Estética musical y comunidad argentina

MARIO GARCÍA ACEVEDO
Buenos Aires

I

Entre las inquietudes cognoscitivas que han logrado en los últimos decenios ceñirse a una más adecuada comprensión de la índole de su objeto, adquiere la estética musical singular atractivo en la incitadora faz de la problemática a la cual nos enfrenta la morfogénesis de la obra artística. Estrechamente ligada a través de las sendas por las cuales discurre hallamos a la musicología, moderna ciencia de la cultura, abocada con métodos bien constituídos al desenvolvimiento del arte musical como hecho histórico concreto. El musicólogo ausculta los problemas concernientes a las formas, medios y maneras de expresión del pensar musical, mediante el análisis de las manifestaciones vigentes o históricas, inclusive las deformes y balbucientes, al margen del predicado valioso de índole estética. Le concierne en grado eminente la evocación del patrimonio musical del pasado con su μέλος e instrumental característico, e intenta revivir así la experiencia artística de las pretéritas generaciones. En museos y colecciones analiza los instrumentos prehistóricos que la arqueología ha puesto a su alcance; pero ello no le permite inferir un solo pensamiento melódico que haya sido expresado con este instrumento por un artista de la época. Como nos enseña la etnografía, la experiencia musical radica esencialmente en el canto que suministra la tradición viva y concreta en la cual se sustenta el pensar musical de una cultura. Por eso el musicólogo estudia el material arqueológico con fines comparativos respecto de lo que actualmente recoge. Un ejemplo tomado del ámbito histórico subrayará con nitidez la importancia de la tradición oral y viva. De Grecia nos ha llegado torrencialmente un cúmulo de datos históricos y de teorizaciones diversas acerca de cómo era la música que

φñ Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3

poseían los griegos. Se han conservado sus grafías a través de los siglos, ha cundido el prestigio de "sus modos" o escalas; se ha intentado asimismo una resurrección de estos modos cuando otros sistemas los habían reemplazado secularmente en el favor de los artistas; se ha discurrido en torno a los ritmos e incluso especulado sobre los efectos pictóricos o plásticos de los coros, instrumentos y "orquestas" griegas, sobre la germinación, apogeo y decadencia o disolución cosmopolita de los diferentes géneros vocales, instrumentales, coreográficos; de todos estos problemas se han ocupado eminentes teorizadores de la antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento hasta nuestros días. Los filósofos han intentado penetrar en aquel mundo estético y han meditado sobre el valor educativo y la formación de la personalidad del griego clásico mediante esta música, alentados por la jerarquía que Platón o Aristóteles le asignaron. En torno a la música de los griegos y a la importancia que ésta había asumido en su cultura, se ha concitado el esfuerzo de mentes prestigiosas a lo largo de milenios. Pues bien: a pesar de todo ello, de cuanto nos han dicho pensadores, historiadores y teóricos, nos hallamos actualmente ante el más radical desconocimiento de la música helénica: nadie ha descifrado con sentido un sólo fragmento, nadie tiene idea de cómo era una melodía griega, es decir, nadie en base a estas informaciones puede cantarnos un himno o una oda. Hasta ahora no se ha localizado quienes conserven como vigencia de su cultura "música griega". Falta a la inquietud cognoscitiva el necesario encadenamiento de vivencias, único que permite a este respecto acceder a la índole concreta y fáctica de un determinado conjunto de bienes espirituales. Por eso, la musicología y la estética se dirigen al pensar musical efervescente en multitud de pueblos que alientan sobre el haz de la tierra, cuyo canto fluye bajo formas y estructuraciones diversas: su aprehensión, desde la perspectiva de la legalidad configuradora, corresponde a la musicología, en tanto la estética se sumerge en la intencionalidad expresiva que interiormente despunta en estas formas, atenta a las realizaciones que las trasuntan con mayor fidelidad, amplitud y realce. En las mismas estructuras del canto busca la moderna estética el resplandor que les confiere valiosa ponderación, al margen de cualquier otro contenido de índole extra musical (oración, magia, expresión erótica).

Un hechicero aymará canta su conjuro: caben aquí varios criterios para comprender el fenómeno. La ciencia de la cultura nos sitúa frente

φñ Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3

al hecho en su totalidad, como forma de cultura: el mago con sus ornamentos, el ámbito social donde se desenvuelve la ceremonia, el canto, las palabras y su repercusión en la comunidad. Pero nos advierte el musicólogo, en este caso particular, que el hechicero aymará canta en su lengua una melodía extraña a los cancioneros indígenas, pues se trata de un viejo villancico español perceptible en la gama y ámbito tonal, ritmo y estructuraciones de frase que *organizan* el fluir musical del brujo. A la estética musical, en cambio, le concierne el valor de la melodía misma al margen de sus diversificaciones extramusicales. A la actitud estética general le puede interesar el conjunto de la ceremonia con sus plásticos relieves y la sugestión ancestral que de ella emana.

Pero frente al primitivo como ante el despliegue del drama lírico wagneriano ha de asumir idéntica perspectiva una estética musical *sensu strictu.* Su preocupación se ha de concentrar por ejemplo, en las formas y estructuras que Wagner ha desarrollado, en la solución personal y valiosa dada a los problemas que se le han ido planteando en el discurso musical: vemos así cómo ha distendido enormemente los instantes críticos de las frases, ejercitando su pensar en una materia artística que se hallaba constituída bajo formas que supo transfigurar y potencializar nuevamente para conferirle así todo el esplendor y el πάθος romántico latente en sus predecesores. Wagner amplía cuanto se hallaba como en esquema en las formas que le antecedieron, y dió voz a lo que hasta entonces era signo enigmático y silente. El valor de su música no se halla en las enajenaciones extramusicales, en las instancias sobrenaturales que pretenden invocar sus temas característicos, sino precisamente en el magistral enlace, superposición y desarrollo de los mismos, en el logro de los objetivos latentes en una voluntad expresiva que apuntaba en realizaciones que absorbió y elevó a un grado de potencialización insospechado. La armazón exterior del drama wagneriano ha sido lo primero en declinar, en tanto los procedimientos técnicos de su música reaparecen en obras maestras contemporáneas, subordinadas esta vez a una nueva constelación de valores que despuntan en el horizonte de una cultura estremecida por renovadas expectativas. Vale decir, subsiste la continuidad potencial que permite advertir el cauce por el cual discurre la inspiración de los artistas, aunque difiera la intencionalidad última que los anima.

φñ Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3

La música deviene un lenguaje cuyos pensamientos se articulan mediante leyes autónomas que condicionan por sí mismas su inteligibilidad. Quienes no comprenden el lenguaje musical, les suena como un habla desconocida, porque los *pensamientos musicales*, diferentes de los conceptuales del habla, no se *organizan* en su percepción, no captan así las *formas*, y tienen vivencias confusas y caóticas. De ahí que no "entiendan". La materia sobre la cual se ejercita la actividad del compositor está constituída por los *pensamientos musicales*, no por los sonidos, las escalas o los ritmos. De este fondo común de pensamientos musicales, de este idioma, el compositor extrae lo suyo, dice lo que intenta expresar, a veces dice cosas nuevas, otras se repite, hace recordar los pensamientos de otros, parece que no tiene sentido lo que dice, etc. Frases todas éstas que nos indican cómo la crítica musical ha percibido consciente o inconscientemente el hecho peculiar de este pensar.

La temporalidad histórica ha concretado, en lenguajes musicales muy diversos, logros expresivos contradictorios. Precisamente la estética penetra en el mundo singular e irreversible advenido al hombre en épocas determinadas y que condiciona mediante la conjugación de factores formales y materiales, las posibilidades de su proyección artística.

El barroco con sus instrumentos de arco, de timbres y posibilidades armónicas superiores a los similares de hoy día —según nos ha sido dado comprobar personalmente—; sus virginales y espinetas, clavicordios y cémbalos, verdadero prodigio de sencillez y eficiencia mecánica, en los cuales adquiere su recóndita intimidad el fervor musical de la época, nos permite reconocer un mundo propio de valoraciones y requerimientos determinados. Dotados estos instrumentos de posibilidades estéticas singulares, —de los cuales la guitarra representa una supervivencia al respecto—, han sido desplazados por una nueva constelación de valores, bajo la cual el hombre de Occidente mudó el ἦθος configurador de su cultura. El piano, de una mecánica complicada y desprovisto de los anteriores refinamientos, sobrepasó a todos por la grandiosidad de sus inéditas sonoridades, a favor de las cuales estimuló la exteriorización de la nueva intencionalidad expresiva. Los afanes y expectativas que caracterizan los rasgos de una cultura posibilitan así satisfacciones peculiares que no se superponen en el decurso histórico, sino que se diversifican según las regiones ónticas a las cuales se aboque la personalidad.

φñ Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3

II

Sumido en el perfil cosmopolita de la urbe contemporánea, discurre sin asidero óntico el fervor del artista, balbuciente el lenguaje musical en babélico conglomerado. Cada obra a cuya realización se aboca implica reconsiderar su fundamento y planteo total, sin que éstos se hallen presupuestos en el fluir estético. Declinada su intencionalidad expresiva queda el yerto y vacío cascarón académico, armazón de fórmulas carentes de significación viva. A través de estas escisiones dolorosas algunos espíritus creadores han alcanzado en obras conformadas en la dimensión histórica contemporánea, profundas e inéditas intuiciones estéticas. Alejado el artista de cuanto se había hecho anteriormente, busca restablecer el contacto con el canto socialmente vivo. Advierte el compositor que ya no posee a la mano la materia artística y que debe ir hacia ella. Al músico ya no le basta ser músico, sino debe ser filósofo y etnógrafo a la vez.

En apartados núcleos humanos al margen de las contingencias propias de la inquietud contemporánea, alientan las añejas formas musicales, las escalas y los giros melódicos desplazados hace siglos de los centros, el timbre y color de otras edades. En nuestro ámbito argentino se estratifican así formas sucesivamente recibidas de fuera y actualizadas en nuestro medio en función de los requerimientos de la comunidad. Sobre ella gravitan el flujo de las modas que pugnan por anegarla, pero sólo prosperan las nuevas formas en base a la reiteración del estímulo y a una tácita similitud con las que ya anteriormente la han impregnado. Así la comunidad no admite ni asimila sino aquello que como en esquema encuentra prefigurado en su espíritu. A través de las distintas estructuras musicales que se suceden encarna su voz, y las transforma fiel a su ser íntimo.

En el complejo cuerpo social de las nacionalidades modernas deviene del todo imposible instaurar las características concretas de la comunidad, tan diferentes en los requerimientos que ambas implican para la personalidad. Pero en tanto el artista, el músico en este caso, en quien se dan el máximo de posibilidades personales y técnicas de tal, adviene a este lenguaje musical de la comunidad, recrea sus formas y llega a sentirlo de hecho como canto interior, plasma para sí en cada uno de sus actos de creación una existencia auténtica

Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3

valorada en la medida en que ha sabido integrar cuanto hay de germinativo y potencial en las incipientes formas populares. Ingresa así en una verdadera comunidad de espíritus que no le ha de proporcionar seguridad alguna, sino incitaciones de alerta combativo, pues a cada instante se ha de hallar amenazado por la caída en la fórmula, en la cosidad más exterior de la música.

Esencialmente responsable, el artista argentino advierte al indio, al gaucho, al músico urbano, al universitario, al filósofo, y dueño de su destino alienta bajo todos estos perfiles y encarnaciones a la vez.

φñ Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3