



Los libros

s.e.c.

PERIFERIA

AARON COPLAND: “Música e imaginación”, Buenos Aires, Emecé, 1955.

La música es avance, movimiento, proyección al futuro; imposibilidad de concretización en momentos estáticos. Fluir incesante que coloca a la imaginación en un insospechado papel protagónico. En la música siempre la imaginación en el plano más interesante; la imaginación creadora en el oyente, en el ejecutante, en el compositor.

Es éste el tema-núcleo del que parte Copland para desarrollar las páginas que forman “Música e Imaginación”. Comprenden estas páginas las conferencias “Charles Elliot Norton” que pronunciara el autor en la Universidad de Harvard en el año 1951-1952.

Comienza Copland diciendo: “Cuanto más vivo la vida de la Música, tanto más me convenzo que el espíritu libremente imaginativo se halla en la esencia de toda creación y audición musicales”. No es el oyente sólo el ente pasivo receptor del oleaje imaginativo-

emocional del creador; su propia imaginación, oscura e intuitivamente creadora destila esos torrentes extraños, los reconstruye, los recrea según sus singulares afloraciones, su distinta estructura emocional e intelectual. El oyente bien dotado, es decir aquel que posee don o aptitud para escuchar, es una importante figura en el mundo musical. No se trata de factores mágicos de “sensibilidad especial” sino simplemente de la habilidad necesaria, para, sobre un mínimo substratum natural, hacerse la propia experiencia musical y adquirir a través de esa experiencia, criterio personal.

Ser un profesional de la música no constituye, en modo alguno, una garantía de oyente inteligente; como todos los iniciados en el misterio, el profesional ha perdido la inocencia, la pureza de reacciones que existe ante lo que no se conoce y no se puede entender en su íntima estructura; sus propios preconceptos intelectuales le impiden una actitud de juicio espontánea. Cuando Copland habla del

oyente bien dotado se refiere esencialmente al aficionado; al musicalmente lego; a aquel que por su misma virginidad intelectual, reacciona de la manera más genuina, más insospechada, más imprevisible. Quizás el oyente ideal sería aquél que combinara la preparación del técnico con la ingenuidad del aficionado. Aquél que posee la facultad de abandonarse frente al poder de la música, sin que signifique ese abandono entrega total ya que la naturaleza de la música es tal que, aún poseído por ella, puede eruirse sobre la arritmia emocional y palpar sus propias reacciones.

Partiendo Copland de este nudo temático en cuanto a su concepción del oyente bien dotado y de la imaginación auditivo-creadora como elemento de primer orden en la relación oyente-música, se ocupa en aclarar varios problemas que se plantean y que considera fundamentales, a pesar de no guardar estos —y no se necesita un análisis que cale hondo— una conexión ni demasiado evidente, ni demasiado necesaria ni siquiera explicativa de las premisas que enunciara al principio de su exposición y que parecían el comienzo de una psicología elemental del oyente como ente activo que recibe, elabora y reacciona.

Agota así el problema del oyente —concreto, individual— imponiéndole dos condiciones inevitables para superar el estrato anímico fundamentalmente primitivo en que se inicia la relación: primero, un mínimo conocimiento histórico que le permita ubicarse musicalmente y comprender las diferencias estilísticas de cada época en su modo de expresión y luego, la posibilidad mental de abarcar en su totalidad todo el complejo de una

obra musical; aquí la imaginación tomaría una posición decididamente activa; sólo ella puede ayudar a englobar en una unidad el flujo y reflujo de temas, contrastes rítmicos, variaciones melódicas y armónicas, colores tonales, etc.

Sin decirnos nada más acerca del mecanismo imaginativo del individuo que escucha inteligentemente, se pregunta si puede hablarse o no de una semántica de la música. Después de recordar las dos teorías fundamentales al respecto: la que considera que el sentido de una obra musical reside en ella misma, es decir el sentido es su sentido inmanente y distinto; y la que nos habla de un simbolismo de la música, de un lenguaje de lo musical como “un esperanto no escrito de las emociones”, concluye afirmando el polifacetismo de la música y la imposibilidad de enfocarlas desde un solo ángulo; no hay que preguntarse acerca de su significado; hacerlo es evidenciar una inquietud de mente literaria que nada tiene que ver con lo musical; su carácter es precisamente la imprecisión; lo milagrosamente indefinido que excita e intriga la imaginación.

Se detiene por último en un problema, el de la obsesión por la música antigua y su preponderancia en los programas de conciertos, que es quizás el más interesante del capítulo por el caudal sugerente de planteos de situaciones actuales que trae en potencia.

El oyente en contacto con lo conocido se siente cómodo, seguro; el convencionalismo de los programas musicales, —siempre las obras consagradas de los grandes maestros y por consiguiente el estrechísimo margen que queda para los nuevos compositores— limita las

posibilidades de ampliar su experiencia musical y desarrollar su espíritu crítico. La reverencia hacia los clásicos, expresa "se ha convertido en nuestro tiempo, en una forma de discriminación contra toda otra música".

Para aseverar este juicio cita lo que en 1936 dijera el profesor Edward Dent. Nadie en la época de Mozart —anota— pedía música antigua; se escuchaba la última ópera o el último concierto; en la actualidad, en cambio, mientras por un lado, en literatura por ejemplo, hay exigencia de novedad, por el otro, en música, lo nuevo se recibe con malestar, se rechaza; se quiere el contacto con lo ya gustado y apreciado.

Aclara Copland que esta situación se halla intensificada por el peso definitorio que tienen los intereses comerciales en cuanto a la posibilidad de ampliación del horizonte en el campo musical. Y agrega en seguida "el gran público teme ahora invertir dinero en cualquier música que no tenga estampada la etiqueta de obra maestra".

Ahora bien, esta afirmación aparentemente cierta, atrapante por la evidencia casi irrefutable que encierra, no soporta, creo, un análisis más profundo que el que significa una primera lectura. Si bien sus conclusiones pueden aceptarse, aunque no en la medida absoluta en que las considera —¿por qué hablar de obsesión por la música antigua?— el esquema con que esboza el problema es demasiado elemental. En primer lugar, no explica las causas; esa omisión y la mención al oyente del siglo XVIII nos dan la pauta, aunque no lo menciona, que piensa en un problema de distinta postura sensible frente a lo nuevo; existiría una estructuración

emocional, mental acaso, distinta. ¿Por qué el oyente de 1755 quiere lo nuevo y el de 1955 lo rehuye?

Ese es el interrogante de Copland; pero, inmediatamente podemos nosotros preguntarnos: ¿Puede acaso hablarse de un oyente del siglo XVIII, como se habla del oyente del siglo XX y colocarlos en un plano de semejanza —exigencia de toda comparación— para estudiar las reacciones en uno y otro caso? ¿Son, aún tratando de conservar una posición tolerante, elementos comparables? Creo que hasta el menos sagaz, el menos avisado contestaría con un rotundo no. Los componentes de la relación que pretende establecer el autor no son equivalentes. El oyente del siglo de Bach tiene su comparable en el siglo de Schönberg, pero no es ese oyente del que Copland habla. Para aclarar esto habría que formularse una nueva pregunta: ¿quién escuchaba música en el siglo XVIII? ¿El pueblo, acaso? No, evidentemente. El pequeño grupo, la élite cortesana, la minoría culta, por lo general intérprete ella misma; las células familiares herederas, partícipes y trasmisoras de intuición y genio musicales. El correspondiente a este integrante de las minorías del siglo XVIII es el oyente culto, integrante también de una minoría, apto para recibir todas las corrientes, sensible al conocimiento de nuevas expresiones. Quizás sería ese oyente ideal del que hablaba Copland al principio de su exposición, con las cualidades que él le otorga y que lo caracterizan como tal, y del que parece olvidarse más adelante al estructurar el esquema del problema. Pero el oyente al que se refiere ahora, al que hace representante de la segunda mitad del siglo XX como pro-

tagonista de esa situación, no es el oyente ideal —con su equivalente en el siglo XVIII— sino el que forma parte del “gran público”, ese nuevo personaje del panorama musical que nace recién en los albores de nuestro siglo. Por lo tanto, dado que los elementos son distintos —en su esencia— no creo válida la comparación.

Por otra parte, aclarado el primer equívoco y admitido ese estado de cosas en el gran público, es aquilatar modestamente el poder de las empresas comerciales y su papel decisivo en la organización del actual escenario musical y en la orientación de los requerimientos de las multitudes que llenan día a día, en todas las grandes capitales del mundo, las salas de conciertos, decir que sólo intensifican ese horror por lo nuevo. Quizás debiera hablarse, para no pecar de miopes, no de intensificación sino de provocación directa.

Las empresas grabadoras de discos, organizadoras de conciertos temen las sorpresas; los maestros consagrados proporcionan una saludable dosis de seguridad.

Ingenuo sería no reconocer que todos, en menor o mayor grado, nos sentimos más cómodos con lo ya conocido, con lo ya gustado, pero esto no justifica en modo alguno, la existencia de dos o tres premisas inamovibles —obsesión por lo antiguo, horror a lo nuevo— que decretan la incapacidad receptiva ante nuevas expresiones. Lo que parece ser una predisposición natural, —pero superable— se explota con fines que nada tienen que ver con la música.

¿Tendría acaso sentido todo el planteo hecho, la situación de hoy, si tuviéramos las mismas posibilidades de escuchar a Bartok.—; dé-

cada del 20!— con igual frecuencia que las sinfonías de Beethoven o las canciones de Schubert?

Como dato ilustrativo me parece interesante citar la respuesta de varios compositores argentinos a una de las preguntas que planteara Buenos Aires Musical en una encuesta orientada a dilucidar una serie de problemas que afectan el campo de actividad de los creadores locales. Refiriéndose al papel que representan las editoriales y las compañías grabadoras de discos, Eduardo Grau, Rodolfo Arizaga, Jorge Fontenla, Juan Carlos Paz y otros coinciden —; sugerente unanimidad de opiniones!— que ni las unas ni las otras cumplen con su función respecto de los compositores argentinos.

Por último, y sin la pretensión de agotar el tema ni de aclararlo sino de sugerir nuevos aspectos, ¿por qué no admitir la posibilidad de apartar momentáneamente todas las consideraciones anteriores y enfocar el problema desde un ángulo totalmente distinto? ¿Por qué no plantearse el caso del genio, y referir a su excepcional singularidad, a su estructuración distinta, la no comprensión de las masas?

Cito en seguida la opinión de dos estudiosos, referente al problema del artista, que alimentan nuestra insatisfacción de abandonar el tema sin intentar nuevos replanteos.

Herbert Read, en *Arte y Sociedad*, nos dice: “El artista, el individuo dotado de sensibilidad excepcional y de excepcionales facultades de aprehensión, se halla en una oposición psicológica con la muchedumbre, vale decir, con el pueblo, en todos sus aspectos de normalidad y acción de masa. La propia agudeza de percepción que distingue al artista es adqui-

"rida a costa de falta de adaptación, "disconformidad y rebelión".

Y Lewis Mumford (La cultura de las ciudades) hablando de los pioneros de la arquitectura moderna norteamericana: "...eran los representantes de una sociedad que aún no había hecho su aparición... deben figurar entre los individuos románticos de las demás artes que trataban de incorporar a sus propias personalidades y a su propio trabajo algo imposible de convertirse en realidad, sin la cooperación política y social de una comunidad que simpatizara con esos propósitos. En lo fundamental, esos románticos eran profetas de la vida; pero de una vida y de un orden futuros".

En el capítulo siguiente Copland analiza el papel que desempeña la imaginación en la labor creativa del compositor; en la configuración de la imagen sonora. No se agotan en un desarrollado talento musical ni en el conocimiento a fondo de la técnica las condiciones necesarias para la creación musical; sólo si además de esos elementos-base, existe el ingrediente imaginativo, potencialmente ágil y dinámico, que le permita "escuchar" en su fuero íntimo, el compositor estará en condiciones de crear.

Enfrenta luego el espíritu interpretativo al espíritu creador, los esquematiza individualmente y los compara; encuentra así el elemento común: el espíritu imaginativo—su leit motiv—indiscutible en la mente creadora, existente también en la del ejecutante.

Intenta en seguida visualizar el panorama de la imaginación musical en el escenario contemporáneo. Después de admitir la existencia de dos corrientes opuestas que convergen en la creación musical eu-

ropea, la tradicional y la docetonalista, se plantea el problema de la imaginación musical en las Américas.

¿Podemos hablar de lo imaginativo americano como de algo inherente a su esencia o todo lo que se produce es reflejo de lo que crea Europa? El autor nos dice así, que si hay algo que puede considerarse como elemento de extracción esencialmente americana, como eje arraigado en lo medular de nuestro ser, ese algo es una nueva concepción del ritmo, original, distinta al tratamiento clásico europeo. En cuanto a la raíz de esta estructuración singular del pensamiento musical, expresa: "...la fuente de nuestros hábitos rítmicos es parcialmente africana y parcialmente española... En ciertos países, los aborígenes han contribuido algo a través de sus propios diseños rítmicos tradicionales, aunque esto continúa siendo dudoso". Y más adelante: "...la influencia de la cultura musical de los aborígenes parece haber sido superficial".

Copland no fundamenta juicio tan categórico; esta opinión en el vacío junto con una visión de América que casi se agota en los Estados Unidos y en Brasil, y un paseo epidérmico por Méjico y Perú, le otorgan cierto carácter de gratuidad. Creo que el interrogante sobre la influencia aborígen en la imaginación americana es un tema demasiado complejo, demasiado cargado de posibilidades de estudio e investigación, y también de oscurantismos no dilucidados, como para merecer una frase lapidaria que parece dejar cerrada la cuestión.

Quizás la sola mención de unas pocas obras de algunos compositores latinoamericanos, pueda descu-

brir otros aspectos, dar la pauta de que, a lo mejor, el peso de lo autóctono es más importante de lo que Copland cree.

Recordemos así en la Argentina, a Juan Bautista Massa, con "La muerte del Inca" y la "Suite Argentina", compuesta de "Aire de pericón", "Tonada" y "Aire de gato", donde se reflejan evidentes motivos indígenas; Carlos López Buchardo con su serie de lieder: "Vidala", "Jujeña", etc.; Felipe Boero autor de "El Matrero"; Floro Ugarte con su "De mi tierra", de auténtico sabor nativo; la "Canción de cuna India", de Gilardi y otras canciones de idéntica inspiración.

En Chile, Humberto Allende (que vivió largo tiempo entre los indios araucanos para estudiar su música) con sus "Escenas camperas chilenas"; en Uruguay, Eduardo Fabriani: "Mburucuyá"; Ramón Rodríguez Socas: "Urunday", y Vicente Ascone: "Paraná Guazú". En Paraguay: José A. Flores con "Mburaicó", y "Pijhare Pité"; en Bolivia, José M. Velazco Maidana, compositor del ballet "Amerindia".

Podríamos agregar a esta serie muchos nombres más. Creo sin embargo que lo ya mencionado es harto suficiente para sembrar inquietud.

En suma, un libro ameno, que se deja leer, donde lo superficial se disfraza a menudo de agilidad y en el que, luego de un promisorio planteo de problemas, asistimos al sacrificio del calar hondo en lo que es, en lo que está, en lo que debe ser. Pero en última instancia, útil, recomendable; no tanto en función de lo que pueda decirnos, sino porque estimula lo potencial, porque urge a reconsiderar la validez de ciertas premisas, porque sugiere.

Esther M. Smud

GUILLERMO DE TORRE,
¿Qué es el superrealismo?
Buenos Aires, Editorial Col-
lumba, 1955.

El autor de la "Problemática de la Literatura" resume en un ensayo breve —más no por eso menos científico— la trayectoria del Superrealismo, movimiento que despertara pasiones enconadas y ferrosos partidarios y que se encuentra hoy en un "statu quo", habiéndose apartado de él por completo— y con resabios de un fuerte desprecio, aquellos que fueran **porte-parole**, como Aragón, Eluard, Char entre otros.

De Torre fundamenta el punto de partida del movimiento superrealista, en el dadaísmo de Tristán Tzara que, con el propósito de rehacer una visión total del mundo, llevando lo conocido como formas de expresión literario y artístico a **fojas cero**, cautivara las jóvenes conciencias en la post-guerra de la primera contienda mundial. El dadaísmo, en su afán irracional, dejaba insatisfecha el ansia de comprender por parte del público y aún entre sus más entusiastas proclamadores, que veían en su total nihilismo un simple juego infantil, diríase que su único fin residía en **éparter les bourgeois**. Situación que se prolongó hasta el primer manifiesto de André Bretón, en 1924, exaltando "el poder de la imaginación, la excelencia de lo maravilloso y la fuerza ilimitada de la libertad" en su acepción más amplia: "Yo creo en la resolución futura de estos estados como el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de superrealidad, si así puede decirse". Y con esta sentencia abría Breton el mundo de las