestro arte, en sí mismo, sea tenido en verdadera estima, sea fomentado y cuidado.

Conceptos en el campo internacional

El intelectual de nuestros días ha venido acentuando la normal preocupación de todo hombre que piensa frente a la razón de ser de su propia actividad, a lo que ella significa para la sociedad en que vive. No sabemos que en épocas pasadas estas inquietudes se plantearan en un terreno tan general, ni ciertamente que ellas dieran origen a una verdadera cadena de reuniones internacionales, como las que se han efectuado a partir del término de las hostilidades de la Segunda Guerra Mundial. El filósofo, el sabio, el artista, vivían en un mundo que no les daba la sensación de ser ajeno a ellos; el resultado de sus trabajos encajaba naturalmente en el devenir histórico, aparecía como una necesidad social. En nuestra etapa práctica y tecnificada, la posición del creador se ha vuelto angustiada y oscura. No ve clara su fisonomía, como no sea subordinándola a un engranaje utilitario. El pensamiento dirigido o el abandono a una brutal ley de oferta y demanda entrañan nivelación hacia abajo, que repugna a quien ha mirado hacia donde el intelectual halla un fin en su misma especulación, no sólo un medio. Estas preocupaciones se han expresado con verdadera angustia en torno de la música, amenazada como pocas formas de arte en razón de su expansión y de su presente importancia social.

He dicho que la cuestión que nos preocupa ha entrañado verdadera cadena de reuniones internacionales; hagamos un pequeño recuento de éstas.

A partir de 1948, en que tuvo lugar en Ginebra una primera reunión de intelectuales (filósofos, escritores, artistas plásticos, músicos, etc.), se abre una especie de encuesta sostenida acerca de la realidad del arte en la sociedad contemporánea. La UNESCO, por sí misma o por medio de sus organismos no gubernamentales, se ha encargado de buena parte de estos trabajos. En ellos el destino de la música ocupa lugar muy importante, analizado ya sea en conjunto con las restantes manifestaciones culturales o separadamente.

Abre la serie la Conferencia Internacional de Artistas celebrada en Venecia del 22 al 28 de septiembre de 1952. El tema de ella fue "El artista en la sociedad contemporánea". Este torneo, presidido por el compositor Ildebrando Pizzetti, y que tuvo a Gabriela Mistral como

primer Vicepresidente, plantea en forma muy completa las inquietudes de nuestro tiempo. El cuadro musical fue triste (Arthur Honegger expuso sus desconsuelos) y las conclusiones un poco idealistas sólo permiten iniciar los exámenes generales.

A partir de Venecia siguen los músicos haciendo por sí mismos el examen de su situación: "symposium" de Aix-en-Provence (1952); XXVII Festival de la S. I. M. C., realizado en Oslo, Noruega (junio 1953); Conferencia Internacional acerca "del rol y del sitio de la música en la educación de los jóvenes y de los adultos" y Congreso sobre la Educación Profesional del Músico (la primera en Bruselas, 29 de junio-9 de julio y el segundo en Bad-Aussee y Salzburg, julio 13-23, ambas en 1953); Congreso acerca de "La Música en el siglo XX" (abril 1-14 de 1954, Roma); Conferencia en "mesa redonda", en Edimburgo, acerca de "la juventud y la música" (Festival de 1955); Conferencia sobre "La ópera y su destino ante la Radio y la Televisión" (Salzburg, 1956); Conferencia sobre "Los medios audio-visuales en la Educación Musical (Hamburgo, julio 1957); II Conferencia Internacional de Educación Musical y Congreso acerca de las relaciones musicales entre Oriente y Occidente (Copenhague y París, respectivamente, ambos en 1958). Los tópicos generales de estas reuniones fueron recogidos y tratados en muchas otras ocasiones (jurados, festivales regionales, etc.), en forma que no es exagerado decir que el examen de la situación de la música en nuestro tiempo y, por ende, de los problemas que de ella se derivan, es una constante interrogación que los músicos no cesan de plantearse.

En las asambleas habidas, a las que deben agregarse aquellas que, sabemos, se han realizado en la esfera soviética (el Congreso de Praga de 1949, con su correspondiente Manifiesto, por ejemplo), los asuntos han sido enfocados desde los dos ángulos posibles: la teoría y la práctica. Naturalmente, este último aspecto, relacionado con la vida misma de nuestro arte, ha ocupado mayor tiempo que la doctrina. Sin embargo, ésta ha sido tratada específicamente varias veces y siempre para afirmar que la posición de la música es y debe ser la de una disciplina a la cual corresponden todas las jerarquías; que no puede estar ausente en ningún esquema educacional ni estatal sin comprometer el equilibrio de la cultura.

Es interesante a este respecto leer los discursos expositivos de la Conferencia de Bruselas de 1953. En la sesión inaugural, el escritor Georges Duhamel, Miembro de la Academia Francesa, hombre no especializado en música, por lo tanto voz independiente de la intelectualidad, se refirió a nuestro arte calificándolo de disciplina destinada a "en-

riquecer nuestra sensibilidad y nuestra representación del mundo", por lo tanto, la vida toda y la comprensión de la existencia. Habló luego de las cualidades y virtudes de la música, de gran trascendencia "para el juego de la inteligencia"; y volviéndose hacia los educadores, tan inclinados a olvidar el fondo mismo del arte en favor de preocupaciones formativas, recordó que "todo acto de verdadera cultura, en el orden intelectual y en el orden afectivo, no es completo sino cuando puede ser considerado como un fin y no como un medio". En forma expresa se refirió Duhamel a las ideas ya citadas de Littré como ideas de una época pretérita; ella, la música, representa dijo, "infinitamente más que una distracción", tiene un rol "determinante en el desarrollo de las facultades intelectuales y afectivas".

En igual sentido que Duhamel hablaron las autoridades educacionales belgas y austríacas en las ceremonias de iniciación y clausura de los congresos; del referido de Bruselas y del realizado en Salzburg a continuación. Notable fue, en la ciudad mozartiana, un análisis del presente musical hecho por el Dr. Frank Thiess, titulado: "Música, ciencia oculta o manifestación abierta", en que abordó el tema general desde el ángulo no sólo de lo que la música es, sino que también de las concepciones que en el mundo de hoy pueden tener los creadores conscientes de su rol estético y social.

Puede decirse que lo recogido en las asambleas internacionales aludidas no es sino la expresión de un fenómeno universal: la élite intelectual de todos los países es incuestionablemente más música que lo que fue antes. En mi concepto, el factor que más poderosamente ha influido en el alzamiento de niveles y en que nuestras actividades aparezcan altamente respetables para dicha élite, ha sido lo que antes llamé la conciencia práctica del pasado. Mientras la música vivió con su historia encerrada en polvorientas bibliotecas y en los tratados técnicos, careció de títulos suficientes para el profano. Nuestros padres y abuelos (excepto cuando fueron iniciados) no supieron, por ejemplo, del arte musical que había florecido junto a las catedrales góticas, ni la importancia que tuvo la colaboración de poetas y compositores durante el Renacimiento. Si leían referencias a estos hechos, ellas eran mudas, no se podía conocer como hoy la realidad literaria, plástica y musical de una época, combinadas en un solo fenómeno tangible.

Así se explican los acuerdos de la Conferencia de Bruselas a que he aludido varias veces, tocantes a la jerarquía universitaria de los estudios musicales superiores. Con el voto unánime de 39 países, y después de examinar largamente el pro y contra de la doctrina, se resolvió que

las universidades "deben considerar la enseñanza musical *en igual título* que la enseñanza de las otras disciplinas universitarias, especialmente en lo que concierne *a la calidad y rango que se les acuerde*". Esta misma jerarquía ha de extenderse a la enseñanza profesional de los conservatorios, "Hochschulern" y academias y exigirse a los alumnos de dichas instituciones el más alto grado de educación general. Este último punto, debatido particularmente en Salzburg, puso en evidencia la superioridad de las escuelas de música del área germánica.

Estos debates para mí resultaron particularmente interesantes, ya que en forma muy singular me colocaban en presencia de discusiones que, en este lejano país, sostuvimos hace treinta años, cuando se examinó la posición educacional del Conservatorio y fue éste incorporado a la primera Facultad de Bellas Artes. En ese entonces, como en Bruselas, salieron al encuentro de nuestro punto de vista los conceptos de la universidad tradicional: sus categorías, sus viejas facultades. Nuestras reformas obtuvieron el triunfo, no sólo porque eran lógicas y estaban dentro de la línea de la época, sino porque en esta tierra se fundamentaban en una antigua y respetable tradición que venía a través de todo el siglo pasado, como lo demuestra Eugenio Pereira Salas en su recién publicada "Historia de la Música en Chile". Fue un agrado haber podido comunicar en Europa estas experiencias, corroboradas posteriormente por muchas reformas educacionales habidas en otros países del mundo iberoamericano (México, Puerto Rico, Brasil, Colombia, Uruguay y en parte Argentina).

Lo musical ante los poderes públicos

Al anunciar los tópicos del presente capítulo, expresé que junto al favorable cambio habido para la música en la doctrina cultural, existía otro fenómeno sugestivo, caracterizado por la exigencia de los medios musicales a que su actividad tenga un serio respaldo nacional y estatal. Este fenómeno, visible en los movimientos constantes hacia obtener mejor reconocimiento y mayores medios para la música, en los países en donde ésta es sostenida por los gobiernos, se hace patente en los dos casos en que partiendo de teorías antagónicas, se llega al mismo desprecio fundamental hacia ella: Estados Unidos de Norteamérica y la Unión Soviética. En ambos países, casos típicos de aglomeraciones multitudinarias continentales, también, los músicos se levantan para que nuestro arte sea tenido en lo que vale. En un caso, para que se le sostenga nacionalmente, en el otro para que no se le sofoque a fuerza

de sostenimiento excesivo. "In medio stat virtus"; se dijo hace ya demasiados siglos esta verdad y no ha variado.

El Dr. Arnold Walter, Director del Conservatorio de Toronto en el Canadá, resume la esencia de la situación estatal en un excelente artículo del "Canadian Music Journal" (abril 1957), diciendo: "Como de costumbre, los Estados Unidos y los Soviets están en campos opuestos; pero concuerdan en un punto: que *sostenimiento* estatal y *control* estatal van juntos, que no se puede tener el uno sin el otro", y agrega: "es aquí donde los británicos prueban a ambos su error". Es decir, hay tres actitudes: la absorción, el "laissez faire", y la que fomenta y ayuda sin imponer, sin estrangular. Felizmente, América Latina, culturalmente formada en el modelo europeo, adoptó esta última "tercera posición", la única cuerda y la que entraña verdadero respeto hacia la música.

El fundamento teórico de estas actitudes casi no necesita ser mencionado, porque es sobradamente conocido. Para los norteamericanos, desde los tiempos de los "Pilgrim Fathers", la religión, la educación y el arte quedaron al margen de toda acción estatal. Eran del dominio privado, y poner mano en sus campos significaba un sacrilegio. La música, no lo olvidemos, para los puritanos, venía contaminada, además, con más de una característica sospechosa de pecados.

Para el pensamiento marxista, en cambio, no hay deslinde entre lo privado y lo público; todo va enderezado hacia la solidificación del régimen socialista y hacia su expansión en el planeta. La religión es el Estado; a éste pertenecen también todos los esfuerzos culturales, toda la actividad educacional. No sólo las instituciones artísticas son y deben ser nacionales y adecuarse al sistema comunista, sino que la estética misma queda sometida a postulados que resuelven los teóricos del partido. Todo ello debe llevar hacia el avance del socialismo, hacia la lucha de clases, hacia la desaparición de la sociedad burguesa y capitalista.

En las tradiciones que nosotros heredamos de España y Francia, la educación es, conforme al precepto constitucional, "atención preferente del Estado" y la órbita educacional comprende o debe comprender cuanto a la cultura atañe; el arte está en el círculo de sus cuidados. Por eso, en consonancia con lo que se había hecho en los países europeos, hace casi 110 años que el Conservatorio Nacional fue establecido como entidad fiscal. A renglón seguido de la Universidad de Chile, nuestro país creó centros artísticos, no pidió a los particulares que lo hicieran y tampoco éstos se habrían sentido obligados a ello. El Conservatorio y la Escuela o Academia de Bellas Artes de Chile, tienen la misma edad.

Junto a las escuelas artísticas, las autoridades, en la medida que el arte lo requirió, dispusieron subvenciones para el género lírico, edificaron teatros, ayudaron a muchos artistas a realizar viajes de perfeccionamiento, establecieron certámenes y premios, crearon los salones oficiales de pintura y escultura, etc. La prensa y los particulares se hicieron un deber de ayudar estas iniciativas. Todo ello pareció normal y la música se benefició de conceptos que, aunque no le otorgaban en un comienzo el rango que merecía, implicaban un reconocimiento y el futuro derecho a ser tomada más en cuenta en los proyectos futuros del Estado.

Mis andanzas internacionales recientes no me han dado oportunidad hasta ahora de hacer observaciones personales en la experiencia soviética. Desde fuera, sin embargo, es posible llegar a saber bastante de ella a través de lo que se publica en fuentes auténticas, de lo que comunican viajeros imparciales y preparados, de lo que uno puede tratar con numerosos artistas venidos de Rusia o de otros países comunistas.

Varios puntos aparecen ya claros. En primer lugar, que el apoyo estatal decidido ha logrado un gran desarrollo material en las instituciones musicales. Estas se han multiplicado y su radio de acción es inmensamente mayor que antes. La vida de los conciertos es más amplia, el nivel de los teatros de ópera y de ballet es de gran categoría. Los ejecutantes procedentes de la órbita soviética figuran hoy entre los mejores del mundo y aun se afirma, que ciertas escuelas, la de violín, por ejemplo, mantendría en Rusia tradiciones de la gran escuela belga, que en su país de origen se oscurecieron. Los compositores son considerados, viven bien, disponen, como todos los creadores artísticos, de verdaderos privilegios; son en cierta forma la aristocracia de una sociedad que los reverencia como glorias vivientes. Esto, que vale sobre todo respecto de la Unión Soviética, se reproduce con menor brillo en Polonia, Checoslovaquia y Hungría (países de los que recogí mayores antecedentes).

Ahora, ¿cuál es el precio de todo esto? Mala producción y descontento de los compositores que han solido dar todas sus comodidades por un poco de libertad de pensamiento; atraso estético, regresión a lo que Rusia era a principios de siglo. De ello no cabe duda alguna al escuchar la música que nos llega desde detrás de la llamada Cortina de Hierro.

Hace casi diez años que la URSS. empuñó las viejas riendas de la censura artística, y no como las que el Papa Juan XXII esgrimió a comienzos del siglo XIV contra los compositores del Ars Nova, sino que en una especie de proceso escandaloso, en el que vimos a los más ilus-

tres compositores en actitud de pública contrición y enmienda. De las retractaciones y confesiones no escapó ni la insigne figura de Prokofiev (la última gran figura auténtica que Rusia pudo mostrar). El caso de Muradeli, como se recordará, sirvió para señalar la contaminación con el "formalismo" a que habría llegado el Occidente en su inevitable desintegración y decadencia. Un control estricto de la producción intelectual fue establecido y el llamado realismo socialista pasó a ser la norma estética por excelencia.

Para recuperar la "relación perdida" entre el compositor y el pueblo se recomendó volver al nacionalismo y el folklore reapareció en un predominio ya superado por otras características más hondas de lo nacional. Poco tiempo después, el Manifiesto de Praga trajo la adhesión oficial de los compositores no sólo dentro de la órbita comunista, sino que aún fuera de ella. Compositores franceses, ingleses y brasileños, por ejemplo, abjuraron de la dodecafonía como error formalista.

Pasado algún tiempo, cuando la severa mirada de Zhdanov se había extinguido, la prensa publicó reiteradas voces de protesta, no desmentidas, a las que el nombre de Schostakovich ha estado asociado. La controversia interna sabemos que continuó y sigue aún. En abril de 1957, mientras los festivales de Varsovia y Praga admitían las obras proscritas como "formalistas" y "decadentes" (Strawinsky, Hindemith, Schönberg, Webern), Shepilov instaba nuevamente a los compositores a luchar por rescatar el mundo de la "degeneración burguesa", de "la muerte y desintegración" del arte. Interesantísimo sería conocer el detalle de los debates (si los hubo en verdad) y lo que en la URSS se dijo en pro y en contra de la excesiva tutela del Estado.

Sea lo que fuere, y lo que haya aflojado la ortodoxia decretada en nombre de principios políticos (lo que parece un hecho en Polonia y en Checoslovaquia), la calidad de lo creado no mejora. Se ha vuelto a un mundo curiosamente reaccionario, al reino de Tchaikowsky combinado con el pasado clásico occidental, libre éste de sospechas doctrinarias. Una música de arranques heroicos, con largos programas a lo Berlioz, de alegría declamatoria, hace recordar en los rusos las peores composiciones que mandaba fabricar la Alemania hitlerista. El "Freunde und Arbeit", el "Kraft durch Freude" reaparecen traducidos al eslaviano en extensas obras marciales, higiénicas, añejas y frías.

"Hay amores que matan", dice el refrán; el amor estatal soviético por el arte parece haber secado la savia, cortado el tallo en un arte de grandes tradiciones. El Soviet no ha hecho lo mismo con sus actividades científicas; en ellas ha fomentado los mayores avances, los descubri-

mientos más atrevidos. ¿No merecía la música ver también protegidos sus laboratorios, diferenciados los niveles? *Es que el arte en sí mismo no interesa al pensamiento materialista.*

El caso de los Estados Unidos presenta exactamente lo contrario de todo lo anterior, pero... para llegar a resultados muy semejantes: la inmensa y materialmente rica vida musical de este país, sus excelentes compositores, resbalan por sobre una organización social en que nuestro arte no interesa tampoco en sí mismo, en que vive de favores, de buena voluntad; podría decirse de casualidad, porque, como dijo un compositor norteamericano en un congreso, "la música no tiene un solo dólar que le pertenezca en el inmenso banquete presupuestario de la nación". Si los particulares deciden no ayudarla, nadie podría formularles cargos.

De la variedad y riqueza que la vida musical norteamericana presenta no es necesario hablar; todos la conocemos bien. Un crítico europeo habló de ella como de "la selva virgen de la música", hay ahí todo, elementos de toda clase, de toda categoría; es un terreno riquísimo, en que las plantas han salido donde menos se esperaba. Pero falta algo muy importante, la espina dorsal, la jerarquía nacional. Por razones derivadas del mismo desarrollo de la nación, la vida musical está bajo el imperio de un red inimaginable de intereses comerciales, que se descubre hasta donde menos uno creería. Los músicos no tienen la voz decisiva en los destinos musicales norteamericanos, y como no existe un Ministerio de Educación ni entidad alguna dotada de recursos que siga con criterio puramente cultural el rumbo de las actividades artísticas y prevea sus vicisitudes, no hay quien cuide de la música ni quien eche peso a su favor en la balanza para que sus destinos vayan enderezados hacia el mejor futuro.

Las universidades norteamericanas han asegurado un sitio noble a la música según las tradiciones inglesas; las fundaciones y los mecenas invierten constantemente crecidas sumas en ayudar con encargos ("commissions") a los compositores; hay entidades que realizan calladamente obras admirables y generosas para los artistas; pero todo eso, disperso e inútilmente disgregado, unido a menudo sólo en federaciones de especialistas que siguen cada una su propio rumbo, no asegura la consideración social a los músicos en una colectividad en que lo práctico, lo positivo y lo utilitario es norma en la escala oficial de los valores. De ahí la lucha interna que han debido desarrollar, por decenas de años, los excelentes compositores con que cuentan los Estados Unidos, para llegar a una situación de ser aquilatados en su propio país, para que sus obras sean colocadas en los programas de las orquestas sometidas

al criterio de banqueros, de industriales y de señoras acaudaladas de dudoso gusto, para quienes, Tchaikowsky o Rachmaninoff han representado el non-plus ultra de lo musical. Estos protectores, además, sacan sus cuentas como el mejor de los empresarios, porque la filantropía no tiene en los Estados Unidos un sentido independiente de los pagos de impuesto a la renta.

Todo lo anterior explica por qué, cuando se vive un tiempo en contacto con los medios musicales norteamericanos, es inevitable advertir los síntomas del descontento fundamental en que desarrollan sus actividades. Pese al nivel elevado de vida, a la tranquilidad que proporcionan los remansos protegidos de las universidades, todos los músicos saben que hay algo injusto e irritante a su respecto. Algunos prefieren cerrar los ojos y no verlo, otros, han salido valerosamente al campo y lo han dicho a grandes voces.

Hace ya bastantes años que Serge Kussevitzy inició un alegato público pidiendo la creación en los EE. UU. de un ministerio o departamento de Bellas Artes. "Nuestro mundo, dijo, está hambriento de pan espiritual, ¿qué ha hecho el Gobierno para satisfacer esta necesidad?... Nosotros los artistas somos el pulso vivo del arte; el Estado es el terreno en donde el arte encuentra estabilidad y seguridad. Es imperativo para el Estado darse cuenta y reconocer la necesidad indicadora de nuestro tiempo. El arte necesita sostenimiento del Estado y *pide un Departamento de Bellas Artes*".

Estas palabras clarísimas y enérgicas del gran director de Boston no tuvieron resultado práctico: una rara combinación de temores infundados, de confusa ceguera fomentada hábilmente por los comerciantes, hizo que lo que Kussevitzy dijo haya quedado para muchos como el desvarío de un europeo que no había entendido bien las ventajas de la filantropía caótica, del despilfarro de iniciativas generosas en manos de gente que no sabe bien lo que hace ni por qué lo hace.

Las voces de protesta han continuado y para quien mire las cosas de cerca, es fácil advertir que el pensamiento de Kussevitzy acabará por imponerse, por dar a las artes una jerarquía en la cúspide de la nación.

En 1955, Mr. George F. Kennan, conocido político e historiador, ex Embajador de los Estados Unidos ante Stalin, figura de gran vuelo intelectual, hizo en una conferencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York afirmaciones graves en torno al problema de la jerarquía de las artes en su país. De la publicación de esta conferencia, ordenada por la Comisión Internacional del Museo, en que figuran destacadísimos intelectuales, recojo algunos párrafos. Hablando de lo que ha visto

fuera de EE. UU., afirma que puede pensar "en muy pocos pueblos del mundo en que el artista, el escritor, el compositor o el pensador sean tenidos en tan baja estima" como en los Estados Unidos. Explicando los orígenes de este menosprecio que no guarda relación con lo que sucede en el resto del mundo, el diplomático sostiene que los grandes países continentales tienen una incapacidad de mirar hacia afuera; no sienten la necesidad de la relación internacional como ésta se produce en las naciones más pequeñas y de frecuentes contactos. Para el hombre de la calle de los Estados Unidos, afirma Mr. Kennan, no existe "la simple confrontación con lo que es extranjero o diferente" y por eso, cuando trata de relacionar hacia el exterior la vida del pensamiento, adopta un criterio simplista, o deja el cuidado de estas cosas a elementos que no van tras de prestigiar al país sino de satisfacer otros propósitos.

Como nacionalmente no hay un criterio de valores, agrega el escritor, refiriéndose al caso de sus propias misiones diplomáticas: "me parece que sin tasa ni medida hasta hace muy poco nos hemos contentado con dejar las proyecciones externas de nuestra vida cultural casi exclusivamente en manos del trabajo ciego de los intereses comerciales, con resultados que, como puedo certificarlo por la propia experiencia, eran a veces absolutamente espantables. Esto, por cierto, es el resultado de *nuestro fracaso en medir lo que la vida del espíritu significa para los pueblos extranjeros*".

Concordante con este sentir de desamparo fueron las publicaciones de prensa, en 1956, comentando la aprobación por el Congreso de la categoría oficial de las iniciativas de ayuda al arte norteamericano en su proyección exterior a través de la A.N.T.A. (American National Theater Academy). El New York Times señaló como un absurdo que el Gobierno Federal se hubiera conmovido con los problemas culturales solamente ante el hecho político de tener que contrarrestar la propaganda soviética, contestar a lo que significaban las giras y triunfos de los grandes intérpretes rusos, de los conjuntos de ballet y de ópera procedentes de Moscú. El mismo New York Times observó con amargura el desamparo de los artistas dentro de su país, donde pueden "hundirse y morir sin que a nadie le importe".

Esta crítica venía no sin razón. Pocos meses antes, había sido tratado en el Senado y aprobado, el proyecto del senador por New York, Mr. Herbert H. Lehmann, que establecía un "Consejo Consultivo Federal para las Artes". Este proyecto acababa de ser desestimado por la Cámara de Representantes y puesto fuera de posibilidad. Había desaliento e indignación en los medios intelectuales, porque se sabía que el rechazo

en el Congreso se debía a gestiones de los grandes consorcios de conciertos, de radio y televisión, es decir a los intereses comerciales beneficiados por la orfandad del arte.

Para quien se preocupe del problema artístico de los Estados Unidos, es interesantísimo leer la publicación oficial del Senado de Washington en torno a la iniciativa de Mr. Lehmann. Voces partidas de todos los campos: de la literatura, artes plásticas, teatro, cine, música, radio, etc., se expresaron con verdadera violencia del desconocimiento nacional del arte, de que éste quede a merced de quienes buscan sólo explotarlo. Las opiniones musicales fueron subrayadas con estadísticas proporcionadas por la Federación de sindicatos de músicos, que probaron el declive peligrosísimo en que iba la profesión musical sin respaldo del Gobierno.

Como último caso, citaré las deliberaciones de la reunión celebrada en Providence, Rhode Island, de la "American Symphony Orchestra League", en 1956, a la que fui honrado con una invitación. Había allí más de una docena de los más famosos compositores de los Estados Unidos; el tema del debate era la política que las mil y tantas orquestas federadas podían seguir con respecto al arte contemporáneo y en especial de la música norteamericana. No cupo duda que lo sano, lo patriótico, era dar amplia cabida a una renovación del trillado repertorio y acoger la excelente música que se producía en el país. Pero, ¿cómo hacerlo?, ¿quién sobrellevaría los riesgos económicos? El debate, interesantísimo, fue prestigiado por exposiciones de Aaron Copland, William Schuman, Lukas Foss, Samuel Barber, Walter Piston, Gustav Reese (el gran musicólogo). Quedó de manifiesto la imposibilidad de toda acción que careciera de subvenciones. ¿Quién las daría?: ¿los municipios?, los Estados, el Gobierno Federal? Aquí intervino un antiguo empresario de Boston exclamando en tono dramático: "Y sobre todo, jamás *vendamos* nuestras orquestas a Washington". El viejo criterio es tan cerrado, que pedir subvenciones, exigir lo que corresponde, en una nación riquísima, que derrocha sumas siderales en proyectos también siderales, significa venderse. Alguien le contestó con oportunidad: "no iremos a vendernos, iremos a conquistar la capital para la música".

Y no es que en los Estados Unidos falten entidades que pudieran tomar con autoridad un papel importante en la vida musical. El "National Institute of Arts and Letters", la "American Academy of Arts and Letters", por ejemplo, reúnen en la forma del "Institut de France" o de la Academia, cuanto de ilustre posee la nación. El "National Music Council" correspondiente del Consejo Internacional de Música de la

UNESCO, agrupa a numerosísimas entidades de todos los aspectos de la música. ¿Qué significan estas instituciones, aparte del honor que envuelven las dos primeras? Muy poca cosa. Ni siquiera sirven de verdad como entidades consultivas.

No es aventurado, pues, decir que la vida musical de la América del Norte, pese a su frondosidad, riqueza y aún de la superior calidad de algunos de sus sectores, carece de ese fondo de respeto cultural que podemos sentir en los países de Europa. Los elementos artísticos luchan por obtenerlo, no hay por qué dudar que habrán de conseguirlo. Como he dicho, la situación jerárquica de la música es muy semejante a la que entienden los rusos; entre ellos, por lo político, en los Estados Unidos, por lo comercial. He ahí los dos grandes flagelos del arte de nuestro tiempo.

Fuera de los grandes países continentales, para seguir la expresión de Mr. Kennan (más continentes que países), en el resto del mundo las cosas ocurren como las conocemos entre nosotros. Hay Ministerios de Educación, Direcciones de Cultura, Direcciones Generales artísticas, etc., entidades todas, de los estados, en que la música tiene su cabida normal y permanente. Países hay fuertemente centralizados, como Francia, junto a estructuraciones federales, como es el caso de Alemania Occidental y también de Suiza, donde un planeamiento general asegura la unidad de las actividades. Junto a entidades oficiales, en las que gente del oficio se ocupa de lo que sabe, la iniciativa privada completa y mantiene la trama de la vida artística. Inglaterra, con sus dos entidades llamadas el "Arts Council" y el "British Council" ha logrado una muy inteligente acción de organismos autónomos a la vez que oficiales, destinados a la acción cultural dentro y fuera del Reino Unido. Constituyen también modelo de organización las entidades artísticas de los países escandinavos, poco conocidas entre nosotros. Allí, dentro de Europa y a la vez algo fuera de ella, se ha logrado una admirable estructuración en que la música goza de ayudas y a la vez de completa libertad.

No podríamos concluir este capítulo sin referirnos a la importantísima acción estatal que en favor de la música se ejerce en Europa a través de la radio. Tan ajenos vivíamos ante este novedoso aspecto de la cultura musical que mirábamos con sorpresa y no sin cierta sorna, la noticia de que alguien había actuado en tal o cual radioemisora europea o frente a alguna de sus orquestas. Entre nosotros no es un timbre de honor ejecutar para o ante la radio; ello va mezclado, se sabe, a desagradables anuncios, a poco edificantes asociaciones con productos de belleza, bebidas o ventas de prendas de vestir. En Europa, donde el

mantener un nivel de cultura es de importancia nacional, la radioemisión es función educacional del Estado y no comercio, o, como aquí pintorescamente se le llama: "industria"...

Ha dado ello origen a numerosas formas de organización en lo que respecta a nuestro arte. Los conjuntos, las orquestas, son permanentes, costeadas por fondos públicos y por lo tanto puestas al margen de combinaciones comerciales. Además, como sucede en Francia, un numeroso grupo de músicos de todas las especialidades vive de sus trabajos en la radio estatal. Largo, y fuera de las proporciones de este trabajo sería detallar la variada organización de los programas, divididos en series, adaptados a las diferentes clases de público. La música contemporánea, sobre todo, se ha beneficiado en forma substancial de las oportunidades radiofónicas: a cada momento en las emisiones se estrenan obras nuevas, se hacen encargos, se promueven acciones conjuntas, como la "Tribuna de Compositores", destinada a la presentación internacional de los jóvenes compositores. Es de la radio que han partido todas las experimentaciones en el campo electrónico (Colonia), en la llamada "música concreta" (París). Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea vienen siendo realizados desde muchos años con sede en alguna de las radioemisoras (los más recientes en Estocolmo, Zürich, Baden-Baden, Estrasburgo, Roma, etc.). La radio llega a todos los hogares, sus ondas constituyen el más poderoso agente educacional, que alcanza a grandes y pequeños (también en Europa se sabe, el más tremendo peligro de evilecimiento de un país); en ella la música encuentra el medio de comunicación más extraordinario. Junto a las radioemisoras europeas justo es señalar lo que representan algunas entidades de América Latina, como el SODRE de Montevideo, la Radio Nacional de Colombia, que nos muestran el camino que debió ser nuestro.

* * *

¿Qué podemos concluir de todo lo anterior? Algo que, como dije al comenzar, no es sino alentador: que la música ha alcanzado niveles que antes no le eran propios, desarrollos que no hace mucho habrían sido tenidos por sueños y que el significado de su mensaje es ya de tal contenido en nuestra civilización que resulta imposible sofocarlo; sea ésto en nombre de doctrinas totalitarias o de un mal entendido camino de libertad que, a la postre no viene a ser sino otra forma de servilismo y de esclavitud. La música es una expresión superior de cultura, no una diversión. Ignorar su camino, como dijo hace tantos años Spengler, es

como pretender estudiar la Historia de Grecia suprimiendo a Esparta; por eso, su enseñanza, su creación, su divulgación, su vida activa, no pueden estar ausentes en la estructura de las naciones contemporáneas, cada día más y más investidas de funciones de significación social. Hallar la ecuación justa, la proporción que ayude y no mate el arte, he ahí lo esencial.