

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.

---

*Nota:* El autor, indudablemente uno de los músicos más importantes que ha producido América, nació en México en 1899. Estos ensayos forman parte de *El pensamiento musical*, libro que reunió las conferencias que dictara en la Universidad de Harvard (1938 - 1959) y publicado por el Fondo de Cultura Económica.

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 insistire-

mos en ello, puesto que el arte, nuestro designio principal, no es más que una de las formas que ha 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"<sup>1</sup>.

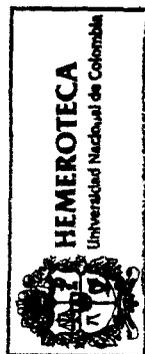
La música es un lenguaje que habla en sus propios términos (musicales) de un pensamiento musical específico, a la sensibilidad específicamente musical del hombre.

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

<sup>1</sup> JULES COMBARIEU, *La Musique, ses lois, son évolution*. Ernest Flammarion. Editeur, París, 1907.



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”<sup>2</sup>. La cosa sigue siendo válida para Mozart y la música del siglo XVIII en general.

---

<sup>2</sup> JULES COMBARIEU, *La Musique et la Magie*, Alphonse Picard et Fils, Editeurs, París, 1909.

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"<sup>3</sup>.

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 nos-

---

<sup>3</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), tomo III de "Obras Completas", Revista de Occidente, Madrid.

otros, 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 oído las orejas, aunque no sabemos todavía dónde 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"<sup>4</sup>.

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 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 hispanicas 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 be-

---

<sup>4</sup> ANTONELLO GERBI, *La disputa del Nuovo Mondo*, Ricardo Ricciardi, Editore Milán, 1955. (Trad. esp. Fondo de Cultura Económica, 1960).

leza 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 cien-

cia, 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 abstraccionarismo 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 nexo 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 de 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 an-

tigua metrópoli, y más generalmente y en último análisis, por convicción y por educación de universalismo<sup>5</sup>.

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 exclusivamente 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 como 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 ha-

---

<sup>5</sup> ALFONSO REYES, "La posición de América"; cap. VII, p. 264, en *Tentativas y orientaciones*, tomo XI de "Obras Completas", México, F. C. E., 1960.

ber 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 monodia 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 períodos, 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 con-

servatorios 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 album 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 valeses muy notables e innume-

rables 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.

## **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 pensa-

miento 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*"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> WILHELM WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, F. C. E., México, 1953.

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.

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"<sup>2</sup>.

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 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 pro-

---

<sup>2</sup> FERRUCCIO BUSONI, *Sketch of a New Esthetic of Music*, G. Schirmer, Nueva York, 1911.

vocando 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 *snobs* 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? Este sería un tema interesante, pero difícil de esclarecer. En otras palabras: ¿la van-

guardia 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, lo 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 stét*, 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"<sup>3</sup>.

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

---

<sup>3</sup> BUSONI, *Ibid.*

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 hablado 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"<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*. Breviario número 80, Fondo de Cultura Económica, 1953.

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 envejecimiento 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.