

## **EL MITO DEL TALENTO EN MÚSICA**

**por Gustavo Becerra Schmidt**

El talento, en general, se define a partir de las cualidades llamadas “naturales” para hacer algo, por una parte, y, en relación con los atributos de poseer creatividad, conocimiento o inteligencia, por otra. La primera de estas cualidades está curiosamente ausente en muchas definiciones y valoraciones del talento en general y, en especial, del musical.

Las así llamadas cualidades naturales para resolver problemas o realizar tareas, se refieren a controles efectuados mucho después que el sujeto, cuyo talento se trata de medir, ha dejado de ser una “tabla rasa”. De manera que la “educación” o “formación” del observado bien puede haber obrado a favor o en contra de su talento.

Entre las cualidades que toman en cuenta los que miden el talento, está la habilidad. Esta se aplica a ciertos aspectos de la ejecución instrumental, pero no cubre su creatividad, la que ha sido reconocida por la estética contemporánea. Aquella, aplicada a los compositores, resulta inadecuada y hace inexplicable un mundo que se ha poblado de creadores, de reconocido prestigio, que fueron calificados oficialmente de torpes. Destaquemos de entre ellos a Verdi, Wagner, Stravinsky, John Cage, Luigi Nono, Prokofiev, etc. Este último fue considerado sin futuro, sea como pianista o como compositor.

Creemos innecesario hacer referencia aquí a habilidades mínimas, tan obviamente necesarias como las de oír y recordar normalmente un trozo musical.

La inteligencia, la creatividad o ambas, han ido acaparando terreno como factores de importancia en la determinación del talento. Pero no se ha definido adecuadamente a la inteligencia como atributo. Este consiste en “leer desde adentro” del sujeto y no, como se lo asimila, por

ejemplo, en la determinación de Cuociente Intelectual (I.Q) más bien, a la habilidad para resolver problemas. No pensaron en esto los antiguos latinos que usaron la expresión “itellectu”. En cuanto a la creatividad, por lo general se la juzga sin criterios adecuados especialmente en lo que respecta al empleo de marcos de referencia.

El éxito, aunque este solo sea el que obtiene un candidato en una prueba o examen, puede tener una exagerada importancia, lo que nos viene a acentuar la influencia de la habilidad, como factor que determina el criterio de los jueces sobre el talento. Lo más grave es la variedad e incompatibilidad de estas y otras formas del éxito. Bien, pero todo esto nos interesa solo como marco de referencia para calificar el talento musical, tan antojadiza y disparatadamente establecido hasta el presente. Esto explica en cierto sentido, la mutua descalificación, que tanto abunda, entre los artistas “consagrados”. La historia de la música está muy nutrida de esta clase de antinomias.

En la determinación histórica del talento se toman en cuenta, u obran, diversos criterios y marcos de referencia.

Esto es especialmente notorio en los juicios que se emiten sobre la música, sea en su aspecto de ejecución como en su aspecto de creación. Se trata más bien, de valores atribuidos que de valores del talento, máxime si las consideraciones se refieren al futuro de una persona. Esto resulta muchas veces ridículo, cuando lo que se descalifica triunfa y cruel, cuando lo que se premia, o se alaba, fracasa definitivamente.

La apreciación inorgánica de condiciones y resultados o su proyección esporádica a distintos marcos de referencia solo tiene sentido estadístico y, es tan azarosa como cualquier juego que pueda confiarse a mecanismos que ofrecen la ventaja de no declarar una estética antes de operar. Así tenemos juicios en contra de Schönberg, por dodecafonista, en contra de Chopin por escribir casi exclusivamente para piano, en contra de Mozart por haber escrito mucho, en contra de Bethoven por escribir largo; sin que ellos sean válidos, puesto que señalando como base las mismas premisas hay quienes estiman, seriamente, lo

contrario. También toquemos de paso juicios sobre el talento musical, positivo o negativo, que tienen como fundamento las nacionalidades, la raza, la posición política, la religión, las enfermedades hereditarias o adquiridas y hasta la ingestión de drogas, etc., sobre cuya validez cabe dudar.

A todo esto podemos añadir la tendencia frecuente de generalizar a la vista de pocos resultados, esto nos puede llevar a considerar, según la muestra, a los autores como bien y mal dotados de talento a la vez. Si bien es cierto, esto es puramente anecdótico para los autores desaparecidos con una obra ya perfilada, resulta comprometedor y demoledor para un autor o ejecutante joven que recién empieza a producir. Pareciera ser que el talento se mide por algo que fuera distinto de los resultados óptimos y pésimos y que, al mismo tiempo, los abarcara en una nueva perspectiva.

Es triste tener que lamentar aquí la precariedad de la crítica de nuestros tiempos, la que, pese a grandes esfuerzos, dista mucho de haber superado la etapa de los marcos esporádicos e inorgánicos de referencia. Esto se puede agravar cuando, además del resultado, se juzga de esta manera también a la persona.

Esto nos remite al subjetivismo, tan frecuente en la evaluación del talento. Aunque parezca raro, todavía hoy existen críticos y exégetas que estiman que el valor estético solo se da, exclusivamente, en esa forma.

Este es el punto más peligroso en la evaluación del talento musical puesto que aún, habría de dudar de las posibles coincidencias entre los juicios emitidos, sean ellos por una o varias personas. Pero también hay quienes creen que las apreciaciones subjetivas de los unos deban tener primacía sobre la de otros. El problema reside en que los argumentos que se dan, siempre se salen del terreno puramente subjetivo y se entra por ello en consideraciones afines a un método o aún, a un sistema de referencia.

En las oscilaciones del comportamiento de los jueces en su tarea de valorar el talento, nos encontramos con frecuencia que sus conclusiones corresponden a lo que en psicometría contemporánea se llama inducción psicológica. Esta nos enseña cómo las posiciones frente a un mismo resultado varían entre los extremos que se oponen diametralmente. Esto puede ocurrir también con relación a productos similares, pertenezcan o no a un mismo autor o ejecutante. En la música este fenómeno es muy notorio y nos explica la “conversión” o la “apostasía”, tan frecuente entre los críticos como en el público. Esto nos puede pasar con Beethoven o con Bach, nadie se libra. Sin embargo, este factor opera a un nivel subconsciente y puede ser dominado, hasta cierto punto, cuando se procede teniéndolo en cuenta.

La consideración de falsos resultados nos hace pensar en el uso impropio de los marcos de referencia. Si bien se mira, un resultado que va a ser evaluado, como muestra de talento en música, debe serlo principalmente en relación a los propósitos que le dieron origen y respecto de las reglas que debe cumplir para ello. Así, por ejemplo, no resulta propio juzgar una obra por la calidad de su ejecución, como tampoco corresponde valorar una ejecución respecto de una obra cuya estructura no le sirve como marco de referencia. John Cage nos dice que el mejor pianista, para sus propósitos, es aquel que desconoce o evita la manera convencional de ejecutar ese instrumento. Hay profesores de composición que estiman que el conocimiento de las técnicas tradicionales, entorpece la formación de un compositor contemporáneo. Todo esto se produce en una gran variedad y en una peligrosa cantidad, que hace muy posible la aplicación de marcos equivocados y por ende la consideración de pseudo-resultados. Si no se pone atajo a esto, podemos entrar en una torre de Babel. La música se juzga con un régimen escasamente orgánico de supuestos, de fragilidad suma. El solo hecho de buscar en el dial de una radio nos enfrenta a otras culturas cuya música es para nosotros enigmática. Y, aquí en América Latina, el mero contraste con el aborígen nos muestra la aberración de nuestros juicios. Por ello debemos redefinir la música y dinamizar sus connotaciones constantemente. A nadie se le ocurriría juzgar el talento de una obra de literatura inglesa con la gramática china, sin embargo, la

mayor parte de los críticos y jueces creen que pueden juzgar una música cuya sintaxis les es ajena.

El fenómeno surge cuando se juzga los resultados con prescindencia de su finalidad. Es corriente, por ejemplo, calificar la música de teatro, la ópera por ejemplo, sin tener en cuenta que debe ser representada. También se juzga peyorativamente la música popular, por separado de su función informadora, motivadora y aglutinadora de la sociedad.

Pero, aún más, se juzga a la música fuera de su medio cultural, haciendo caso omiso de las diferencias idiomáticas, de la composición de auditorio, etc. Los jueces que evalúan el talento no son ajenos a esta manera y el público de élite tampoco se escapa de esta aberración. La idea de los beneficios atribuidos a la difusión, por separado de la formación de una conciencia crítica, moviliza el foco de este mal, que lleva a una práctica que enajena a la cultura, con una apariencia de desarrollo. Es este criterio también el que nos lleva a juzgar el talento local por cánones tan remotos en el tiempo y la geografía que, difícilmente se podría pensar, por las obras que de ellos se esperan, que tendrían que cumplir funciones en la sociedad que los cobija. No nos extrañemos de la música “iracunda” porque, aunque nadie haya tratado de abandonar a la juventud a la suerte, ella ha crecido, en gran medida, de una música adecuada a su desarrollo.

Pero también ocurre que el talento musical se juzga sin tener en cuenta las posibilidades que caracterizan al sujeto. Así, por ejemplo, el que podría ser un excelente hombre de teatro musical, se le juzga como compositor de música de concierto.

En la vida académica, por ejemplo, se juzga el talento de un candidato sobre resultados incompletos y sin averiguar, en la mayor parte de los casos, lo que se propone su autor. Tal calidad de juicios, si son certeros, habría que clasificarlos entre las profecías.

En menor grado ocurre que se juzga el talento, en la academia, sobre la base de resultados provisionales como si fuesen definitivos, en circunstancias de que lo único que podría en realidad evaluarse, serían los criterios que han determinado las dudas y conjeturas sobre un total hipotético. En estas circunstancias ¿Qué puede ser llamado base para juzgar el talento?

Hay marcos propios, sin embargo que, parcialmente o no, apuntan en una dirección definida y permiten juzgar, a veces en forma sistemática, algunos aspectos significativos del talento.

Hay métodos o caminos no sistemáticos de juzgar el talento musical. Ellos son más prácticos o más teóricos en la determinación de sus valores.

Los métodos pragmáticos enfrentan con ánimo experimental la obra o el producto a los que la usan. Enfrentan a los que componen, la ejecutan o la oyen. Luego examinan lo que ocurre y determinan la mejor o peor comunicación, el mejor o peor cumplimiento de las finalidades prácticas declaradas, obteniendo así una medida del talento.

Los métodos teóricos en cambio se conforman con establecer la mayor o menor concordancia de la obra con un conjunto de hipótesis, siendo el más talentoso el que más y mejor cumple. Mucho hay de esto en los juicios peyorativos que damos, a vía de ejemplo, respecto de la obra de un Orff o de un Eisler, por no ser serialistas o estructuralistas. Como vemos, los métodos no sistemáticos, no son garantía de justicia en la evaluación del talento.

Así, la evaluación puramente sintáctica, o de la música solo según reglas, nos puede llevar a señalar como talentoso a un compositor que, aunque lo haya aprobado en su tiempo Boecio, componga sin tener en cuenta el testimonio del oído. La consideración de este tipo de estructuras vacías, cuando más nos puede ilustrar sobre algunas cualidades que puedan servir a la música, a condición que se las aplique a propósitos comunicativos.

Si se amplía el campo y se tiene en cuenta el significado de la música se avanza algo pero, solo pueden juzgar la presencia del talento en una obra aquellos que están en el secreto de lo que significa.

Mucho se avanza cuando pensamos en la evaluación sistemática del talento, puesto que existe la garantía hipotética de la completitud en las premisas y en las reflexiones. Sin embargo, no todos los sistemas son adecuados. Por ejemplo, no habremos juzgado bien el talento de Mozart si no tomamos en cuenta su producción teatral, por más completo que sea el método analítico aplicado al resto de la obra.

Hay sistemas puros, que arrancan de solo concepciones estéticas y metodológicas. En ellos, se tiende a probar la existencia del talento como se prueba un teorema o se demuestra un caso gramatical. Los sistemas medievales y algunos del Renacimiento operan de esta manera. Para ellos el campo del talento es el de la estructura del lenguaje.

Hay sistemas que tienen como base la descripción de las obras o de partes de ellas. Estos sistemas tienen como fuente la historia de la música y proceden en forma inductiva. Así se procede, en los tratados, desde el Barroco hasta antes del estructuralismo. Para estos sistemas, el campo del talento está acotado por las normas que provienen de la experiencia histórica. Estos sistemas impiden juzgar el talento de aquellos que renuevan la tradición. Si queremos acercarnos a la completitud, en la consideración de los factores que permitan medir el talento musical, debemos tener en cuenta que la sociedad y lo social determinan el campo en que este ocurre.

Sin embargo, es la cultura vigente la que realmente configura el campo, o la que determina el marco general, en el que se puedan procesar los resultados respecto de los cuales se trataría de determinar el talento. Así, por ejemplo, respecto de los ejecutantes, siempre hay una forma “más auténtica” que destrona a otra anterior de interpretar la obra. Y en cuanto a los compositores siempre habrá maneras nuevas de ver una

obra, sea ella tradicional o no y cambiar su régimen de valores. No se puede negar que una forma de valorar el talento respecto de la vigencia en una cultura puede ser fácilmente más exacta que otras, pero no es menos cierto que ella depende de los criterios de vigencia cultural empleados. Si estos son más estrechos, tanto más limitado será el juicio que se emita sobre una muestra dada. Es por otra parte, también exacto, que cuanto más se aleje del presente la muestra del talento examinada, tanto más inadecuada será la forma de valorarla. Pero, queda en pie el hecho de que siempre hay algo que valorar de esta manera, por ejemplo las posibilidades de trascender de una obra. Podemos por esta vía, valorar el talento de Palestrina, con un criterio actual u otro adecuado a su época, determinándose resultados distintos y complementarios en algunos aspectos, y, quedando como una constante los factores que han hecho posible su trascendencia.

La mayor parte del mundo vive escindido en clases sociales cuyas características psicológicas se arraigan profundamente en el subconsciente de las personas. Tan fuerte es esta realidad, que en la Sociología de la cultura se pueden calcular las preferencias musicales tomando en cuenta este factor. En suma lo que es bueno para unos suele ser malo o indiferente para otros. ¿Quién puede estar libre de esta manera profunda de decidir la calidad, sin que intervenga el juicio? Además se argumenta con expresiones de contenido tan ambiguo como “buen gusto”, “calidad”, “profundidad”, “ángel”, etcétera.

Es claro que hay diferencias idiomáticas, las que pueden crear un vacío de tamaño variable entre la obra y los jueces, considerados como miembros de una sociedad. Este campo del error iría desde la posibilidad de equivocarse la finalidad de la obra hasta no entender, en absoluto, lo que el autor quiso expresar con ella incluyendo en esto el no entender su gramática. Esto nos ocurre a diario respecto a la música de otras culturas y, también, con la nueva de la nuestra. Finalmente, la música no es un arte universal y su simple contacto no equivale a una adecuada asimilación. ¿Por qué, entonces, tantos jueces evalúan el talento musical creativo, por ejemplo, en base a obras cuya gramática desconocen? Hay varios factores, ignorancia, pretensión, prepotencia,

ingenuidad, pero por sobre todas las cosas, rechazo al extraño. Esto reflejado en nuestra sociedad de clases no es, ni más ni menos, que el rechazo de los que poseen el poder, aunque sea ocasionalmente, de juzgar el talento, respecto de los que aspiran a él. En este caso el rechazo, que ha ocurrido muchas veces en la historia, centra sus fuegos en el lenguaje. No se afirma aquí que este último sea totalmente libre de defectos.

Pesan mucho las diferentes finalidades atribuidas a la música para determinar el talento con que han sido imaginadas sus soluciones. Hay mucha injusticia en las valoraciones obtenidas por métodos que descartan el destino de la obra y que se examinan referidas a un marco arbitrario. Lo grave es que la realidad histórica termina por descartar los productos que no coinciden fructíferamente en su desarrollo y hay motivos para pensar en la esterilidad de una música carente de propósito. Todo esto, claro está, no nos impide juzgar que un cuarteto de cuerdas, hecho para el salón, pueda servir de base para un film o una coreografía. Lo que está claro es que no podemos negar el talento si la operación es o no es posible. Resulta interesante también el fenómeno del rechazo, por la aplicación de una finalidad que los jueces involucrados llaman “más alta”.

Queda en pie, sin embargo, que, en el fondo, se protege a determinados consumidores, habitualmente los más poderosos. En este sentido la finalidad que no contradice los intereses de la clase dominante, confiere a la obra o ejecución mayores probabilidades de ser evaluados como producto de talento. Y entendiéndose esto con una amplitud que permita analizar como interés de clase a los que tienen los monopolios, tales como los sellos grabadores que editan música para todo consumidor, pero que juzgan el talento de los artistas que explotan en el marco de sus fines de lucro. No es nuestro ánimo negar la pureza de algunos jueces, solo destacamos un hecho conductual objetivo, por separado de los estados de conciencia, con frecuencia poco metódicos y, por ende, contradictorios.

El problema de los juicios y las opiniones sobre el talento musical también puede discutirse desde el ángulo del poder relativo entre jueces y juzgados y, está claro, hay una acentuada diferencia de poder a favor de los primeros. Por lo tanto, los juicios sobre el talento son en medida apreciable factores de desarrollo o de inhibición del talento, teniendo en cuenta que los que detentan el poder económico o político en la sociedad determinan el sentido de las finalidades que permitan evaluar el éxito.

Pero hay distintos grados de desarrollo en la cultura musical, de manera que ocurre con frecuencia la superposición de ellos, con las consecuencias aberrantes del caso, en la evaluación del talento. Los distintos hábitos de ejecutar música o de crearla, no siempre son considerados con ánimo o métodos adecuados. Nuestra música nativa y la oriental, por ejemplo, son apreciadas, más como curiosidad que como muestras de sensibilidad o ingenio.

Concurre también a la mistificación de los valores del talento musical la mentalidad antológica o de crestomatía, que han padecido en abundancia los críticos o jueces del talento de todos los tiempos. Muchos han preferido clasificar históricamente, solo como una expresión de una manía de categorizar, los resultados musicales, desfigurando a veces su contenido para encontrarles un lugar plausible. Frecuente ha sido entre ellos descalificar toda muestra que no haya pertenecido a su época predilecta.

La falta de valores confiables en la estética histórica, ha permitido que los antagonismos generacionales hayan adquirido singular importancia. Así, por ejemplo, se ha repetido la descalificación mutua entre generaciones contiguas. Casi siempre ha quedado en evidencia, de entre los móviles que no afectan al talento, el afán hegemónico. Sin embargo, cabe hacer notar que, por lo general, también han existido diferencias genuinas de valores en la estimación de las finalidades de nuestro arte.

En general la dispersión, provocada por la desinteligencia y la no coincidencia de intereses, ha conducido a una desvinculación entre los intereses de los creadores y los ejecutantes de la música, los jueces, que han evaluado su talento, y el público consumidor.

Pareciera hasta aquí que es, del todo imposible juzgar adecuadamente el talento, pero recordemos que los criterios predominantes han permanecido estáticos. Por ello es que cuando en la historia se dinamizan los valores del talento musical, tales criterios resultan inadecuados.

Así, por ejemplo, hemos visto que la tradición, por sí sola, no basta para evaluar el talento musical y aún más, que aislada de una concepción alternativa del futuro, puede esterilizar lo que toca.

Otro tanto ocurre con la preceptiva, que confiada en sus principios o reglas profetiza, mutilando la libertad creadora y falsificando valores. Mucho de este veneno circula entre los creadores de la segunda mitad de este siglo, esterilizándolos y apagándolos en una esclavitud militante, en holocausto a la moda o a los prejuicios.

Por ello es que estimamos imprescindible la formulación de una ética sistemática que nos permita juzgar mejor el talento, con arreglo a un lenguaje y un marco adecuado y definido.

Una de las condiciones más importantes, para lograr éxito en esta empresa, consiste en establecer claramente los principios que se tienen en cuenta en el juicio sobre un hecho musical, tratando de evitar su generalización impropia.

Es esencial fijar criterios sobre la utilización de la muestra. Establecer si este se confina a sus límites, o si sirve de base para calificar toda una obra, o si se extiende a las posibilidades futuras del o de los autores.

También aparece como necesario determinar rigurosamente los factores que se tomarán en cuenta. Así, por ejemplo, si se excluye la originalidad, evitar la expresión de juicios en los que ella esté implicada.

Finalmente, los juicios que se emitan sobre el talento musical deben estar claramente limitados, metódicamente elaborados, a partir de premisas válidas, y, sistemáticamente expuestos, para un objeto definido.

Esto nos hace pensar en la posibilidad de un juicio más adecuado del talento musical, al abrigo de los peligros de una seguridad pretenciosa y de una utilización tendenciosa.

Una de las premisas, acaso la más importante, de un buen juicio comparativo del talento musical, sea la que establece una igualdad o equiparidad de recursos y antecedentes antes de proceder a la calificación. Así, prefijado un fundamento común, puede dejarse como única variable el talento que se quiere medir. Sin embargo, no creemos que la forma de concurso pueda medir toda la gama riquísima del talento musical que, muchas veces, cabalga más sobre la libre imaginación que sobre pies forzados.

En el fondo, nos parece que cuando se juzga el talento musical, se le juzga como comportamiento. Y, pensando así, podemos estimar que se juzga a la o las personas que ejecutan o crean la música. Si ello ocurre, respecto del pasado, el presente o aun el futuro de una persona, depende de los fines que persigue el juicio. Finalmente, los valores que este determina, también constituyen un caso de comportamiento.

El comportamiento más o menos talentoso en música puede darse libremente. Sin sujeciones forzadas ni enunciados declarativos. Sin formulaciones teóricas o éticas. En tal caso los jueces deberían proporcionar las hipótesis que definan el caso antes de proceder a evaluarlo.

Sin embargo, la mayor parte de los hechos que la música produce, han sido diseñados para cumplir con funciones bien definidas. Aquí es más fácil formular juicios sobre el trabajo, pero más oscuro y difícil hacer lo propio sobre el comportamiento de la persona.

Es sensible la pérdida de ocasiones de aprovechamiento del talento que nos ofrece la historia de la música. Incomprensiones, monopolios, incongruencias y en general desajustes, entre lo producido de valor estético o con talento y la sociedad. Por eso es que creemos en la posibilidad de diseñar un método y un sistema de evaluación racional del talento musical. Esto nos parece que puede ocurrir en una sociedad abierta y planificada.

Abierta, porque contemple un grado de libertad en el que quepan la iniciativa, la intuición y las preferencias personales.

Planificada, porque lo que en ella pueda programarse, sin afectar lo anterior, se programe de acuerdo a una política general de desarrollo cultural. Justo es que también se plantee la posibilidad así como la necesidad de disponer del talento musical, también como servicio.

Para terminar, digamos que si bien nos interesa llegar a obtener valores confiables sobre el talento musical, nos interesa mucho más que las capacidades de hacer más y mejor música se desarrollen. Por eso concluimos en que, el talento que más importa es el que permite el desarrollo del talento de los demás.