

■ EL PASADO CÓNCAVO, EL PRESENTE
PLANO, EL FUTURO CONVEXO

■ Por Ivo Martins

Fotografía Joana de Deus

CUANDO NOS APROXIMAMOS A UN OBJETO SONORO, TENEMOS UNA REACCIÓN TOTAL DE TODAS NUESTRAS CAPACIDADES COGNITIVAS; ACTUAMOS SOBRE ÉL, TODAVÍA RECUPERÁNDONOS DE INNUMERABLES TENTATIVAS DE IDENTIFICACIÓN, COMPARACIÓN, ASIMILACIÓN, PERCEPCIÓN, INTUICIÓN -COMENZAMOS A LLAMAR A ESTE ACTO UN PROCESO DE CONOCIMIENTO, DEFINIDO POR LA DETECCIÓN DE UN UMBRAL

El pasado cóncavo, el presente plano, el futuro convexo



MÍNIMO QUE NOS SITÚA ENTRE LOS CONCEPTOS QUE TENEMOS SOBRE LA MÚSICA Y EL RUIDO-. PARAMOS, TANTAS VECES, EN ESA INMENSA FRONTERA SITUADA ENTRE ESTOS DOS PEQUEÑOS PUNTOS SENSIBLES, LA CUAL HA SIDO MODIFICADA, ALTERADA, DISLOCADA, Y EVALUADA A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS Y LOS ESPACIOS DE NUESTRA VIVENCIA.



1

Los músicos son los verdaderos creadores de los instrumentos, situación que todavía se presenta en varias partes del mundo. Todo instrumento musical, y su práctica de elaborar y amalgamar sonidos, actúa como un medio decisivo para el desarrollo de las ideas creativas. Estos elementos tuvieron y continúan teniendo un papel esencial de cambio donde, ahora, todas las experiencias acumuladas a través de una historia intensa y estructurada en la exploración y extensión de sus posibilidades técnicas, pasan a abarcar también lugares exteriores a la forma tradicional de utilización, superando en mucho todas las finalidades iniciales. El contexto formado por estas situaciones determinó muchos de los cambios que tuvieron lugar y más tarde se vieron reflejados en los abordajes llevados a cabo sobre la música y sobre algunos de los elementos que la constituyen. Así se reconocen varias fases de la evaluación técnica en la construcción de los instrumentos que fueron, en cierto modo, un intento de perfeccionamiento en el deseo de captar sonidos de la naturaleza y del medio ambiente, traducido en la modificación de los procesos de extracción de sonoridades. En este sentido, la expresión musical se amplió con la utilización de métodos que presuponen otro tipo de tecnología y parafernalia no asociadas a los instrumentos musicales.

Los cambios se verificaron en la secuencia de operaciones ordenadoras de la comprensión al expresar, simultáneamente, una capacidad de reconocimiento que obliga, a cada uno de los participantes —músicos y audiencia— a representar, a la luz de las innumerables exigencias personales que acompañan al acto de oír música, conocimientos de los más diversos tipos, dejando percibir dificultades de análisis en relación a lo que se escucha y a todas sus implicaciones estéticas; procesos que contienen importante información sobre las actitudes y los procedimientos de los músicos en el acto creativo. Esencialmente se pretende —por medio de la práctica— encontrar una forma de satisfacerse por el descubrimiento, buscando un punto de equilibrio entre nuestros intereses individuales y colectivos anteriores a la música. Esta satisfacción de cuño personal presupone una nueva superación, otro tipo de voluntad de experimentar, un avance para una evidencia que, de forma subjetiva, comienza a aparecer dentro de nosotros. Vamos intentando responder a sus reclamos más inmediatos: en primer lugar, a la necesidad de placer, lo que ocurre siempre de una manera diferente de la que se había pensado inicialmente; en segundo, al cumplimiento de la función estética de la obra de arte. Algunas personas no buscan ir más allá, no indagan fuera de sus propios límites, abdicando de la tarea de salir de la cápsula establecida por la idea de satisfacción antes referida, situación que configura una actitud de insuperable pasividad receptora. Otras hacen justamen-

te lo contrario y es en este último caso en el que se hallan todos los ingredientes de la comprensión orientados hacia el descubrimiento: la búsqueda de una simplificación redentora de las sonoridades, como si todas fuesen nuestra invención individual. De este modo pasamos también a ser creadores, incluso desde el exterior del objeto artístico, haciendo —a partir de esta asimilación multidisciplinar—, varios encuentros comparativos entre nuestro saber, la obra musical y cada uno de los momentos esenciales sobre la idea de finalidad estética.

Estamos siempre recomenzando, de forma inconsciente, esta búsqueda ansiosa de nuevas fuentes sonoras y encontrando fórmulas musicales que desafían ostensiblemente el acto libre de su etiquetado. Estos nuevos sentimientos de descubrimiento encierran auténticos momentos de placer y todas las formas simplificadoras de definiciones se nos presentan como actos fallidos de validación inconsecuente. La música nunca podrá ser hostil a nadie y deberá transformarse en un mecanismo de estimulación individual o colectivo, oponiéndose a cualquier tipo de subordinación, rechazando esquemas de jerarquización y valoración en principio establecidos. Al ser destronado este imperio de reglas, que no constituyen más que un desdoblamiento en la obediencia a un orden causante de una manifestación tangible sobre la pérdida de nuestro espacio individual de sentir, se concreta el sueño de encontrar una superficie libre para cada uno de nosotros, haciendo de esa nueva libertad un proceso interior de perfeccionamiento para el uso común y colectivo de la obra de arte. Este tipo de objetivos defiende su necesidad de concretarse, a través de la experiencia, en un modelo abierto de reflexión sobre la música, sin recurrir a fórmulas cerradas, históricas o enciclopédicas. El desarrollo de este punto de vista puede ser uno de los programas de actuación más interesantes a explorar en una actualidad emergente, totalmente deficitaria en referencias éticas y estéticas.

Si conseguimos ser receptivos a los reclamos sobre el lado del desconcierto en el abordaje musical, satisfharemos las necesidades de diversión y de locura, y encontraremos una libertad singular y única. Así, tal vez consigamos establecer con nosotros mismos, y después con los otros, un equilibrio reflejado con placer en la satisfacción del lado más profundo de nuestro apetito melódico, estético, social, afectivo y sensible. Cuando quedamos solos, totalmente expuestos a un conjunto de sensaciones que van permaneciendo incrustadas en las músicas que oímos, podemos disfrutarlas, como una habilidad de asimilación personal, acumulando experiencias de profundización intuitiva y mejorando nuestro desempeño analítico sobre el acto creativo. Todo ello repercutirá, en toda su extensión, en la capacidad de maravillarnos ante la obra y brindándonos momentos de percepción en los que las ideas comiencen a discorrir de la manera en que realmente las habíamos pensado.

2

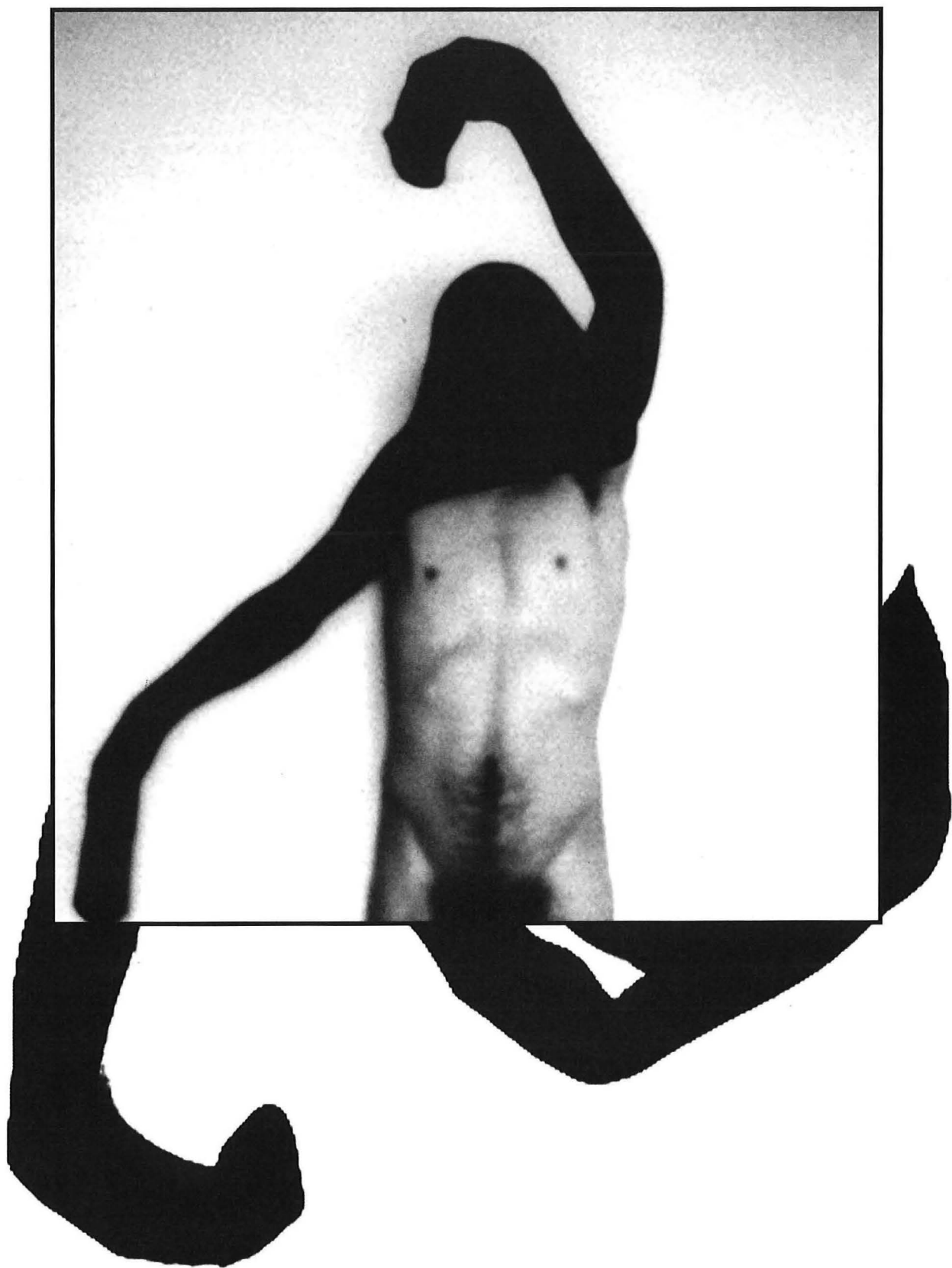
No sé si fue por mera casualidad pero en una de estas tardes pensé en una obra que me dejó un rastro de memoria desde su primera audición. Tenía enfrente un disco de Lester Bowie, editado por ECM en 1981, con el título *The Great Pretender*, donde todo sucede como si el movimiento del mundo fuese una realización serena, en el plano inconsciente, de aquéllo que hicimos de él. Esta obra vive a la vuelta de una vieja canción que renace permanentemente de las cenizas, en una "utopía cinética involuntaria". Siendo capaces de desarrollar el trabajo de sentir y participar en ese espantoso acto de envilecimiento musical, ajustándolo a nuestra medida en una actitud de elegancia cínica, pasamos a asumir que todo el arte, como proceso reconstructivo, contiene, a partir de ese momento y a lo largo de toda la obra, nuestra pequeña historia. Comprendemos a Lester Bowie como un músico que fue capaz de discurrir sobre su mundo interior y, en su seguimiento, hablar de todo lo que nos rodea. Oyendo este disco, participamos en una manifestación de indolencia festiva que se encuentra en todos los espíritus verdaderamente cínicos proporcionándonos una descarga sentimental -la sabiduría necesaria para una supervivencia mínima-, en una sociedad radicalmente sacudida por el miedo al miedo, equivalente a decir que todo tiende al error, la catástrofe aparece como la única formulación plausible capaz de representarlo. No se debe a cualquier sortilegio más o menos estilístico que este trompetista entrara en escena con una bata blanca, reduciéndonos a una atmósfera de encarcamiento hospitalario. Somos parte de una dolencia colectiva y planetaria en un mundo eminentemente colapsado, que nos proporciona indicios útiles sobre la inevitabilidad de una nueva cirugía plástica en la música y en la realidad. Todo se manifiesta en un rápido movimiento laboral y artístico. Las personas se han transformado en elementos activos de consumo desvergonzado y perverso, como obedientes instrumentos de producción. La música demuestra que estamos aquí, en una atmósfera en la que reina un ambiente cortante, con marcado tono sarcástico y romanesco, quedando claro el papel del cómico y del irónico como la única forma de hacer mínimamente soportable todo lo que nos va ocurriendo. Poco tiempo después de la grabación de este trabajo, se anunciaba pomposamente la aparición de una superestrella más del jazz y de la trompeta, que había de causar una intensa serie de pasiones y de desavenencias. Presentado como un candidato al lugar vacío de los grandes músicos de otras épocas, fue apoyado por la misma máquina que empuja nuestro mundo hacia un modelo en el que el lucro es el valor humano fundamental a tener en cuenta. Se abrió otra polémica estéril y demencial, a través de la cual empezaron a alimentarse pequeñas vanidades. La disposición de

las distintas cuestiones que tomaron parte en esta insoportable querella movida por el optimismo y la agresividad sin sentido, se sitúan en el terreno descuidado de la manipulación dividida en dos masas informes de gente: de un lado, los que siguen aquéllo que se puede llamar "jazz tradicional" (yo mismo no sé bien qué es eso, pero tal vez...), como un género dentro de la música improvisada, lleno de estereotipos de circunstancia, negritud, swing, tonalidad y estilo, remitiéndose a un modelo que no exhibe la más pequeña duda sobre estos elementos esenciales de identificación. Del otro, los que mantienen la actitud de cuestionar todo lo que está alrededor, en un ejercicio abierto de comprensión. Los enfrentamientos entre estos dos tipos de comportamiento aparecen repartidos en varias situaciones difícilmente identificables, toda vez que muchos de estos actos son formas híbridas de ambos. Lo que agitó nuestro pequeño mundo del jazz, y que aún hoy permanece pleno de actividad discursiva, fue precisamente esta lucha que se nos antoja como la única cosa verdaderamente interesante a analizar entre el tedio y el fastidio de un inmenso y apático día a día, más acomodado que vivido y en el cual ha sobrevivido la música durante los últimos treinta años.

Hablar del hiper-fenómeno Wynton Marsalis es como describir una cosa que avisa sobre la adulteración de lenguajes, aunque ésta no signifique más que una réplica de un inmenso fenómeno de globalización y persuasión neo-liberal, actualmente aplicada en todos los continentes, persistiendo como la única solución salvadora de la crisis de nuestro tiempo. No tengo gran simpatía por este personaje que, como tantos otros músicos, se fue convirtiendo en un objeto musicalmente comercial. Cuando estaba distraído reflexionando sobre estas ideas agradablemente especulativas, me acordé de Miles Davis abominando de este joven y talentoso músico. En el jazz existieron desde siempre personas que se prestaron a encarnar el lado más conservador, reaccionario y retrógrado de la sociedad norteamericana -grupos de presión que representan los intereses ahora organizados para considerar a los negros y los árabes un objetivo particularmente perseguido por no tener defensa-, siempre deseosa de encontrar un nuevo mesías redentor para su galería de ídolos. Alguien que confirme su creencia de una forma superior y transforme el jazz en una doctrina en la que creer y a la que seguir fanáticamente la vida entera. La búsqueda incesante de un héroe es el mayor impedimento para la realización de la tarea de comprensión de los cambios y de todo aquello que va a desaparecer en los próximos años. Este tipo de aproximación mesiánica envuelve a un número considerable de individuos que al tornarse buscadores legítimos de una música esotérica y delirante, revelan compulsivamente una falta de referencias sobre la cultura y el arte, con todos sus problemas de realización artística. La ignorancia les fatiga, impidiendo la promoción de un análisis generoso, humilde y lúcido sobre el mundo; su expresión actúa en una práctica propiciadora de buenos juicios, desalentando la aparición de cualquier evaluación crítica tendenciosa, insustancial o egoísta.

Al dejar de lado la exploración de razones válidamente constructivas, las ideas pasan a asentarse en el desarrollo de deseos

■ EL PASADO CÓNCAVO, EL PRESENTE
PLANO, EL FUTURO CONVEXO



vacíos de contenido, como en la antiquísima y célebre aspiración sebastianista⁽¹⁾ sobre aquél que ha de vivir. Los movimientos provocados por este tipo de retro-visiones nos indican que ya no somos emprendedores de cosa alguna, remitiéndonos a la categoría de espíritus acrílicos. La ausencia de motivaciones y herramientas para reflexionar sobre aquello que nos está pasando, inhibe la capacidad de denunciar a la sociedad norteamericana, para la que, según Chomsky, "los objetivos de la guerra son ante todo los negros". En Nueva York, el cuarenta por ciento de los niños vive bajo el umbral de la pobreza sin ninguna esperanza de escapar de la miseria y de la indigencia; pero tal vez esto no nos diga nada. Las personas discurren sobre el mundo de forma egocéntrica, reduciendo la vida a la dimensión de su ombligo. Les gusta emprender sus actividades de forma pacata y primaria, adoran sus *viditas*. Están auto-exoneradas de revisar las ideas propias y no sienten la necesidad de tener en consideración este tipo de realidades, haciendo prevalecer sus opiniones escritas sobre todo lo que escuchan. Esta forma de vivir refleja una extraña manera de respirar lo cotidiano, situación verdaderamente notable y paradigmática en relación a lo que se piensa en el presente –resignación y abstención cívica, actividad de bastidores y demasiada política-. La música pasó a ser un movimiento de intervención donde los sonidos deben surgir como denuncias y alertas en la crisis de la realidad presente. No basta saber o querer hacer música para tocar un instrumento. Las características específicas de los instrumentos ayudan a construir sonoridades, pero no es suficiente que los resultados alcanzados se hayan producido de forma calmada y natural para que seamos capaces de entender que vivimos en un tiempo difícil.

En este contexto llega a nuestro planeta imaginario un nuevo pretendiente: Dave Douglas, para muchos apenas un trompetista más. Su trabajo dejaba el presagio de grandes voluntades de volar por encima de todas las genealogías de este arte supremo, dejando en el aire algunas desconfianzas. La estructura de comercialización del jazz estuvo siempre localizada en la zona más brillante del éxito y de los grandes consensos; un espacio de comodidades y riqueza exhibiendo anuncios de neón titilando constantemente –quien no está con nosotros está contra nosotros-. Continúa siendo necesario saber de éstas y de todas las artes de supervivencia en un comercio considerado concurrente y libre, que no es más que un esquema depurado de organización económica y propaganda neo-liberal.

Es así "El clima de desesperación, ansiedad, revuelta y miedo (que) prevalece en el mundo, fuera de los límites de los sectores privilegiados que prosperan y de la 'hermandad de los vendidos' que va cantando himnos a nuestra grandeza, rasgo común muy marcado en esta 'cultura contemporánea'"⁽²⁾, suponiendo que se consiga utilizar esta expresión sin enrojecer de vergüenza. Algo del jazz actual, confrontado con la simplicidad de las palabras de Chomsky, deja en nosotros un terrible sentimiento de pérdida.

Aunque sólo sea pasajera, lo que va apareciendo hace desconfiar de la posibilidad de evitar una gran desgracia y la presente escena mundial indica que todo tiende vertiginosa-

mente hacia la mediocridad. Parece no haber interés en reflexionar sobre la música cuando estamos rodeados de violaciones de todo tipo de derechos. La realización de la justicia que aplicamos al trabajo/triunfo de un artista, debería ser un homenaje al acto creador, y no una apología del modelo *self-made-man*, desarrollado en un arquetipo de hombre de éxito que el periodismo y las revistas de contenido ligero tengan que presentar y cultivar servilmente. Todo acto creativo debe traducirse en una confrontación con la inevitabilidad de existir en el mundo y conseguir realizarse sin concesiones. En cada obra existe siempre una nueva oportunidad de construir una cosa singular, una puerta para un mundo nuevo.

Andaba por aquí hace ya algún tiempo. Nunca llegué a entender por qué el era incesantemente rechazado por la inmensa mayoría de los que dicen sentir el jazz. Presentí que tenía que caer en desgracia; todos caemos. No se puede ser alguien en un medio culturalmente pobre y débil, en el que el valor del músico todavía se mide por su desempeño manual. Agradan o desagradan hasta por la forma de ser buenos o malos como relaciones públicas. Una falta de simpatía es suficiente para que pase a ser subjetivamente malo. El artista es visto como un trabajador, portador de una técnica que le fue históricamente atribuida y tradicionalmente encomendada por la sensata sociedad de los hombres que lo sustentan. El arte pasa por ser un símil de espacio organizador de ideas, siguiendo un modelo de creación que se le impone desde el Renacimiento. El músico es parte integrante de una corporación que lo certifica, adquiriendo una especie de derecho de pertenencia a un estatuto de artista que le es reconocido por todos desde tiempos inmemoriales. Ni las libertades de espíritu de Cage, Xenakis, Reich, Monk, Ornette, Parker, Coltrane y Miles consiguieron disipar estos pensamientos. Así debemos promover la existencia de condiciones para que al músico le sean dadas todas las posibilidades de hacer su música. El incumplimiento de los cánones que se definen a lo largo de la historia no debe constituir un impedimento a su realización.

Cuando incentivamos la aparición de contextos reactivos sobre el contenido normativo y clásico de todas las reglas, podemos aspirar a la realización del acto creativo como una parte integrante del trayecto artístico y validar todas las elecciones por la vía de la negación. Al pintor debe dársele el espacio de pintar. Al escritor deberá dársele la posibilidad de escribir según las reglas gramaticales, en un escrito lleno de significado o negar esa herencia. Cuando se puede llevar a cabo este tipo de elecciones, se confirma que debemos limitar estas estructuras de actuación creativa a un lugar único, donde impere una visión solitaria, elemental y ordenadora de todo lo que está a su alrededor. Debemos luchar por la aparición de espacios en los que todas las especies, géneros y estilos no estén desde luego establecidos y orientados en desacuerdo con el concepto totalitario de clasificación de tipo enciclopédico. Tenemos que decidir si queremos o no que esa organización de ideas este íntimamente ligada a la posibilidad de que exista cualquier tipo de libertad de expresión. Se sabe que los grandes momentos de todo el arte y la historia de la humanidad contienen muchos acontecimientos de

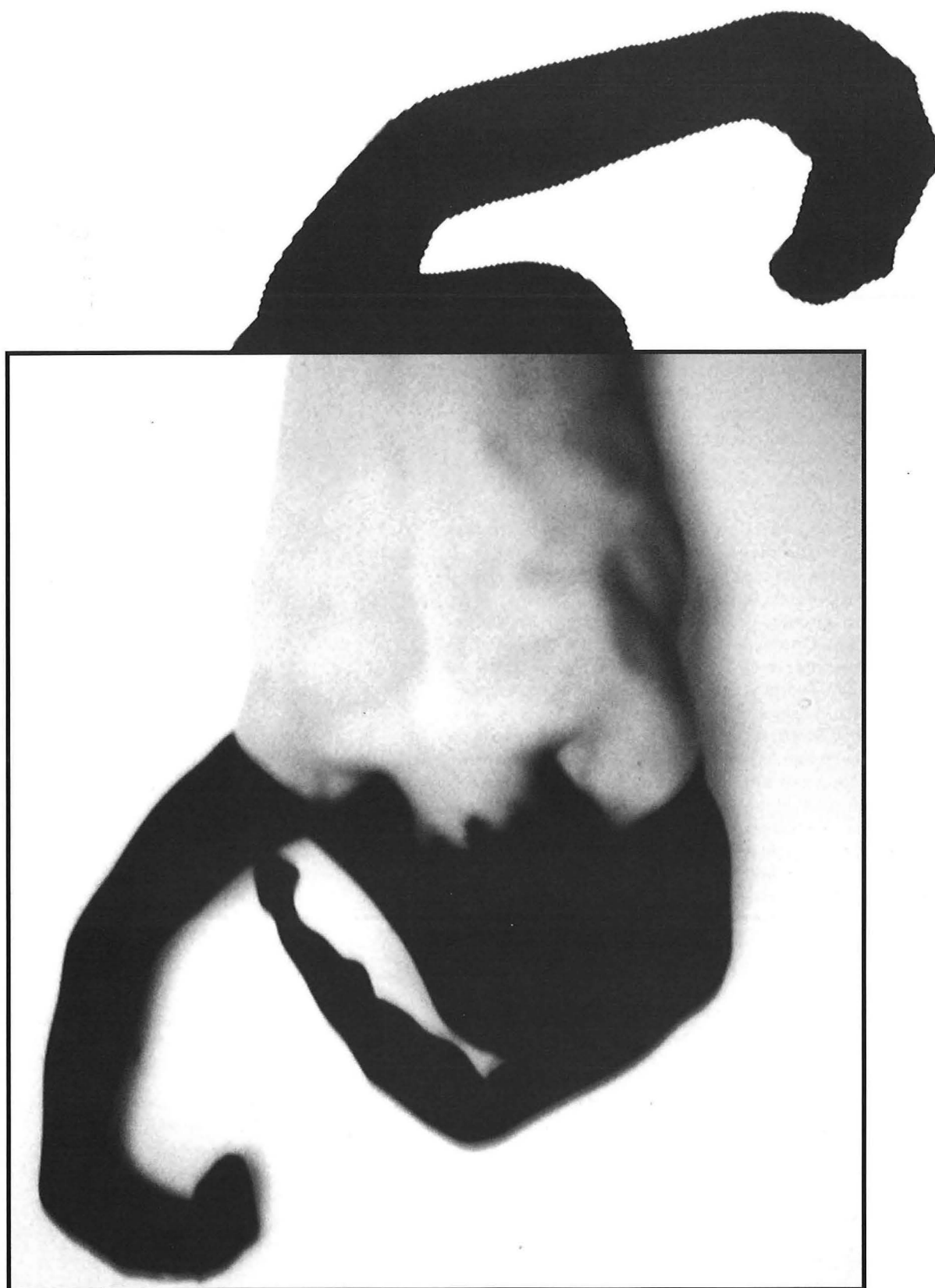
sentido contrario y de gran tensión creativa. ¿Cómo situar la música en un mundo donde todo comienza a contribuir aceleradamente a que los poseedores de las 500 mayores fortunas se continúen enriqueciendo con la ayuda de unos tantos a quienes, en el siglo XIX, la prensa proletaria ya llamaba "la hermandad de los vendidos"? También sabemos que existen en la actualidad organizaciones que se dedican a desviar las multitudes hacia objetivos inofensivos por medio de gigantescas campañas de propaganda, organizadas y dirigidas por la comunidad internacional de negocios, mitad de la cual es norteamericana, que invierte una cantidad enorme de capital y energía en la tarea de convertir personas en átomos consumidores e instrumentos obedientes (cuando no tienen la suerte de encontrar trabajo), aislados unos de otros y privados hasta de poder vivir una vida humana en condiciones. Hay que aplastar los sentimientos humanos normales, que son incompatibles con una ideología que está pensada para satisfacer las necesidades de privilegio y de poder que celebra el lucro privado como valor humano supremo y que niega a las personas otros derechos que no sean el de intentar sobrevivir en el mercado de trabajo(3). A la luz de esta realidad, analizada por Chomsky, y de tantas otras todavía más graves, ¿cómo hace el jazz su propia denuncia y qué podemos esperar de él?

Herb Robertson es nuestro hombre. Un maldito de la corneta y de otros artefactos extraídos de nuestra basura cotidiana, que fomenta la profanación del sagrado ritual de una escena, que como todo el ambiente circundante, está totalmente contaminada. Su música estimulaba la independencia del pensamiento, la anarquía de la creación, el caos de los sentidos, la descompostura de la pose, la incertidumbre del sonido, la paciencia tolerante de la incomprensión, el humor infatigable y nuestra vergüenza de gente inmensamente aburguesada y ridículamente acomodada. Herb Robertson tiene más libertad en cada minuto de soplo que los montones y montones de público asistente silbando y aplaudiendo durante horas. Todos parecen preocupados en encontrar una terapia colectiva para la incapacidad de salir de sí mismos, insistiendo en figurar de cuerpo presente en los conciertos. Quien no se preocupe de su capacidad de comprensión, no tiene que quejarse de la inseguridad e incomodidad que ésta pueda causarle. Estoy convencido de que no es necesario, después de tantos asuntos interesantes y paralelos a tratar, decir cuánto placer existe en esta especie de ajuste de cuentas con el destino. ¿Cuándo llegará el día en que se haga emerger, entre tantos recuerdos olvidados, todo lo que se ha escrito erróneamente sobre el jazz en Portugal? Porque el tiempo también posee dentro de sí la suprema ironía de apagar todo lo que fue editado. Cuando algún día hablen de Herb Robertson, otras realidades van a influir forzosamente en la forma de comunicar su discurso y todo continuará como si nada hubiese ocurrido.

3

El jazz, como todo el arte, ofrece la posibilidad de percibir los grandes problemas que afectan a tanta gente, permitiendo un análisis de la realidad del mundo. Si no existiesen músicos mínimamente comprometidos en la tarea de denunciar este estado de cosas, yo me iría de aquí en este mismo instante. No es posible mantener el jazz como parte de una experiencia humanística sin buscar respuestas que expresen el desagradable recreo voluntario en que vivimos y sin negar las desgracias de las actividades del ocio y tiempo libre que distraen activamente a millones de alienados cada día. Me gustaría decir cuánto detesto y cuánto me irrita el fraseo periodístico que me reduce a un amante más del jazz —una treta nauseabunda y de inmenso mal gusto que me deja revuelto—. El arte, para ser vivido, no necesita espíritus seducidos; requiere otro tipo de contenidos bastante más importantes, valores y principios que definen una ética, cada vez más necesaria en nuestro país. Cuando no conseguimos sentir nuestras propias pulsiones es probable que porque no fuésemos capaces de hacer lo que debíamos, ni consolidásemos un proceso colectivo de reflexión que hubiera introducido mecanismos de elaboración crítica sobre las cuestiones de nuestra realidad circundante. Conseguir convivir con el arte y el jazz sin miedos, superando la incapacidad de percibirlo totalmente, en un momento dado puede ser un objetivo interesante a alcanzar. Es necesario establecer una relación abierta con la creatividad, emitiendo una señal de alerta sobre la obligación humanista de participación crítica en el acto creativo. Siempre tuve la noción de que el proceso de marginalización cultural está tan instalado dentro del grupo de gente que se juzga experimentada y portadora de autoridad en las cuestiones de evaluación de la música, como en aquellos a los que le es ajeno. Continué estando aturdido con la densidad de acontecimientos paralelos al arte que no son objeto de una inmediata apropiación crítica por parte de los participantes, porque no se sabe que una de las fuerzas más relevantes del acto creativo es su poder de anticipación analítica ante las crisis del mundo. Estos momentos difíciles, que ahora comienzan a detectarse, todavía no son objeto de trabajo crítico consistente, explorando todas sus fuerzas en estímulos llenos de necesidad de denuncia. Por otro lado, se pierden energías en asuntos banales. Por si no bastaba la descarga maledicente a la puerta de los conciertos, tenemos ahora otros actos similares, protagonizados por aquellos que desde su pequeña cátedra intentan liderar intereses y provincianas posturas de opinión. Los argumentos continúan siendo muchos y las palabras también. Las discusiones giran en torno a pretensiones estéticas, emergiendo de una semántica *fast food*. La estética del jazz ocupa una parte oscura y considerable de su utilización. Se parece a una pa-

(sigue en pág. 44)



(viene de pág. 42)

labra-basura que sirve para todo. La periferia comienza a llenarse de evaluadores y todos están deseosos de tomar parte en el protagonismo centralista. Vivimos momentos en los que aparecen constantemente procesos creativos muy semejantes. Cuando procuramos dejar marcas disonantes en la superficie de las músicas que escuchamos nos olvidamos de que ya fueron tocadas muchas veces por otros y asimiladas por nosotros durante años. Estos actos equivalen a la realización de pequeñas revisiones. Los temas pasarían a integrar nuevos mensajes que aparecerían como cambios de lenguaje. Cuando se nos coge por sorpresa, se nos aparecen varias cuestiones –la libertad de expresión no permite que nos hagamos oír en medio de la enorme cacofonía circundante-. ¿Cuál podrá ser su sentido?

Algunas salidas se acercan, providencialmente, en este acotamiento de mi espacio libre de audición. Muchas veces en el arte sólo cabe esperar la vieja estrategia de rememorar el artefacto retirado de un contexto para que así –*detournement*– se pueda encontrar un nuevo significado. Cuando se revela un acto de desilusión ante el inmovilismo y el conformismo corriente, podemos encontrar los presupuestos de la idea de decadencia, que es también una auto-ilusión. La exploración del modelo del *auto-collage*, fue, desde siempre, capaz de traernos soluciones apaciguadoras para nuestras ansiedades y miserias. El placer de descubrir se ciñe al placer de escuchar a alguien que mezcla el arte, con la parodia de quien está fuera de las cosas, en un compromiso generoso. El arte tendrá su fin. Cuanta más importancia atribuimos a las cuestiones de representación en la música, más asume ésta una centralidad inevitable en nuestras vidas. Podemos intentar percibir quién representa a quién o hasta si alguien representa alguna cosa.

Mi generación heredó ideas de las dos o tres anteriores y la representación en este sentido fue un proceso de reflejo y de espejo. Comenzamos a sentir el peligro de que la cultura se transformase en una globalidad donde las ilusiones se van acumulando como bienes omnipresentes de consumo. Es claro que todos admiten, sin resentimientos, tratar la cultura como una cuestión de accesorio que puede quitarse y ponerse –la música, dado su carácter abstracto, acabará en un rumor entre productos de marca-. La imagen de la música global gravita encima del planeta como si fuese una eufórica alucinación comercial: *Happy Meal*, con sabor a mano de obra barata, en una atmósfera de abundancia.

Debemos sentirnos inmensamente agradecidos a todos los artistas que nunca perdieron el sentido de la espiritualidad. En cuanto nos detuvimos a analizar la belleza de las imágenes proyectadas, no fuimos capaces de percibir que la silla en la que estábamos sentados ya había sido vendida en el más puro acto de especulación, en un paraíso fiscal de alguna parte del mundo. De esto es de lo que estamos hechos.

© Ivo Martins (2003)

© Traducción David Romero/Cuadernos de Jazz (2003)



Notas

(1) Referencia al rey D. Sebastiao de Portugal, muerto en la adolescencia, mitificado al desaparecer en combate entre la niebla. Durante siglos se ha creído que regresaría desde esa misma niebla y devolvería a Portugal su supuesta grandeza.

(2) Barsamian, David; Chomsky, Norman: *Propaganda and the public mind*. E.E.U.U., South End Press, 2001.

(3) Ibidem.