

M U S I C A

CIENCIA vs. HUMANISMO

George Rochberg*

Sería presuntuoso intentar o intentar reclamar un análisis profundo de las aberraciones de la mente contemporánea, pero me parece que existe un tipo de locura racional suelta en el mundo que se regocija en la manipulación por su propio beneficio, generalmente, sino siempre, apoyada por principios objetivos auto-justificados; una clase de locura racional que no admite límites en la búsqueda de sus metas auto-justificadas; y lo que es peor, no reconoce o es ciega ante las posibles consecuencias de su metodología y procedimiento lógico cuando actúa en el mundo real, y entre gente real. El mejor ejemplo que conozco que encaja en mi descripción en todos sus aspectos, es la ciencia, ya que hoy vemos en la ciencia el increíble fenómeno de un acuerdo universal incuestionable sobre la búsqueda del conocimiento hasta sus

límites absolutos, sin importar sus últimas consecuencias para la existencia humana. La horrible paradoja en este juego del hombre, de casi cuatro siglos de inhabilidad constitucional para prever las consecuencias mientras se encuentra en la búsqueda de lo que el llama "verdad", es que cada descubrimiento de esta verdad ha situado al hombre cada vez más cerca de su propia extinción, ya sea a través de la posibilidad de su destrucción física, o de las deformaciones psicológicas o de las interferencias biogenéticas; la ciencia en sí misma se siente segura, de manera suprema y arrogante, de sus propósitos ilimitados y tiene en realidad el apoyo total y el estímulo de los gobiernos, de los empresarios industriales y del común de la gente, todos los que continúan creyendo en sus beneficios indudables. Como Lewis

Munford lo ha señalado recientemente, "el propósito de la verdad científica" es descollante en el siglo XX; y "en esta búsqueda de la verdad, los científicos han santificado su propia disciplina y -lo que es más peligroso- la han colocado por encima de cualquier deber moral... la verdad científica ha adquirido el estatus de absoluto y la incesante búsqueda y expansión del conocimiento se han convertido en el único imperativo categórico reconocido".

Con razón, la visión del científico sobre el mundo, desde Galileo hasta nuestros días, permanece aún como Schrödinger lo ha observado: "sin azul, amarillo, amargo, dulce, belleza, encanto y aflicción." No fue sorprendente entonces que, por más lamentable que pueda ser, la objetividad deshumanizada de la metodología científica y el procedimiento lógi-

*"Music: Science vs. Humanism" George Rochberg in the *Aesthetics of Survival: A Composer's view of Twentieth Century Music*; the University of Michigan Press, 1983- *Music in the Western World- A History in Documents*, seleccionado y anotado por Piero Weiss y Richard Taruskin; Schirmer Books, Macmillan Inc., New York, 1984. ©

* *George Rochberg es músico compositor, profesor en la Universidad de Pennsylvania, nacido en el año 1918. Se caracterizó por romper en los años setenta, con la música dodecafónica, y por regresar a un idioma tonal accesible, el cual emergió de los estilos clásicos de los siglos XVIII y XIX. Es conocido por atacar la posición hermética en varios aspectos: "en la pretensión del estatus científico; en la creencia del progreso lineal en el arte; en su pretenciosa amoralidad y deshumanización; y sobre todo, en la irrelevancia frente a la genuina esencia y propósitos del arte".*

co, haya entrado gradualmente en, y convirtiéndose en aspecto central de grandes áreas del pensamiento y la producción artística.

La aparición de formas artísticas totalmente desprovistas de contenido humano y por lo tanto de significado, debe todo a una creencia ingenua, tolerante y sin concepto con relación a los valores de la tecnología de las máquinas y la premisas científicas en las cuales está teconología esta firmemente basada. Las tradiciones humanísticas han sido abandonadas en su mayoría a favor de variedades de producción que se concentran en el desarrollo de una manipulación consciente de los nervios ópticos; en la aplicación del diseño geométrico puro a la planeación del espacio pictórico o escultórico; en el desarrollo de esculturas producidas en fábricas para las que el artista proporciona los planos; en el surgimiento del "happening" como una aplicación equívoca de los principios de indeterminación que permiten al artista complacerse en el establecimiento de un teatro "abierto" y participativo sin control o

gusto, que al menos hasta donde puedo ver, se deriva de los principios de la psicología conductista en la que los estímulos y las respuestas, tienen el papel más importante. En pocas palabras, el arte contemporáneo manipula, ya sea el sistema nervioso central, a veces de manera extravagante y grotesca, aunque sea de forma sistemática, o ignora sus necesidades completamente, desplazándose a campos de la abstracción, que aunque tengan patrones, no ofrecen sentido y significado al espectador. No es sorprendente entonces, que podamos ver la sombra deshumanizada, el espectro sin moral de la ciencia, en el arte contemporáneo. La misma pretensión hacia una objetividad impersonal y

arrogante se ecuentra presente en ambos. La misma preferencia por reducir lo inasible en el hombre a un objeto autómatas y eminentemente manipulable, se presenta en los dos. La separación entre el interior incalculable y el exterior calculable, i.e., la propensión por convertir al mundo a nuestro alrededor en tanta maquinaria para ser manejada y controlada, dejando de lado la oscuridad, la naturaleza subjetiva del controlador, quien en sí mismo inclusive, es una parte intrínseca de lo que está intentando controlar, es la marca por excelencia del aspecto científico comenzando por Galileo y Kepler; y mientras que, durante tres siglos, pintores, escultores, músicos, poetas, escritores, siguieron sus propios caminos, produciendo el cuerpo de nuestra cultura heredada, en el siglo veinte, el siglo en el que la ciencia en sí misma finalmente ha logrado acaparar y conquistar al mundo, el arte se ha rendido a un *ethos* que parece ser completamente generalizado e inescapable. Hasta el siglo veinte, era claro que los



mundos de la ciencia y el arte estaban separados el uno del otro, sin compartir premisas comunes. Aunque Kepler podía decir:

“Tal como el oído está hecho para percibir el sonido y el ojo para percibir el color, también la mente ha sido formada para entender no toda clase de cosas, sino cantidades. Percibe cualquier cosa más claramente en la proporción en la que esa cosa esté más cerca a cantidades simples como a su origen; pero, mientras más se aleje una cosa de las cantidades, más la oscuridad y el error la habitarán.” Fue precisamente en aquellas áreas en donde la mente se aparta de las cantidades y se mueve más libre e intuitivamente en los espacios de las cualidades, en donde el artista vivió y trabajó sus milagros humanos. Fue aquí donde “azul, amarillo, amargo, dulce, belleza, encanto y aflicción” se mantuvieron en movimiento y produjeron sus imágenes mágicas para el ojo, el oído, imágenes mentales que alcanzaron una realidad humana, y que le dieron a la brutal y áspera vida del hombre, un posible sentido de gloria en existencia, un sentido de lo milagroso. Pero la ciencia no sólo no cree en milagros; positivamente los desprecia. Si uno compara los resultados de la “locura divina” que Platón le atribuyó a los poetas, con los de la “locura racional” que asignó a los científicos, no es difícil ver cuál es la preferida en términos de un hombre presente y futuro. Pero la “locura divina” ha sido casi, totalmente, reemplazada en las artes de nuestro tiempo por la “locura racional”; y es en ciertas variedades específicas de la música contemporánea en donde mejor se puede apreciar esto.

Porque la música es la más individual, la potencialmente más abstracta, la más específica de todas las artes. Para Leibnitz, era “contar inconscientemente”, una especie de matemática; para John Ruskin, “arquitectura congelada”; pero para los músicos, fue hasta hace poco, “cantar”. El sonido era solamente el medio físico, el portador de las aumentables y expandibles estructuras que se basaban a sí mismas primordialmente en el modelo de la frase vocal y su psicología, proyectando las aspiraciones humanas en líneas melódicas arqueadas de formas claras, con o sin asociaciones verbales. Aun con Schönberg, Webern, y Stravinsky, la propensión a “cantar”, desarrolló su magia inclusive en sus trabajos puramente instrumentales; en donde “cantar”, en el sentido vocal o de expresión lírica instrumental, se modificó a “danzar” en un sentido en el que existen las periodicidades sentidas con pulsación rítmica directa; aquí la música mantuvo su balance misterioso entre inte-

rior y exterior, permaneció como una creación totalmente humana de realidades humanas, memorables, repetibles, significativas- sino siempre bella de acuerdo a gustos individuales. Por una de las grandes ironías que persiguen al hombre premeditado, tan pronto como los compositores empezaron a pensar la música como sonido, y al sonido como cantidad, cantar y danzar, en el sentido tradicional musical, fueron reemplazados por un contar consciente, (Leibnitz), y por la obtención literal de la condición de “arquitectura congelada”- eventos de sonido diseñados en tiempo pero no en ritmo. Desde que los compositores actuales son extremadamente, sino exclusivamente, verbales, y son dados a diferentes variedades de intelección y abstracción, su documentación completa se desarrolla en una peregrinación por infinidad de artículos y libros, pocos de los cuales revelan finalmente una mínima consciencia de la erosión de su arte en sus propias manos. Porque están fascinados por las matemáticas, la lógica, y la ciencia, y porque han tomado la locura racional de sus hermanos científicos, es que leemos mucho en estos días sobre información teórica y su relación con la psicología y la composición musical; leemos sobre probabilidades estadísticas, sobre la estocástica, y sobre la cadena de Markov y las posibilidades de composición; sobre teoría de grupo y de serie aplicada a la música serialista; sobre lo aleatorio y la indeterminación y la entropía. Se invoca toda posible metáfora y analogía científica. Toda posible disciplina científica es saqueada por conexiones potenciales con, y, corroboraciones de



postulados teóricos sobre cómo expandir las posibilidades del sonido en sí mismo y sus arreglos teóricamente ilimitados, hablando composicionalmente. Los músicos estudian programación de computadores, sondan los últimos hallazgos lingüísticos, se regocijan en las ciencias de la comunicación. Leen ampliamente sobre lógica; toman cursos en matemáticas avanzadas. Todo esto sería admirable si fuera para el enriquecimiento personal cultural de aquellos que tienen esta inclinación; pero es en nombre de la música y por la exploración de sus posibilidades en cualquier dirección concebible, sin importar dónde termine o qué conclusiones devastadoras deje como

resultado, por lo que esta increíble muestra de diligencia desviada se lleva a cabo. Antes se daba, que si un músico quería componer, se enseñaba a sí mismo sobre las disciplinas del contrapunto y la armonía, aprendía su oficio y se introducía en el trabajo incierto de producir arte. La historia nos cuenta que pocos tuvieron éxito. Hoy es suficiente el solo hecho de querer ser compositor sin la evidencia del beneficio de un "oído" musical, para generar un gran número de estudios que no tienen nada que ver con la música como oficio o arte. Las observaciones nos muestran que pocos están fallando. Por increíble que parezca, los músicos hoy en día han llegado a creer realmente que la música pue-

de estar sujeta al análisis y a la lógica, ya que, lo que es como fenómeno acústico, como patrón simultáneo y un orden sucesivo, como personificación de estructura y diseño, es finalmente conocible por la calculable, medible y premeditada mente. La presunción de tales nociones ha convertido a la música en una nueva forma de ciencia aplicada, una forma de tecnología acústica.

No es relevante que los músicos que estén involucrados profundamente con ideas y nociones científicas, las entiendan y las apliquen correctamente a su propia producción. Aquí otra vez, el científico se podrá sentar en su ilustre cumbre, y negar toda responsabilidad con respecto a lo



que el músico haga con sus ideas; pero quedará el hecho de que su impacto en el músico es hondo y profundo, y de que no ha tenido menos efectos deletéreos en la música, como en otras áreas de la existencia. Pero como en la Caja China dentro de la caja, continuamos en un desprecio cada vez más profundo sobre las consecuencias. Porque hay compositores entre nosotros que renuncian ante cualquier responsabilidad sobre lo que ellos producen, reclamando que en cambio, la misma irrepetibilidad de sus trabajos indeterminados basados en el azar y/o en la elección, se encuentra en la misma naturaleza del fenómeno físico, y es por lo tanto, una realidad más elevada que cualquiera que pertenezca a las posibilidades limitadas del hombre, atadas como están, por asociaciones culturales, memoria e historia. Pero es en el área de la electrónica, de la cinta magnética, y del computador, en donde la música ha recibido hoy la más grande impresión de la tecnología de la ciencia, y es aquí en donde los compositores han entrado a la pura cuantificación y la medida de las ondas longitudinales,

de las combinaciones de onda, de los armónicos y de los segmentos de tiempo, y las secuencias. Que la música deba estar sujeta a formas de automatización, es entonces algo inevitable; y que ésta se aleje más y más del canto y de la danza, y que abrace a un mundo de sonido vacío de contenido humano es seguramente el resultado final del creer que la música como todo lo demás hoy en día, es reducible a fórmulas, a ecuaciones, a probabilidades estadísticas, a funciones y comportamientos predecibles- en pocas palabras, a tecnología. Cualquier sentido de los límites humanos de la música se ha perdido; y desde mi punto de vista, no es probable que se pueda recuperar. Por lo menos no hasta que hayamos pasado por los terrores que la ciencia y la tecnología nos han preparado, y hasta que no nos veamos impulsados por la pura necesidad de supervivencia a una re-evaluación de las prioridades en la vida y a una

renovación del sentido de la tragedia humana. Los griegos entendieron la naturaleza de esta tragedia como la *hibris* del hombre, su orgullo hueco, su codicia por dominar el universo mismo que lo creó. Y los griegos se inventaron a las *Euménides*, y a los *Hados*, que cuando eran provocadas, eliminaban al hombre premeditado. Tendremos que esperar hasta que estemos parados desolados y desesperados en un salvajismo desértico creado por el mismo hombre para lograr entender las palabras del físico de Durrenmatt, Moebius:

“Soy el pobre Rey Salomón. Una vez fui inmensamente rico y sabio y temeroso de Dios. Yo era un príncipe de paz y justicia. Pero mi sabiduría destruyó mi temor a Dios, y cuando ya no temí más a Dios, mi sabiduría destruyó mis riquezas. Ahora, todas las ciudades sobre las que reiné, están muertas; el reino que me fue confiado, está vacío, un desierto reflejando en la luz azul, y en alguna parte, alrededor de una estrella sin nombre, sin sentido, eternamente, circula la tierra radioactiva. Soy Salomón, soy el pobre Rey Salomón.”

