

EN TORNO AL "PRONUNCIAMIENTO"

por

Rogério Duprat

I.

Comprometerse totalmente con el mundo contemporáneo significa empeñarse en la resolución de una contradicción fundamental, cuyos términos son hombre-historia (de la especie y del individuo), aspecto más general del hombre frente a sí mismo, como acumulación de las conquistas anteriores. En el plano gnoseológico, simplificando, tendremos el esquema: conocer (naturaleza y sociedad en todos sus aspectos) = dominar = transformar = transformarse = conocer enriquecido por el dominio de la transformación = redundancia de las transformaciones anteriores y su incorporación consecuente = conocer transformado (por la transformación de la realidad y por la autotransformación).

De esta manera, al decir "desarrollo interno del lenguaje musical" no nos restringimos a una mera "investigación formal"; arte = unidad semántico-estructural; conocer arte = percibir estructuras copulativas: repertorio-estructurado.

Conforme esquema: los "procesamientos" tienen su desarrollo y su banalización, destacando la esencia-histórica-existencial del hombre. Asimilar los procesamientos pasados (conforme a los términos de la igualdad del esquema) = dominarlos, transformándolos en la medida de nuestra escala histórico-existencial.

Por esto citamos precursores: proponemos una actitud retro-per-prospectiva y nos situamos, metiendo "en un mismo saco" las posiciones ideológicas más antagónicas. ¿Por qué?

El repertorio (alfabeto, conjunto de elementos de un lenguaje) es accionado en procesamientos de significados-estructuras, constituyendo un código (en la medida en que es un idioma en sí), luego, integrándose en un esquema epistemológico. Este repertorio no permanece idéntico: se transforma, en la cualidad de subrutina de un proceso informacional más general, a medida que es accionado y que, por homeostasis, transforma su agente (hombre), completando un mecanismo de realimentación (feedback) (conocer repertorio = dominarlo = transformarlo, etc.). Se constituye así un "sistema" hombre-lenguaje, cuyo centro de control se corrige a medida que forma y se forma, que informa y se informa, que transforma y se transforma.

No confundir, por lo tanto, repertorio, técnica y procesamiento.

Repertorio: conjunto de señales sensibles, que adquieren ciudadanía (como "soporte material") en el lenguaje, en un proceso histórico de codificación, pudiendo tener o no sus singularidades fisiológicas incondicionadas (reflejas).

Técnica: conocimiento, dominio y manipulación de los términos del repertorio, de los medios sensibles y de los canales de información.

Procesamientos (presuponiendo técnica adquirida): modos de organización de las señales del repertorio, atribuyéndoles un "coeficiente informativo" (estructura comunicante sensointeligible, inseparable).

Las transformaciones pueden ocurrir en los tres niveles, presentándose como exigencias de "posición" del sistema, que las exige ya sea en uno u otro nivel, o incluso por conjuntos, pudiendo determinar transformaciones secundarias dentro del sistema, en el mismo nivel o de traspaso de un nivel a otro.

En el plano de la percepción, verificamos una "Escala de complejidades" de las señales, que comunican, según su esencia, los diversos estados de organización (en otros términos, desde señales sin conformación estructural, sino que constituyen por sí mismas una "estructura", esto es, un aspecto constante e inmutable del repertorio, de comunicación inmediata, incondicional y refleja, hasta las estructuras superelaboradas, que sólo comienzan a informar a partir de un alto coeficiente de organización). Por eso le confiamos a la psicofisiología de la percepción los problemas fundamentales de la comunicación, a la luz de todas las otras ciencias (entre las que incluimos a la cibernética y a la teoría de la información).

Conocer nuestro repertorio significa saber cómo está comunicado, cómo informa incondicionalmente, cómo es elaborado. El músico no es un acústico, tampoco matemático, psicofisiologista, ciberneta, ingeniero de sonido, informacionista, técnico en telecomunicaciones, "luthier" o ingeniero electrónico; pero debe saber bajo qué condiciones y cómo es generado el sonido, cómo es reflejado, cuáles son sus cualidades físicas y matemáticas, en qué sentido la máquina es útil a su producción y comunicación, de qué manera informa a través de la cadena electroacústica, sensitiva y psicofisiológica, cuáles son los niveles de entropía que alcanza, y, principalmente, cuáles son los grados de disparidad entre las medidas físicas y las perceptivas, en fin, lo que es el sonido *para nosotros*. Todo esto significa dominar el sonido en los tres niveles mencionados.

Nos dirigimos al hombre contemporáneo. No nos apellidamos "vanguardia", pero sí, nos proponemos producir según el estado actual de desarrollo de los medios de producción (según las características de las fuerzas productivas). En la economía, las relaciones de producción, según el modo de producción, engendran contradicciones entre las fuerzas productivas (que se colocan al nivel de desarrollo de los medios de producción y ganan conciencia de ello) y los detentores de los medios de producción. En el arte, la propiedad de los medios de producción aparentemente no existe: está oculta bajo el "patrocinio" (casi totalmente privado), que vive bajo el signo \$. "Promover" un arte lucrativa = estimular arte de consumo garantizado. Y como vivimos "a posteriori" de una situación fundamental y primaria en el mundo capitalista, del hombre común frente a la cultura, sabemos (los patrocinadores también lo saben) que arte de consumo es un arte meridiana, subalterna, inmediatamente accesible. Y los "promotores" de ese arte terminan por patrocinar el llamado "nacionalismo".

Consideramos "nacionalismo" una posición política estratégico-táctica, nunca una ideología. Función del conflicto fundamental entre el país y el imperialismo, determina una retroacción pragmática (lucha anticolonialista) y en el plano ideológico una búsqueda de afirmación de nuestra cultura, que nada tiene que ver con el folklorismo, los ingenuos regionalismos y los torpes balbuceos trogloditas del arte "nacionalista".

En el hecho, nuestro nacionalismo musical no incorpora semánticamente posiciones políticas, sino se mantiene ingenuamente desactualizado, carente de información y reaccionariamente impermeable a las transformaciones que se vienen procesando (en la realidad y, por lo tanto, en el lenguaje musical). Con esto gana el apoyo anacrónico de los sectores de izquierda, que aún creen que un arte partici-

pante sólo se realiza al nivel popular y en la medida que empalma con el lenguaje de la masa. Pero también gana el patrocinio de los círculos burgueses nacionales e internacionales, que ven en él un inofensivo "rien faire" y un agradable "vernissage representativo del exotismo tropical" para las trasnochadas de ocio. Nuestra infraestructura económica sólo puede generar internacionalismo —carácter dominante del mundo contemporáneo, en que el hombre crea y desarrolla una nueva cosmovisión a partir de la solución de ciertas contradicciones primarias e inhibitorias (hombre-naturaleza, hombre-sociedad, hombre-trabajo), superación de los límites políticos y geográficos (los medios de producción no difieren en esencia en los mundos capitalista y socialista; el mejor ejemplo: la cibernética y la teoría de la información se encuentran en estudios paralelos tanto en la URSS como en los EE. UU.; en las ciencias se crean también lenguajes más allá de las limitaciones espaciales e ideológicas). Proponemos una actitud realista: abordar la realidad según su estado de desarrollo, considerando que la magnitud del contexto por abordar es función de su correspondencia en el plano de la sensibilidad (no podemos exigir de los artistas una sensibilidad tan vasta como para abordar toda la riqueza de la realidad... siempre habrá ciertas normas individuales). El provincio-regionalismo puede asumir diversos niveles, en general, por mera formulación de términos: 1) "no necesitamos aprender nada de la gente de afuera"; 2) "sólo nosotros los brasileños sabemos la calidad de nuestra producción"; 3) (enfática y aparentemente razonable) "sólo podemos exportar arte después de la circulación dentro de nuestro ámbito propio, con la aprobación del mercado interno". En verdad, vivimos y trabajamos en nuestro país, pero no pretendemos colocar los problemas en el nivel de una banda de paseo público. Tenemos conciencia de agudas contradicciones internas, pero sabemos que de su resolución depende la ubicación de la masa frente a la cultura y una consecuente reformulación del binomio producción-consumo: por esto damos al término "participar" el doble significado de libertar la cultura de los escollos infraestructurales y superestructurales, no colocando la producción artística en el nivel de nuestro subdesarrollo (lo que sería asumir una "moral provisoria", cartesiana, condenada a no ser substituida jamás), contra lo cual luchamos política, económica y culturalmente.

Consideramos que la realidad es sumamente compleja: es la naturaleza y el hombre actuales con sus inhibiciones, sus conquistas y sus contradicciones por resolver. Por eso investigamos y experimentamos (única actitud justa en el mundo contemporáneo), porque sabemos que no somos espectadores-pacientes frente a la naturaleza y a la sociedad, pero sí, agentes-actantes, humildes pero conscientes. Procuramos integrarnos en un proceso dialéctico, en el que las contradicciones se resuelven por saltos cualitativos (no hablamos en dialéctica según los términos prehegelianos de negación —negación de negación—, nueva afirmación, lo que hoy sería ridículo). Adoptamos una actitud radical porque la contradicción en la música brasileña entre la producción inmediatamente anterior (no necesitamos regresar al 22) y la actual es profundamente antagónica y sólo puede ser resuelta por ruptura. No podemos asimilar la producción autóctona del hombre del pueblo y partir de ella. En el presente, no significa una medida cuando se pretende resolver un conflicto (remi-niscencias de un materialismo mecánico: las resoluciones de las contradicciones entre dos términos, contendrán elementos de ambos). Un proceso dialéctico no funciona por mero traslape, como las tejas sobre un tejado, por simple superposición aditiva e indiferente.

Y somos conducidos a una preocupación de tipo pedagógico: traer a un sistema actual a los receptores de nuestra cadena, renegando de las posiciones intermedias, las más peligrosas porque interrumpen el desarrollo de las fuerzas productivas y su camino para la radicalización (son las posiciones del nacionalismo burgués).

Colocarnos en el nivel de la masa = dirigirse al pasado, cuando pretendemos traerla al presente. Por eso, no aceptamos el calificativo de "desubicados". No sacamos del bolsillo estructuras prefabricadas, sino ellas surgen de la experimentación y de la investigación sobre el todo-real, pasando a constituir, en verdad, un mundo *al lado del real* (no siendo así, no pasaríamos de redundantes demiurgos reconstituyendo eterna e inútilmente). No es tarea específica del arte *enseñar* la realidad al receptor-consumidor, sino transportarla estéticamente (si no sería algo distinto de arte). En verdad, consumir arte = absorber estructuras, valorizándolas semánticamente en el acto de percepción, según la experiencia léxico-lógico-semántica (dominio del código, del repertorio) anterior, sin lo que toda comunicación sería imposible (informar = aumentar algo el conocimiento, junto-a través de aspectos conocidos). No se erigen estructuras de contexto alguno, ni se adaptan estructuras *inventadas* a ningún significado: ellas nacen del proceso dialéctico de la invención, que se constituye en los tres niveles citados (repertorio, técnica, procesamiento), en busca del equilibrio en el *sistema* que pasan a integrar.

Nos negamos aun a aceptar toda teorización torcida de la especificidad de nuestro contexto en el plano de la producción artística. Ningún contexto, por más desarrollado o retardado, será de *pura expresión* o de *pura información*¹. Sólo los problemas transmitidos pueden ser específicos. Con la pura información semántica no sobrepasamos el umbral estético: estamos en el folleto, en el pasquín, en el noticiero, en la telegrafía, en la telefonía, etc. Por otro lado, informar sólo estéticamente, imposible (sólo si tomásemos "aestesis" etimológicamente: los "cuanta" de sensación tienen sus significados correspondientes, aunque no conceptuales). Así, aun concibiendo una forma ideal, en que no hubiese el menor requerimiento de problemas, estaría el artista, a través de estructuras, comunicando estéticamente o simplemente transmitiendo mensajes: es una mera cuestión de oportunidad... Ciertos individuos pueden nacer con la "vena" de telegrafistas y errar de vocación.

II.

La transformación más importante en la práctica musical: renovación de los procesos de audición. El tradicional concierto público dejó de constituir el único vehículo de comunicación. La antigua cadena de información condicionó una esencia individualista a la práctica musical, cristalizada en sus tres estados tradicionales: compositor-ejecutante-público (representando este último un verdadero fan-club de personalidades, centralizado en la individualidad del compositor o el ejecutante).

Colateralmente, se desarrolló con el romanticismo el concepto de "genio" (compositor o ejecutante) en torno del cual se formaron verdaderos séquitos de epígonos y admiradores (situación que siempre supieron explotar las clases dominantes para "crear" sus más legítimos representantes); y la actuación de estos genios siempre se dio "en trance": no se sabe qué fuerza bajaba (infelizmente el uso del pretérito en el verbo es sólo una abstracción), en el momento adecuado, "inspirando" la

¹Y antes de todo porque es preciso definir o estéticamente, lo que modifica también el correctamente el término *información*. Arte sentido de "expresión". puede informar en diversos niveles, semántica

creación o ejecución, la que los auditores debían absorber, burrefactos, como la "más extraordinaria transubstanciación del espíritu puro en ese maravilloso e irreal mundo de los sonidos" (sic). El hombre contemporáneo, partiendo de prácticas colectivas (en la fábrica, en la investigación científica, en el deporte, en la reivindicación, en los equipos técnicos, etc.), sólo acepta ese "ritual" individualista como herencia cultural, impulsada por los detentores de los medios de divulgación, que no sólo se benefician de hecho sino también consiguen reafirmar sus gastados conceptos. Nuestro siglo será, para la historia futura, caracterizado como la "era de la colectivización". Son bien conocidos los nombres de los inventores de todas las primeras maquinarias importantes (teléfono, vapor, telégrafo, aviación, etc.); hoy, las cosas se desarrollan en pleno anonimato, con múltiple paternidad.

No podría ser diferente en la música, que tuvo siempre un importante aspecto colectivo en la *ejecución*, cuya responsabilidad, de Beethoven en adelante, estuvo siempre más centralizada en la "genialidad" del director. Consideramos hoy la música escrita como un proyecto, una programación, una "opción" estocástica, en el infinito de las posibilidades, primera aproximación probabilística en el plano fenoménico, que sólo pasará al plano existencial con la ejecución, creación, hecho colectivo en el que las responsabilidades se equiparan, se equidistribuyen, ignorando el receptor-consumidor a quien atribuir las, el que liquida con los conceptos estratificados según los cuales la obra de arte es única, individual, aislada (en fin, todas las cualidades del *uno* en confrontación al *múltiplo*; lo que actualmente se procesa es la adecuada revalorización nominal del múltiplo, compromiso global de la realidad con el proyecto).

Una programación (obra escrita) es el proyecto de un *sistema*, de un servomecanismo dotado de una entrada con factores determinados e indeterminados, un ejecutor, una salida fiscalizada por un "feed-back" que corrige los factores indeterminados, modificando, por lo tanto, uno o más factores de entrada, y así sucesivamente. El elemento aleatorio es capaz de traer al sistema un enriquecimiento de información y una densidad semántica mayores que las previstas en el proyecto. Y el compromiso con el proyecto puede envolver la *máquina*. Computadores electrónicos pueden proveer el esquema fonoménico del proyecto; después, "aprender" la manipulación de los diversos parámetros del sonido, siendo capaces de ofrecer, si están bien programados, varias versiones de un mismo anteproyecto. La realización (existencialización) puede ser hecha a través de una cadena electroacústica, ejecutada por procesos fonomecánicos, auténtica nueva "luthierie" que nuestro siglo ha creado. Y no será un arte menos "humano" (que es lo que dicen los "genios" con inspiración "milagrosa"): ¿quién está en el origen, en el proceso y en el fin, como último receptor de esta cadena, sino el hombre? (La reacción contra la máquina es idéntica a la verificada en otros momentos de la historia frente a nuevos instrumentos). En efecto, no es preciso que la utilización de la máquina sea una norma consciente: su interferencia en la práctica musical viene haciéndose efectiva desde los albores de la transmisión y grabación del sonido, inexorablemente. El magnetófono, por ejemplo, ya se ha convertido en un instrumento imprescindible en la práctica musical (el consumo de música grabada es muy superior al de música de concierto). Se perfeccionan los sistemas reproductores, habiendo el hombre desarrollado una audición "hi-fi" y estéreo, que ya influencia la audición viva. Los recursos electroacústicos y de manipulación de cinta magnética, abundantemente utilizados en la técnica de dibujos animados, ya se extendieron a las grabaciones populares. La posibilidad de transformación de energía sonora en luminosa (y vice-

versa), hecho ya bastante antiguo y aprovechado en las películas cinematográficas sonoras, es una incalculable contribución de la máquina .

Esta transformación de la cadena de información (antes limitada a las tres etapas composición-ejecución-consumo), sólo podía conducir a un cambio radical de la práctica musical. Es así que consideramos como arte musical *integrada* la que se entrega a todas las etapas de esta nueva cadena, y pasa a considerar el consumo como un fenómeno más complejo, que incluye la música: en forma viva, en la radio, en la tv, en la animación de dibujos, en el teatro, en el cinema, en el hi-fi y estéreo doméstico, en los nuevos sistemas de amplificación de salas de espectáculos, en el "stand" y en la tienda de propaganda, en el ascensor y en los locales de trabajo a través de la FM, actualizada en los niveles del repertorio, de la técnica y de los procesamientos y tomando conciencia de todos los aspectos de la vida contemporánea ya abordados; un arte musical desubicado es el que, deliberada o ingenuamente, ignora todo esto, aun cuando se proponga semánticamente una actitud participante.