

Anclaje en la realidad

Música actual y la estética de la cotidianidad contemporánea¹

Michael Maierhof

Que a mí el término *crossover* aplicado a estilos compositivos me deje un sabor de boca algo anticuado podría estar relacionado con la restricción (autoimpuesta y aún muy extendida) de las áreas de trabajo de los compositores.

Eso a pesar de que es ineludible el anclaje en la realidad, entendida en el sentido más ingenuo: las cosas cotidianas que nos rodean, relaciones, estructuras y proporciones que nos atraviesan, ya sea el diseño de un paquete de café, el formato de una revista, los estilos de la moda vigente de *jeans*, los problemas políticos y ecológicos, la exposición acústica, el terrorismo hipersimpático de las voces de la radio, el sonido urbano o rural.

Sería hora de volver a recordar la ampliación del ámbito de las funciones del compositor. La imagen más extensa de su labor, los sectores de incumbencia, las responsabilidades, sus posibilidades e imposibilidades son siempre objeto de la definición de sí mismo que hace el compositor.

Así como el artista plástico está a cargo de la traducción visual de la experiencia de la realidad, de la misma manera el compositor es responsable de la traducción acústica y la correspondiente elaboración de los procesos for-

¹ *Anker in der Realität*. Artículo publicado originalmente en: POSITIONEN, Mayo de 2007, Berlín, n° 71.

males. En ella no importa si el material proviene del canon transmitido por los grandes maestros, o si el compositor trabaja con música pop, el universo sonoro urbano, una obra en construcción, un taladro con percutor, los sonidos que hace el público antes de un concierto; si se sirve de recursos sonoros electrónicos, explora las cualidades acústicas de objetos cotidianos, o sigue expandiendo las posibilidades de instrumentos tradicionales; si analiza acústicamente el sonido que produce un inodoro del tren, o investiga las estructuras y cualidades materiales de los carteles electrónicos, el complejo conjunto de alturas y sus variaciones de un pontón colgante que rechina, la complejidad del campo sonoro rítmico de una bolsa de plástico que cruje, o crea un protocolo del proceso de arranque de una heladera.

Existen infinitos puntos de partida (evidentemente, también no acústicos) para la traducción de la experiencia de la realidad en lo acústico; en qué momento eso se convierte en música y cuándo en diseño sonoro o folclore acústico es otra cuestión (análoga al arte visual y la diferencia entre el arte y la artesanía).

El anclaje del compositor en la realidad acarrea consecuencias en las concepciones que tendrá este del material. En principio, opino que en una realidad de continuo cambio la investigación y exploración del material nunca llegarán a su fin, ni siquiera la invención de material y la generación de los procesos formales correspondientes. Diagnosticar que el final de la investigación de material ocurrió en las décadas de los años 60 y 70 y afirmar que ahora solo se trata de constelar un canon de material disponible en nuevas situaciones de percepción significaría que tenemos una concepción muy pobre de la música experimental. En mi manejo cotidiano de instrumentos y objetos siempre me sorprende la infinidad de posibilidades que se van abriendo. Sin em-

bargo, también imagino el mundo de los objetos –en este caso, objetos con propiedades acústicas– como infinito. En realidad, esa forma de pensar es el privilegio del arte.

Es evidente que los experimentos con el material se han ido desplazando gradualmente desde las alturas al área de los denominados “ruidos”, lo cual no significa que hayamos alcanzado el final de un desarrollo. La cosa recién empieza, las posibilidades se expanden explosivamente gracias al incremento de la complejidad. Podemos pensar ahora en diferenciar las estructuras sonoras complejas (a veces llamadas peyorativamente “ruido”), controlar sus componentes, extraer constelaciones interesantes y estructuras internas, re-componerlas y con ello, generar música en condiciones novísimas. Nace un enorme campo nuevo, y solo estamos hablando de las posibilidades que se abren en las estructuras de material.

Es precisamente en nuestra realidad acústica urbana que tenemos una cantidad inmensa de estructuras sonoras complejas, por ejemplo, de motores, máquinas, multiplicaciones acústicas y superposiciones complejas, y con ello, muchos puntos de partida para comentarios acústicos, reprogramaciones breves de la realidad acústica, contraproyectos, etc...

A un músico o compositor que percibe la realidad de esta manera, la procedencia del material le facilita, al mismo tiempo, el plano de la comunicación con sus oyentes, dado que es muy probable que ya compartan la cotidianidad contemporánea con lo cual en principio ya es posible que estén en una misma longitud de onda; los problemas de transmisión aparecen después.

Que hoy la “música contemporánea” tenga tantas dificultades para su divulgación y se fomente más dicha divulgación que la producción de música *nueva y actual* –esa

que ha arribado por sí sola a la realidad— es de hecho la confesión abierta de la crisis que está atravesando la música contemporánea, ya evidente, al parecer, en la evaluación de políticos y funcionarios². ¿Dónde quedó entonces la discusión entre los compositores?

Quizá también para la música sería conveniente pensar una “estética de la cotidianidad contemporánea” (como ya comenzó a hacerse en la literatura, las artes visuales y la teoría del arte), una “cotidianidad” que conforme el marco de referencia de la producción de música actual experimental y no limitarnos a una estética de la tradición musical y los espacios de reflexión académicos con sus leyes particulares, que a menudo casi no se pueden transmitir fuera de ella, en la sociedad.

El artista plástico Gabriel Orozco formuló una definición muy sencilla del arte que me gusta mucho: “el arte regenera la percepción de la realidad”. Entendida así, su tarea sería darle un giro a la realidad para que, al menos por un momento, se la perciba de otra manera, ya sea en los refugios de los museos, de las salas de concierto o en nuevos espacios, en algún lugar público donde las traducciones, desplazamientos y giros de la realidad se pueden percibir en todos sus grados de concentración y diferentes enfoques.

Es probable que este sea el último vestigio de libertad en el arte, con el que se puede justificar su necesidad en un mundo de racionalidad instrumental, al margen de las cualidades utópicas que debe poseer siempre. Pero quizá ya sea

² Es necesario mencionar que en Alemania el sistema de subsidios para la difusión de la música contemporánea se ha desarrollado notablemente en los últimos años, a diferencia de los orientados a la composición, que han disminuido. (N. de T.)

esto una cualidad utópica: hacer como si pudiéramos darle brevemente un giro a la realidad, porque una obra artística nos da la posibilidad de una percepción diferente por un instante.

Y la cuestión del *crossover* se volatiliza por sí misma incluso en el concepto más amplio de compositor. Hace tiempo ya que la producción de música actual acorde al tiempo en que vivimos no es más un monopolio de los compositores, entendidos como quienes escriben música; en la investigación y renovación de material muchos improvisadores, músicos electrónicos y músicos digitales les sacan ventaja a la mayoría de los compositores.