

LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA MUSICAL EN COLOMBIA

III

P o r

Andrés Pardo Tovar

Especial para la REVISTA MUSICAL CHILENA.

Revisando sumariamente el panorama histórico de la actividad musical culta en Colombia, nos corresponde enfocar concretamente su problemática. Tarea en la que se impone un criterio objetivo y ajeno por completo al impulso sentimental de un falso "patriotismo". Y esto porque, en Colombia —al igual que en otros países de Hispanoamérica— la cultura musical se circunscribe a un ámbito muy estrecho y se concreta, mejor que en torno a instituciones o corporaciones de órbita oficial o semioficial, en la labor aislada que algunos elementos adelantan en circunstancias muy poco favorables y dentro de un clima nada estimulante.

De la cultura musical de un pueblo no son índices, *per se*, los conjuntos instrumentales o vocales, ni las instituciones docentes que existan en el respectivo país. Lo son, en cambio, si su existencia responde a una necesidad ambiente, y si en realidad desempeñan una función de auténtico contenido *social*, y no una de carácter simplemente *decorativo*. Lo son si tales instituciones están entrañablemente vinculadas a la realidad humana de una nación, y si son eslabones de una tradición viva y fecunda. Pero en ningún caso si su existencia transcurre por senderos meramente burocráticos y si su actividad —por meritoria que pueda ser— no está integrada dentro del panorama de una realidad económica y política, ni facilita la labor de los compositores cultos, ni promueve las tareas de investigación tecnificada, ni tiende a crear vinculaciones de tipo internacional, ni actualiza sus repertorios, ni lleva la música al nivel de las clases populares.

Toda cultura es producto de una lenta estratificación y resultante de experiencias acumuladas sin solución de continuidad. Y a la altura de la segunda mitad del siglo XX, ninguna labor puede producir resultados positivos si no se planifica y coordina.

Aclarada así nuestra posición frente al problema de la cultura musical colombiana, entramos en materia.

a) *La educación musical y sus fallas fundamentales.*

En el mes de junio de 1958, al celebrarse las bodas de plata del Conservatorio "Antonio María Valencia", se reunió en la ciudad de Cali (Valle del Cauca) el primer Congreso de Educadores Musicales, asamblea a la que concurrieron delegados de todos los centros de docencia musical del país. La corporación acogió unánimemente la ponencia en que quien esto escribe planteaba una serie de problemas básicos. "Cada vez se experimenta más en Colombia —escribíamos— la necesidad imperiosa de integrar estructuralmente las labores que el Estado, y las entidades administrativas seccionales y municipales, adelantan en el terreno de la enseñanza de la música. Al presente, reina al respecto una total desorientación y, en muchos casos, un lamentable empirismo. Urge, de consiguiente, estudiar y acordar un plan orgánico y luchar por su adopción oficial. El tema es muy vasto . . ."

Al entrar en materia, se decía en la mencionada ponencia: "Salvo contadas excepciones, nuestros Conservatorios se han limitado de muchos años a esta parte a la formación de cantantes y de pianistas, desprovistos casi siempre de una sólida preparación básica, carentes de un horizonte cultural y orientados hacia un campo que las actuales condiciones del país hacen profesionalmente infecundo: el concertismo. En cambio, se ha descuidado por completo la preparación de los elementos que la realidad del medio social reclama con urgencia: investigadores, maestros de música para las escuelas primarias y los colegios secundarios; profesores para las Normales y para los cursos de apreciación y de información musical en las universidades; maestros de capilla y directores de conjuntos corales (. . .). Quienes en la actualidad son maestros de música en escuelas y colegios carecen en su mayor parte de preparación didáctica. En ocasiones, son simples aficionados, a quienes las entidades que contratan sus servicios no exigen certificado alguno de idoneidad (. . .). Urge, ante todo, estudiar y decidir si debe ser función propia de los conservatorios —de nuestros conservatorios—, a más de la formación de intérpretes e incluso de compositores, la de proveer a la preparación de verdaderos maestros de música, es decir, de educadores musicales capacitados para desempeñar técnicamente una labor docente básica y trascendental en escuelas, colegios, universidades y escuelas normales. O si, mejor, esta tarea incumbe a una verdadera "Escuela Normal de Música", que desde luego está por crearse en nuestro país. O nuestros conservatorios se deciden a rectificar inveterados prejuicios y prácticas rutinarias,

o la fundación de tal Escuela Normal de Música se impone con urgencia inmediata . . .”

Atecnicismo, empirismo y dispersión

Diversas son las causas y razones a virtud de las cuales puede afirmarse que, en Colombia, la docencia musical —con la sola excepción del Conservatorio de Cali, y esto en la época en que fue dirigido por su fundador— no ha producido resultados positivos. Se trata, en primer término, de una serie de soluciones de continuidad y de anárquicos y arbitrarios cambios de orientación que han repercutido en notorio perjuicio del estudiantado. Y en segundo lugar, de tres fallas fundamentales, que subsisten y que incluso se agravan día a día: el atecnicismo, el empirismo y la dispersión.

En un conservatorio o escuela oficial de música debieran imperar, como en cualquier otro organismo, las cinco actividades básicas que preconiza la ciencia de la administración: previsión, organización, dirección, coordinación y control. En este terreno, también son absolutamente aplicables las doctrinas de Fayol, porque sin la observancia sistematizada de esas cinco funciones básicas, un organismo o un instituto no tendrá de tal sino el nombre, en cuanto no podrá realizar sus propios fines.

Ahora bien: tal como funcionan en Colombia la mayor parte de los conservatorios y escuelas de música, mejor se diría que son edificios en los que un grupo de profesores particulares dictan sus clases. Y esto porque aunque exista un pensum de estudios y se hayan previsto programas detallados para las diferentes materias, sin una labor conjunta y tecnificada no es posible obtener resultados positivos. ¿Qué puede esperarse de una institución anarquizada, donde no se celebran juntas periódicas de profesores y seminarios de estudios, ni se enfocan y solucionan conjuntamente los problemas educacionales, disciplinarios y profesionales?

Al atecnicismo que caracteriza su funcionamiento, se añade el empirismo en los estudios. Y así vemos que se establecen cursos de “dirección” a los que asisten personas que ni siquiera han terminado estudios elementales de armonía; que reciben grado de concertistas pianistas a quienes no se ha dado una sola oportunidad de practicar en conjuntos de cámara ni en conjuntos orquestales y que resultan absolutamente incapaces de leer a vista un trozo de elemental dificultad o de acompañar a un solista, y que la mayoría de los profesores rutinizan su enseñanza irresponsable y anacrónica. De donde la necesidad de importar conti-

nuamente elementos foráneos —europeos en especial— no sólo para integrar el personal de orquestas y de bandas, sino para completar el personal docente de escuelas y conservatorios. Y, en este último caso, sin que los respectivos directores atiendan nunca a la capacidad pedagógica de tales elementos, bien poco interesados —por lo demás— en formar discípulos idóneos. Resulta, sí, satisfactorio anotar que esta situación tiende a modificarse en algunos centros docentes del país, especialmente en el Conservatorio Nacional de Música, donde su actual director adelanta al respecto una labor tan difícil como meritoria.

La tercera falla fundamental es la dispersión de presupuestos y de esfuerzos. No existe, en Colombia, un plan orgánico respecto a educación musical, ni nada que se le parezca: cada instituto de docencia musical adelanta una labor desvinculada de la realidad ambiental e indiferente a las actividades de los demás institutos afines. En la mayor parte de los cuales —desde luego— la metodología musical brilla por su ausencia. Al respecto, se carece no sólo de legislación básica, sino de una política gubernamental.

b) *El campo profesional del músico colombiano y sus problemas económicos.*

Fuerza es confesar que el campo profesional del músico colombiano se va estrechando cada vez más. Con la agravante de que, debido a su imprevención, se ve desplazado constantemente por elementos foráneos. Y esto no sólo en el terreno de la música culta, sino también en el de la música de baile y la música popular propiamente dicha. Los conservatorios agotan sus presupuestos tratando de formar “concertistas”, cuando lo que el medio reclama son buenos músicos de atril, buenos coristas y buenos acompañantes. Antaño, el músico colombiano tenía diversos campos de actividad remunerada: los teatros, los cafés y restaurantes, las iglesias, los actos sociales, la enseñanza. Hoy en día, ese horizonte se ve reducido a una estrecha y empobrecida zona de actuación potencial y esporádica, como se verá más adelante.

Con clara visión de la realidad, y sentido profético inclusive, estos problemas fueron enfocados por el maestro Antonio María Valencia en el informe que presentó al primer Congreso Nacional de Música, celebrado en la ciudad de Ibagué en enero de 1936. El capítulo final de ese informe (“Protección a la música y al músico colombianos”) abunda-

ba en planteamientos fecundos y en soluciones básicas de fondo. "Al tratar de remediar en algo la pobre situación del músico y de la música en Colombia —escribía— someto los siguientes puntos, a manera de conclusión, al estudio de mis ilustres compañeros: I. Formación de un presupuesto nacional progresivo de las Bellas Artes, a fin de hacer viable lo siguiente: a) Crear la enseñanza musical científica en todos los grados de la educación pública; b) Proveer a la formación técnica de maestras y maestros de música para la enseñanza primaria y secundaria; c) Dotar a escuelas, colegios y universidades de los instrumentos y aparatos que se necesiten para cursos ilustrados de la música y su historia; d) Crear una comisión competente que se encargue de la recopilación y formación de cartillas de canto escolar (...); e) Fomentar la creación y velar por el sostenimiento de bandas de música y orquestas sinfónicas (...); f) Crear la imprenta nacional de música ..."

Todo lo anterior tendía a crear nuevos campos de actividad especializada para el músico colombiano. Por lo demás, entre las medidas que el ilustre compositor y pianista proponía al Congreso Musical para defender profesionalmente al músico, figuraban —entre otras— las siguientes: un severo control oficial sobre las estaciones radiodifusoras, a fin de depurar y salvaguardar el gusto popular; exonerar de impuestos a teatros y salas de conciertos en que actuaran artistas músicos en programas educativos previamente aprobados por la Dirección Nacional de Bellas Artes; providencias ejecutivas que dispusieran el nombramiento de maestros de canto escolar sobre una base comprobada de idoneidad; providencias legislativas que defendieran al músico de la competencia "ruinosa y desleal" de aparatos mecánicos en los cines, cafés y establecimientos similares, etc. Sobra decir que ninguna de estas medidas pudo cristalizar en el terreno de la realidad.

Si profesionalmente no ha mejorado la situación del músico colombiano, socialmente puede afirmarse que ha descendido. Hasta no hace muchos años, a la actividad musical se vinculaban representantes de la clase media económica y de la *élite* social de todas las ciudades del país. En la actualidad, la situación es bien distinta. Con el obvio resultado de que entre las clases directivas de la nación disminuye por momentos la inquietud y el interés por la vida musical. Lo que quiere decir que la música, como actividad cultural, ha perdido en *vigencia social* lo poco que ha ganado en otro terreno: la actualización de repertorios de concierto, por ejemplo.

c) *El problema del mercado artístico y profesional: para el compositor, para el intérprete, para el pedagogo.*

A diferencia de lo que ocurre en los Estados Unidos, el sostenimiento de los conjuntos musicales y de las instituciones de docencia musical gravita —en la mayor parte de los países hispanoamericanos— sobre los presupuestos fiscales de la nación, de los departamentos y de los municipios. En Colombia, el *mecenazgo* —por lo que dice a la música— es una institución desconocida. De donde resulta que, a fin de cuentas, el músico profesional no es otra cosa, en un alto porcentaje, que un simple empleado público, mal remunerado por lo general y sujeto al juego de los intereses de la pequeña política. Esto es especialmente sensible por lo que dice al pedagogo y al catedrático musical.

Al respecto, el Estado continúa siendo el mayor “empleador” del músico profesional. Ningún artista, ni conjunto alguno, pueden sostener una actividad regular y continua sobre bases distintas al apoyo directo o indirecto del Estado o, en su caso, de las entidades oficiales de órbita seccional o municipal. Caso típico, el de la Orquesta de Cuerdas de la Sociedad Colombiana de Música de Cámara, que en tres años de labor ha conseguido una excelente disciplina y cuyo cometido artístico está a la altura de cualquier conjunto similar de Europa o de América, pero que no ha podido extender su campo de acción más allá de sus presentaciones quincenales en la Televisora Nacional.

El caso del compositor es más grave todavía. No existen estímulos oficiales ni particulares para su labor. Y ésta, por esencia, resulta ser económicamente improductiva, pese a que el Estado reconoce a los compositores cuyas obras se presentan por los canales oficiales de la radio-difusión y de la televisión, un modesto derecho de autor. Con una sola y brillante excepción, la actividad creadora —en Colombia— es necesariamente desinteresada, al menos en lo que se refiere a la música. Situación a la que concurre el hecho de que, en realidad, la insularidad de nuestra cultura musical conlleva el desconocimiento que en el exterior se tiene de la música culta producida en el país. De donde son contadas las obras de autores colombianos que hayan sido editadas, o que hayan trascendido de las propias fronteras.

El pedagogo, en fin, ocupa en este escalafón un papel subordinado y opaco. Desde luego, es el que más estrechamente depende de los presupuestos oficiales y el que menos recursos puede allegar para su defensa profesional. A esta situación contribuye frecuentemente el hecho de que

el maestro de música, en Colombia, ni se capacita, ni estudia, ni progresa. A la enseñanza, llega generalmente por vía indirecta y negativa: al fracasar en sus aspiraciones de intérprete y concertista, y sin haber sido preparado al efecto, se refugia en la docencia. Una docencia empírica, pasiva y rutinaria, desde luego. De donde no tarda en verse envuelto en un juego de pequeñas intrigas y de círculos personalistas, porque careciendo de autoridad y de prestigio por razón de méritos propios, tiene que apelar a tales procedimientos para defender la posición que desempeña a título precario.

d) *Hacia la conquista de nuevos campos de actividad profesional especializada.*

Si el presente no nos proporciona motivos para asumir una actitud optimista, podríamos proyectar nuestra inquietud hacia el futuro. Actitud evasiva, en verdad. Pero legítima, en cuanto no es imposible que al evolucionar un ambiente se encuentre la coyuntura favorable para comenzar a solucionar un estado de cosas que en la actualidad es casi totalmente negativo. De aquí que en el Capítulo XX de nuestra "Historia de la cultura musical en Colombia" hayamos podido formular el planteamiento que aquí se reproduce condensadamente.

"Hasta no hace muchos años —decíamos— los conservatorios de Hispanoamérica se preocuparon preferentemente en preparar, bien o mal, a instrumentistas y a cantantes. Hoy en día, el panorama ha cambiado por completo: los progresos de la técnica electrónica, la creciente internacionalización de la actividad artística, la industria del disco, la multiplicación de radiodifusoras y televisoras culturales y la tecnificación de los servicios en las bibliotecas públicas, abren nuevos campos de actividad para el músico profesional culto. El ambiente musical ha cambiado fundamentalmente y un nuevo concepto de la misión que de hecho corresponde al artista en su medio social obliga a formular nuevos planteamientos con vista a una revisión fundamental de los planes de estudios, tan anticuados y rutinarios, que imperan todavía en nuestras instituciones de docencia musical.

"Hoy por hoy —continúabamos— nuestro país carece de una vasta gama de especialistas que necesariamente tienen que poseer una cultura musical. A más de intérpretes, compositores, pedagogos y musicólogos —categorías dentro de las cuales cabe distinguir una serie de especializa-

ciones y subespecializaciones, en número no inferior a doce¹— comenzamos a necesitar en Colombia especialistas en los siguientes campos de trabajo: a) Bibliotecología musical; b) Discografía; c) Programación territorial; d) Sonorización dramática; e) Traducción especializada; f) Investigación folklórica; g) Investigación musicológica, y h) Investigación experimental. Cabría anotar aquí que se entiende por *programación territorial* la apropiada y correcta redacción de notas o comentarios breves para la presentación de obras musicales serias; por *traducción especializada*, la que se refiere a libros y artículos sobre temas musicales (no basta conocer un idioma extranjero para traducir correctamente un original: es preciso conocer la materia sobre qué versa); por *sonorización dramática*, la escogencia acertada de efectos musicales (“puentes”, “cortinas” y “fondos”) para el montaje de piezas teatrales televisadas o radiadas, y por *investigación experimental*, algo que algún día existirá en Colombia: los laboratorios experimentales de música concreta y electrónica.

Acabamos de enumerar ocho campos de actividad para el músico profesional culto. Y si a éstos sumamos las especializaciones y subespecializaciones relacionadas en nota de pie de página, nos encontraremos con más de veinte (20) verdaderas profesiones que tienen como base el estudio de la técnica y de la historia musical. Podría argüírse nos que, como campos prácticos de trabajo, algunas de estas especializaciones son ilusorias o utópicas en nuestro medio. Pero es lo cierto que muchas veces no sólo es la función la que crea el órgano, sino éste el que crea la función. En la misma medida y en la misma forma como la idea modela la realidad.

¹Como es sabido, cuatro son las grandes categorías o especializaciones de la profesión musical: el compositor, el intérprete, el pedagogo y el musicólogo. Dentro de cada una de ellas cabe distinguir una serie de subespecializaciones. El compositor, que es ante todo un creador, suele dominar muchos campos que de suyo comprende la órbita de su propia actividad. Las tres restantes categorías son más propicias a la especialización propiamente dicha. El intérprete puede ser director, instrumentista o cantante, y el director, a su vez, puede serlo de orquesta, de coros o maestro de capilla; el instrumentis-

ta puede llegar a ser concertista o conformarse con un papel de acompañante o de ejecutante de conjunto; el pedagogo, finalmente, dispone de muchos campos de actividad especializada: puede ser profesor instrumental o vocal, o experto en didáctica musical infantil, o profesor de exégesis o apreciación musical, o de materias básicas (gramática musical) o catedrático de cursos superiores, si es que su capacidad técnica se lo permite (historia de la música, armonía, contrapunto, formas musicales, composición, instrumentación, estética).

e) *Las tendencias de los compositores cultos.*

He aquí un tema muy vasto, íntimamente relacionado con el panorama internacional de la música culta en tierras de Hispanoamérica. Y que, para su desarrollo, requeriría tiempo y espacio de que carecemos aquí. En Colombia, la etapa propiamente *nacionalista* de la producción musical ha sido superada. Nos referimos al nacionalismo de primera mano, que consiste por lo general en el simple "enmarque" de materiales folklóricos o populares, o a su estilización decorativa. A esta etapa inicial corresponde la producción de compositores tan meritorios como Santos Cifuentes, Andrés Martínez Montoya y Pedro Morales Pino, formados en nuestro propio suelo. Tras ellos, adviene otra generación que busca la integración de un lenguaje musical propio, pero con base universal: así, principalmente, el maestro Antonio María Valencia, en cuyo trío "Emociones caucanas" y en cuyas obras pianísticas y corales —varias de ellas realizadas en París con anterioridad al año de 1930— se advierte este designio, a tiempo que se perciben las inevitables influencias de la alta cultura musical europea: impresionismo debussyista, formalismo de la "Schola Cantorum" de París, neoclasicismo. Por último, hace su aparición un reducido grupo de compositores que, como Luis Antonio Escobar, Fabio González Zuleta y Roberto Pineda Duque, pertenecen ya a nuestro tiempo psicológico y estético, siendo el último de los citados el que emplea en sus obras una técnica más avanzada y robusta y un estilo expresivo más actualizado. Fabio González Zuleta y Roberto Pineda Duque inician en Colombia una etapa decididamente supranacionalista. Capítulo aparte merecería la vasta producción —vasta, desigual y heterogénea— de Guillermo Uribe Holguín, compositor de muy ilustres ejecutorias. Y los aportes de Adolfo Mejía y de dos discípulos de Antonio María Valencia, Luis Carlos Espinosa y Santiago Velasco Llanos. Pero todo esto tendría que ser objeto de un estudio especial, en parte realizado ya por el autor de estas notas.

Lo importante, en el caso presente, es anotar el aislamiento y la insularidad que hasta fecha muy reciente han sido las características más acusadas de la producción musical culta en Colombia. Una producción vacilante y en ocasiones desorientada, involuntaria o voluntariamente marginada del ámbito cultural del Continente. Sólo a partir de algunos años —muy pocos— a esta parte, ha podido ser contrastada esa producción, por parte de sus propios autores, con la realidad de la cultura musical hispanoamericana. Al respecto, bastaría recordar que sólo de

tres o cuatro años a la fecha, han sido conocidas en Colombia algunas de las obras de los compositores que integran la "plana mayor" de la actividad creadora de nuestro continente criollo: Alberto Ginastera, Aurelio de la Vega, Roque Cordero, Juan Orrego Salas, Antonio Estévez, Camargo Guarnieri, Rodolfo Holzmann. Y las de sus inmediatos antecesores: Juan Bautista Plaza, Carlos Chávez, Andrés Sas, Heitor Villalobos. Y en muy escasa medida todavía.

Creemos oportuno reproducir aquí un concepto emitido en ensayo escrito a raíz del Segundo Festival de Caracas (1957), para epilogar estas consideraciones un tanto superficiales: —"Aplicando la dialéctica hegeliana al caso de la música culta iberoamericana —decíamos—, se podría formular el problema y encontrar posiblemente el camino para su solución, en la siguiente tríada conceptual: *Tesis*: Nacionalismo rudimentario, simple 'enmarque' de elementos folklóricos; *Antítesis*: Posición supranacional del compositor, aceptación pasiva de técnicas y estilos de procedencia europea; *Síntesis*: Arte integrado, expresión de la propia realidad geográfica y humana dentro de los cánones de un lenguaje de eficacia continental y validez estética perdurable".

¿Se estará gestando en Colombia el advenimiento de esta síntesis? Difícil afirmarlo de momento. En todo caso, si esta deseable "integración" se ha iniciado en nuestro país, fuerza sería buscar sus antecedentes en obras como los "Ritmos y cantos sudamericanos" para piano, de Antonio María Valencia, escritos en París, de enero a marzo de 1927.

f) *La formación de públicos cultos.*

Esta tarea no puede ser obra de conservatorios ni escuelas de música. De ella deben encargarse, en primer término, las escuelas primarias, semilleros de oyentes cultos e incluso de artistas profesionales, si es que la enseñanza infantil de la música se realiza técnicamente. Y luego, los colegios de segunda enseñanza, en los que el aprendizaje de una técnica elemental de la música, ya iniciado en el grado primario, debe combinarse con una instrucción de tipo histórico y exegético. Por último, a los departamentos de extensión cultural universitaria correspondería preocuparse por desarrollar planes de información musical, mediante la organización de audiciones comentadas y seminarios de integración cultural, en los que la historia y la estética de la música se enfocarían dentro del panorama de la evolución general de la cultura. Pero la tecnificación de la enseñanza musical infantil supone la formación de pedagogos espe-

cializados. Y esta es una tarea básica, que cada día se descuida más en Colombia.

En el plano positivo, en cambio, cabría anotar con elogio la labor de ciertas entidades y grupos particulares que, como la "Asociación de Amigos de la Sinfónica de Colombia" (*Asoscol*), promueven activamente un acercamiento de las clases económicamente pudientes al ámbito musical. Bien que limitando sus inquietudes y aspiraciones, fuerza es observarlo, al campo del concertismo y sin que todavía hayan incluido en sus prospectaciones el estímulo al compositor, ni el acercamiento musical a otros países más afortunados al respecto que el nuestro.

g) *El problema de la valoración.*

La crítica musical, como función orientadora y constructiva, es elemento decisivo en el progreso y consolidación del ambiente local. Si el crítico goza de prestigio, su responsabilidad es muy considerable. Y su impreparación o sus prejuicios, o sus limitaciones, redundan en perjuicio de ese ambiente. En Colombia no existe una crítica musical responsable y, por ende, el público vive desorientado. Ocurre que —salvo alguna excepción— los críticos musicales desconocen por completo las bases técnicas del lenguaje sonoro. Por lo cual opinan a priori, careciendo de elementos de juicio.

Estas deficiencias se agudizan cuando se trata de enjuiciar la obra de los compositores contemporáneos, de los hispanoamericanos en especial. La novedad de un mensaje, su virtualidad expresiva y su proyección estética suelen escapárseles en absoluto. Y, ante el temor de equivocarse, se limitan entonces a vagas generalidades, a lugares comunes y a conceptos tomados en préstamo. Priman, además, ciertas preferencias de tipo personalista, especialmente por lo que dice a la obra de los compositores nacionales. Con lo cual se peca contra la objetividad —condición esencial de la función crítica— y contra la equidad. Con la inevitable secuela ambiental: la desorientación del público e incluso de los intérpretes, cuya cultura no siempre les permite abarcar el contenido de una obra, ni mucho menos su trascendencia histórica o estética.

Esta ausencia de una crítica responsable y autorizada resulta especialmente lamentable cuando de enjuiciar la propia producción musical se trate. No basta el comentario meramente subjetivo, casi siempre deducido de momentáneas impresiones; la valoración objetiva de las obras musicales cultas de cualquier época y de cualquier país, supone su examen

analítico, que debe realizarse sobre la partitura, así como del valor de un poema juzga el crítico literario, no a través de su fugaz declamación, sino mediante la lectura —muchas veces repetida y decantada— de su texto escrito. Y esta es labor de musicólogos, porque musicólogos son los investigadores o analistas especializados que pueden “manejar materiales de primera mano”, como escribe Jacques Chailley en el “Précis de Musicologie” (Prensas Universitarias de Francia. París, 1958).

Sin embargo, no es posible valorar en abstracto una expresión artística, y mucho menos una obra musical seria: en este terreno se impone la contrastación de valores. Si la obra de arte sólo vale en función de determinada época y determinado ambiente geográfico, nada vale en definitiva. Quienes enjuician la producción artística de un determinado país, o de un determinado individuo, careciendo de una visión estética, por lo menos continental, se exponen a lamentables equivocaciones.

De todo lo anterior, se deduce fácilmente la importancia que tiene para el progreso, incremento y orientación constructiva de la cultura musical colombiana, toda iniciativa y toda realización que tienda a ponernos en contacto con lo que en este terreno se está haciendo en otras naciones de América. Que es infinitamente más de lo que los críticos y comentaristas sospechan. Hoy por hoy, naciones como Chile, el Uruguay, México, Brasil, Argentina, Cuba e incluso Venezuela, cuentan con institutos tecnificados y con verdaderos *equipos* de compositores, cuyas obras pueden parangonarse con las de los maestros del Viejo Mundo. Y en los Estados Unidos, la alta cultura musical se intensifica, se protege y estimula en escala heroica y con creciente y cada vez mejor orientado esfuerzo.

¡Por falta de información, por voluntaria insularidad, el ambiente musical colombiano tiende a estrecharse cada vez más. Y ésto, a pesar de realizaciones positivas, pero dispersas y deficientes. Labor propia de nuestros críticos sería la de dar a conocer constantemente lo que en otros países ocurre en el campo de la alta cultura musical. Esa sería la forma de estimular nuestro progreso intelectual y estético. Y de orientar constructivamente a la opinión pública y a los gobernantes.

Bogotá, D. E., Colombia, 1959.