

cultura y diferenciación del público

ESCRIBO el comentario de esta semana desde París. El tiempo —como le ocurre a todo cinéfilo español que pasa unos días en la capital francesa— resulta demasiado apretado para correr de un cine a otro en busca de las obras que todavía no han llegado a las pantallas españolas o de las que, por una u otra razón, se quedaron en la frontera. Ante un panorama cinematográfico tan pobre como es el nuestro, uno no sabe demasiado bien a qué carta quedarse, en función de qué criterios realizar la necesaria selección. Hay siempre, indudablemente, una serie de películas que no se pueden dejar pasar, pero existen otras, en número mucho mayor, cuya visión sería imprescindible para completar el estudio de un director, el panorama de una cinematografía nacional determinada o de una escuela, que plantea verdaderos problemas a la hora de decidir las que no hay más remedio que saltarse. Cuando en el espacio de dos semanas uno se encuentra ante tres Bergman inéditos en España, dos Buñuel, cuatro Losey, el último Antonioni, el último Dreyer y el último Godard, no cabe duda de que, al pensar en la cartellera madrileña, se siente sobrepasado. Pero es que al lado de estas obras que hay que ver absolutamente se proyectan unas docenas más de films que son posiblemente, al margen del carácter cuasimilítico de los citados, tan interesantes como ellos o más. No es cuestión, pues, de hacer un análisis, ni siquiera somero, de una serie de films vistos uno tras otro en un orden anárquico, comiendo un bocadillo entre sesión y sesión, y cuyas imágenes, en estos momentos, se mezclan en una confusión que sólo después de una reflexión detenida irá deshaciéndose, sino de preguntarse qué hace posible el que la cartellera de París sea lo que es mientras la madrileña es como todos la conocemos.

Al margen de las circunstancias de tipo general que han hecho de París la capital del mundo en el terreno de la cultura, y de la tradición cultural de Francia, es un hecho que, en el dominio estricto del cine, se ha logrado —o mejor, se está logrando poco a poco— algo que, en las actuales circunstancias de la producción cinematográfica, me parece esencial, quizá incluso para la supervivencia del cine como manifestación artística. Se trata de la diferenciación del público. Mientras no sólo en el terreno del arte, sino en el del consumo en general, se tiende a una diferenciación de los adquirentes de la mercancía —y no olvidemos que, dentro de las estructuras económicas que nos condicionan un film es, en primer lugar, una mercancía— el cine, en virtud de no se sabe qué extrañas razones, se ha quedado al margen de esta evolución y produce sus obras para un público acéfalo que, cada día más, va convirtiéndose en una especie de abstracción si nos obstinamos en seguir considerándolo desde este punto de vista. El problema, que es grave desde hace años, lo es cada día más a medida que la televisión va dejando de ser, incluso en los países subdesarrollados, artículo de lujo, para convertirse en la distracción tipo dirigida —en este caso sí— a un público totalmente indiferenciado. El espectador indiferente se quedará, pues, en su casa en lugar de salir a la calle para ver una película hasta la que no le lleva ningún atractivo particular y cuya visión le ocasiona gastos y molestias. Esto se manifiesta de un modo claro en los países en que, al contrario que en el nuestro, la vida no laboral transcurre predominantemente en el hogar. El espectador potencial, pues, sólo pasará de la potencia al acto si una razón poderosa le incita a salir de su rutina.

Estas eventuales razones no siempre serán válidas desde un ángulo estético pero hay que contar con ellas a la hora de plantearse el fenómeno cinematográfico en todos sus aspectos. Aquí, concretamente, tan falso sería caer en un pesimismo ahistorizado respecto a los problemas irresolubles que la gran masa de espectadores españoles plantea como en un papanatismo boquiabierto ante las «maravillas» a que ha accedido el espectador francés y, más concretamente, el parisiense. Gabín sigue llevando más gente al cine que Antonioni y Losey sigue siendo un cineasta semimaldito. Pero el hecho es que distribuidores y exhibidores pueden plantearse determinados problemas que entre nosotros hoy día no han aflorado. Una legislación inteligente puede hacer mucho en este sentido, desgravando determinado tipo de cine y participando de esa manera de ver al público no como un bloque mastodóntico e indivisible, sino como un conjunto formado por diversos sectores cuyas aptitudes cinematográficas son igualmente diversas. Una película para cuya importación se dispusiera de determinados privilegios que repercutieran en su coste daría negocio aunque la cifra bruta de sus beneficios no supusiera sino un mínimo porcentaje de la de los obtenidos por el coloso multistelar de turno. Y llegaría un momento en que los autores que comenzaron siendo «minorías», dejarían de serlo para pasar a ser del dominio de un público mucho más amplio; pero, sin esta evolución, nunca ocurrirá nada. No se puede pasar de Joséito a Marienbad sin que exista nada al margen.

Indudablemente no se trata de abogar por un cine «para exquisitos» ni mucho menos por reducir el acceso a la cultura a grupos privilegiados que hagan de ella algo que resulte aún más clasista de lo que hasta ahora ha venido siendo; pero no puede olvidarse el hecho fundamental de que, para que la cultura sea realmente algo vivo, se requiere no sólo —y en primer lugar— un cambio de estructuras en cuanto a la posibilidad de llegar a ella sino —paralelamente— una difusión de las obras de creación que permita el desarrollo de un movimiento dialéctico mediante el que, a través de una interacción de los diversos elementos en juego, pueda irse produciendo el fenómeno de coexistencia que se traduce en que, al lado de la cola para ver a Gabín y Fernandel haya otra para ver «Desierto rojo», y que una serie de locales que, naturalmente, no aspiran a perder dinero, programen a Losey tras Antonioni, a Dreyer tras Buñuel, al mismo tiempo que es posible que, en un cine de los alrededores de la ciudad, un sábado por la noche, una multitud de jovencitos «y-yé» lleve el local para ver un Hitchcock de 1968 o en otro cine de características similares se dediquen dos días de la semana a la revisión de películas importantes en versión original mientras los cinco restantes se proyecta la última «de romanos». Todo esto no constituye, ni mucho menos, un ideal absoluto, pero supone un paso importante —y necesario— para que un día el cine pueda ocupar la plaza que sin ninguna duda le corresponde en el concierto de la cultura.

CESAR SANTOS FONTENLA
París, enero de 1965

la composición musical: una actividad no reconocida

EL compositor alemán Karlheinz Stockhausen, una de las figuras más importantes de la música actual, comienza un trabajo suyo, publicado en el «Frankfurter Allgemeine» y titulado «La profesión de compositor», de la siguiente manera: «Componer no es, desde luego, un trabajo. Cuando un joven compositor empieza a pensar sobre su futuro y en cómo vivir, tiene sólo dos posibilidades: mendigar un puesto de profesor teórico de una escuela de música o casarse con una mujer rica o —una tercera solución— buscarse un auténtico trabajo con el que poder pagarse su trabajo de compositor».

Esto está escrito en Alemania, en un país que cuenta entre las más desarrolladas musicalmente del mundo y hace tan sólo tres años. Se comprenderá, pues, que el título del presente trabajo no es ni hiperbólico ni exagerado. Así, pues, la única diferencia que en este sentido puede existir entre España y otros países occidentales es sólo que mientras que en otros países la vida es posible con un solo empleo y el resto de las energías pueden dedicarse a la música, en España, por la inexistencia de estructuras sólidamente establecidas en el ámbito de lo cultural, el músico se ve obligado a desempeñar las funciones más pintorescas para poder subsistir. Un crítico español ha dicho que la profesión de compositor es una profesión de ratos perdidos.

No sé si quien tal escribió se dio cuenta cabal de que tal aseveración acepta y da carta de naturaleza a una situación anómala e injusta que es preciso remediar, si alguna vez se quiere que la creación artística tenga por sí misma validez y especificidad de profesión humana aceptable como tal, con un sentido constructivo y no algo vergonzante que sólo pueda ejercerse como «hobby» y a salto de mata.

Como tantas otras cosas, es éste un problema de educación. Mientras que nadie se atreve a decir que el museo del Prado le aburre y todos creen un deber moral confesar que han visto el Louvre —aunque no sea cierto— en esa visita a París que alguna vez se hace, e incluso hay un respeto humano que impide arremeter contra un Henningway o un Baroja, nadie tiene empacho en confesar, con una mezcla de ingenuidad y desafío, que eso de la música pura ni es china. Basta como muestra un botón. A nadie se le ocurrirá considerar pintura, al nivel de la hecha por Tapiés o Kline, lo que puede verse en un filmlet —curiosamente, muchas veces pagado en lo que los autores citados u otros han hecho o hacen—, por la misma razón de que es difícil aceptar que un serial radiofónico o una novela de puro entretenimiento se desarrolle en el mismo terreno que Thomas Mann o Sartre. Sin embargo, en el nivel medio español —pensamos en el nivel medio ciudadano y no rural— es frecuentísimo oír hablar de «música moderna», refiriéndose a la música de consumo diario, por naturaleza efímera, pasajera y con escaso o nulo valor representativo que no sea el derribo del encanto a magia personal de un divo, exacerbados éstos hasta el paroxismo por una técnica propagandístico-económica desorbitada, olvidando o ignorando que la música como arte tiene bastante poco que ver con ese tipo de fenómenos, más puramente sociológicos que artísticos —naturalmente que el arte tiene un sentido sociológico, pero no sólo es sociología— y que hoy tiene sus cultivadores, problemas y desde luego realizaciones del mayor interés.

Y decimos que éste es un problema de educación porque no se enseña a oír música. Cuando más, en nuestros planes de enseñanza se piensa en hacer mejor o peor en el caletre del sufrido discípulo los rudimentos del solfeo, cuando lo importante sería, evidentemente, despertar el gusto por la música por sí misma, cosa que no puede lograrse sino por medio de audiciones repetidas y bien programadas y pensadas. Pero para ello es preciso que lo que estamos hablando se sienta como un problema. Y es difícil sentir un problema cuando no se vive, sea directa o indirectamente. Y no hay forma de vivir un problema cuando éste no se percibe por la poderosa razón de que, a fuerza de no practicar, se han atrofiado las facultades musicales que casi todo ser humano, por el hecho de serlo, lleva dentro de sí.

Hemos dicho al principio de este artículo que el mal es general en un gran sector del mundo occidental, mundo en el que muchos países —Alemania, Inglaterra, regiones enteras de Estados Unidos— disfrutan de un enviable apetito musical, esto es: son grandes consumidores de música en general. Y, sin embargo, el compositor no vive. Stockhausen, alemán de Colonia, se quejaba de ello con palabras que hemos citado al principio de este trabajo. John Cage, Earle Brown, americanos de Los Angeles y Massachusetts, respectivamente, y dos de los máximos representantes de la música de hoy, viven realmente en una pobreza franciscana, no por idealismo mal entendido, sino más bien por imposibilidad física de encontrar el canal a través del cual sus obras puedan dar dinero. Así, pues, día a día parece perfilarse cada vez con mayor claridad un hecho: todo lo que no se puede comprar o vender y que no es objeto inmediato de especulación económica, no es rentable. La pintura lo es en su calidad de objeto valorable. La novela está aproximadamente en el mismo caso. Pero la música no ha encontrado su fórmula, posiblemente porque su materia sea la más inconcreta y evanescente de todas las que componen las diferentes artes y por ello en verdad sus frutos apenas si bastan en sí mismos para cubrir, no ya los necesidades más apremiantes del compositor, sino ni siquiera los gastos de su existencia —no es broma: cuando Bartók murió en Nueva York en 1945, los gastos de su inhumación tuvieron que ser satisfechos por la Sociedad de Autores Americana, a cuenta de futuros derechos a percibir, lo que no obsta para que hoy haya una «Bartók Society» en Norteamérica que haya producido a su segundo hijo, Peter, muy sanas ganancias que el padre nunca soñó—.

El problema es doble; pues, de un lado, el despertar el interés musical en aquellos países en los que no existe, entre los que por desgracia cuenta el nuestro. De otro, estructurar la percepción de derechos de tal forma que el compositor pueda en verdad percibir en vida el fruto económico de sus obras. Porque curiosamente, este ser ignorado —sobre todo entre nosotros, voltemos a repetir— proporciona el material idóneo para que futuras generaciones puedan vivir rodeadas de música. ¿Se ha preguntado alguna vez el apasionado de la mal llamada «música moderna» cuánto le debe ésta a un Debussy, un Stravinsky, a un Ravel, incluso a un Schoenberg? ¿Por qué no ir directamente a lo primigenio, a lo original, en lugar de contentarnos con esos mismos universos trivializados, facilitador en lo que tiene de más humillante tal palabra? De este modo, posiblemente, no se haría sino saltar la larga deuda de ingratitude que una buena parte de nuestra sociedad tiene contraída con el compositor. Por una vez, la vuelta a las fuentes pudiera tener importantes y constructivas consecuencias en el futuro.

LUIS DE PABLO