

Ética de la improvisación: una aproximación desde la ecología del sujeto

Federico Rodriguez

Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denis
gfederorodriguez@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 20-04-14

ACEPTADO: 20-08-01

RESUMEN

El presente artículo tratará de cernir un campo en el que términos como *ética*, *ecología* e *improvisación* puedan entrelazarse para formular un *ethos* de la práctica de la música improvisada. Para esto reúne tres hilos teóricos diferentes: la *ecosofía*, la *ética* y la *autoafirmación*, tomados de las ideas de Félix Guattari, Cornelius Cardew y Steve Coleman. Más que un sistema de reglas, este escrito aproxima la posibilidad de pensar la práctica de la improvisación musical a través de una *ecología del sujeto*.

PALABRAS CLAVE

musicología, improvisación, ecosofía, ética, autoafirmación.

RESUMO

O presente artigo tentará cercar um campo no qual os termos como *ética*, *ecologia* e *improvisação* podem-se entrelaçar para formular um *ethos* para a prática da improvisação musical. Para isso, reúne três linhas teóricas distintas: *ecosofia*, *ética* e *autoafirmação*, extraídas das ideias de Felix Guattari, Cornelius Cardew e Steve Coleman. Mais do que estabelecer um sistema de regras, este artigo aproxima-se da possibilidade de pensar a prática da improvisação musical a través na lente da *ecologia subjetiva*.

PALAVRAS-CHAVE

musicologia, improvisação, ecosofia, ética, autoafirmação.

ABSTRACT

The present article will try to border a field on which terms like *ethics*, *ecology* and *improvisation* can be intertwined to formulate an *ethos* for the music improvisation practice. For this, it reunites three different theoretical lines: *ecosophy*, *ethics* and *auto affirmation*, taken from the ideas of Felix Guattari, Cornelius Cardew and Steve Coleman. More than establishing a system of rules, this article approximates to the possibility of thinking the practice of musical improvisation through the lens of *subjective ecology*.

KEYWORDS

musicology, improvisation, ecosophy, ethics, auto affirmation.

« *Improvement makes strait roads,
but the crooked roads without improvement
are roads of Genius* »¹

William Blake, *Proverbs of Hell*

INTRODUCCIÓN

El presente escrito² tratará de cernir un campo en el que términos como *ética*, *ecología* e *improvisación* puedan entrelazarse para formular un *ethos* de la práctica de la música improvisada. Más que un sistema de reglas comportamentales, este *ethos* se presenta como una guía para navegar en la práctica de la improvisación musical y como veremos a lo largo de este texto, este *ethos* propone una aproximación multidireccional que no solo aplica dentro del contexto de las *músicas de improvisación afroamericanas* –Blues, Jazz y sus derivados-, sino dentro de lo que se conoce como *improvisación no idiomática* (Bailey, 1993), aplicando ciertas categorías provenientes de disciplinas transversales como la *ecosofía*.

El *ethos* que queremos proponer implica un desarrollo teórico en tres direcciones: una dirección ecológica, una dirección ético-política y una dirección práctica, personal. Como mostraremos más adelante, estas tres direcciones están en constante diálogo e intersección. Para abordar la dirección ecológica, nos basaremos en la teoría de las *tres ecologías* desarrolladas por el teórico francés Félix Guattari, haciendo particular énfasis en la idea de una *ecología de la subjetividad*. La dirección ético-política será instaurada sobre la base propuesta por el compositor e improvisador inglés Cornelius Cardew, quien en su texto de 1969 “*Towards an ethic of improvisation*” había ya trazado un camino que creaba una relación explícita entre la práctica de la música improvisada y el desarrollo de una “ética de la improvisación”. La tercera y última dimensión será abordada a través de la práctica, los consejos y conceptos del saxofonista norteamericano Steve Coleman, que ve asimismo la práctica de la improvisación desde un punto de vista basado en la autoafirmación y la creación de subjetividad.

1 Blake (1994:17) “El progreso traza los caminos rectos; pero los caminos tortuosos, sin progreso, son los caminos del genio.”

2 Este artículo es producto del desarrollo de las ideas de una conferencia que debió suceder en Valparaíso, Chile, en octubre de 2019 durante el intercambio del programa ECOS –SUD propiciado por CONYCI y la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denis.

GUATTARI: LA ECOLOGÍA DEL SUJETO

En su obra *“Las tres ecologías”* -un pequeño libro de menos de 100 páginas- el filósofo francés Félix Guattari, propone una nueva disciplina: la *ecología*. Ésta se presenta como una sabiduría (*sophia*) para habitar el planeta (*oikos*: casa) en tiempos de crisis ambiental. Este libro data de los años ochenta, época en la cual los planteamientos de Guattari van en acorde con una preocupación social creciente acerca de nuestra relación con el planeta. En vista del panorama actual y de las predicciones que se hacen³ con relación a las crisis de recursos que el futuro nos depara, pensar la *ecología* -el *saber-habitar* el mundo- se hace más que pertinente.

Guattari divide su *ecología* en tres niveles interconectados: un nivel ambiental, un nivel relacional/político y finalmente un nivel subjetivo. Estos tres niveles van de lo micro a lo macro proponiendo así un modelo ético que busca, a partir del cuestionamiento del comportamiento del sujeto, llegar a la transformación del modelo actual de relación de la especie con el planeta:

«La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo.» (Guattari, 1990: 9-10)

De estos tres niveles, por fines de brevedad, solo nos ocuparemos del nivel subjetivo en este artículo. Este nivel, a nuestro parecer, tiene una relación profunda con la práctica de la improvisación musical, y como veremos más adelante, sus postulados se aproximan a aquellos propuestos por los dos improvisadores que tomaremos como ejemplo: Cornelius Cardew y Steve Coleman.

Un primer concepto para entender la *ecología* del sujeto en la teoría de Guattari es lo que él denomina como la *laminación de la subjetividad*. Esta *laminación* consiste en cómo el capitalismo y la cultura de consumo mass-mediática alisan y uniformizan las subjetividades, creando consumidores, lanzándolos por trayectorias de pensamiento que solo llevan a una identificación a través del consumo:

«Los antagonismos de clase heredados del siglo XIX han contribuido inicialmente a forjar campos homogéneos bipolarizados de subjetividad. Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XX, a través de la sociedad de consumo, el welfare, los «media» ..., la subjetividad obrera pura y dura se ha desmoronado. Y aunque las segregaciones y las jerarquías jamás hayan sido tan intensamente vividas, una misma coraza imaginaria recubre ahora el conjunto de las posiciones subjetivas. Un mismo sentimiento difuso de pertenencia social ha descriptado las antiguas conciencias de clase.» (Guattari, 1990: 12-13)

Guattari percibe que desde el siglo XX el acceso a la sociedad de consumo *alisa* los conflictos sociales del siglo XIX. La clásica oposición entre clase obrera y burguesía es menos fácil de aplicar en una sociedad de bienestar que, a pesar de guardar una apariencia de heterogeneidad, se ve homogenizada bajo una ética del consumo. He ahí el principio de la *laminación de la subjetividad*.

En esta medida, la juventud se ve directamente como blanco perfecto para dicha *laminación* de la subjetividad, pero -en su calidad de población marginal dentro de la sociedad de consumo- ésta crea líneas de fuga en la cultura de masas a través de la música, para identificarse y así afirmarse:

«La juventud, aunque esté aplastada en las relaciones económicas dominantes que le confieren un lugar cada vez más precario y manipulada mentalmente por la producción de subjetividad colectiva de los medios de comunicación, no por ello deja de desarrollar sus propias distancias de singularización respecto a la subjetividad normalizada. A este respecto, el carácter transnacional de la cultura rock es totalmente significativo, al desempeñar el papel de una especie de culto iniciático que confiere una pseudoidentidad cultural a masas considerables de jóvenes y les permite crearse un mínimo de Territorios existenciales.» (Guattari, 1990: 17)

Es curioso ver que Guattari toma como referencia principal la música rock. Evidentemente es de acuerdo con el espíritu de la época en que el texto está siendo formulado-los años ochenta-, en la que la cultura de masas y el pop son omnipresentes, y por eso Guattari habla de *pseudoidentidad*, en el sentido que así mismo la cultura de masas es un agente uniformizante y creador de subjetividad e identidad. Haría falta, en nuestra opinión, tener en cuenta como también el jazz y las músicas de improvisación han ya creado, de forma paralela, fusiones con músicas populares y locales abriendo paso a nuevos modos de expresión alternativos.

Estos dos términos -*pseudoidentidad* y *laminación de la subjetividad*- serán claves para nuestro posterior desarrollo, pues indican que, en nuestra sociedad actual, y en diferentes instancias de esta misma, determinados comportamientos y morales son construidos desde una ideología capitalista, basada en parámetros de competitividad, consumo, productividad y crecimiento ilimitado. Estando inscrito en este contorno social —fuertemente influenciado por el paradigma económico capitalista— el individuo es continuamente dirigido hacia estos paradigmas, haciéndose herramienta útil de la estructura económica predominante.

Dadas estas circunstancias poco esperanzadoras, Guattari propondrá su *ecología del sujeto*. Esta *ecología* está basada en modelos epistemológicos que rechazan la jerarquización y que son familiares en la obra de Guattari, particularmente al modelo del *rizoma* formulado conjuntamente con Gilles Deleuze⁴. Así como el medio ambiente se

³ Acerca de estas predicciones, nos permitimos referenciar al lector hacia el trabajo de Servigne y Stevens (2015) sobre la *colapsología*.

⁴ Para entender mejor esta idea recomendamos la lectura de la introducción al libro *“Mil Mesetas”* escrito en conjunto por Deleuze y Guattari en el cual se explica el modelo epistemológico del *rizoma*. Dicho modelo privilegia un sistema de relaciones plurales entre objetos de estudio frente al método de ramificaciones jerárquicas tradicional en la investigación.

ve poluto y decimado por el actuar codicioso de la moral del crecimiento capitalista, la subjetividad también se ve contaminada por los paradigmas que buscan laminarla y uniformizarla. La remediación propuesta por Guattari viene de la mano con una reinención de valores y percepciones que van desde lo fisiológico hasta lo místico, yendo en contra, incluso, de los paradigmas de la psiquiatría y la psicología. Esto último, siendo uno de los temas recurrentes en la obra de Guattari:

«Por su parte, la ecología mental se verá obligada a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte. Se verá obligada a buscar antídotos a la uniformización «mass-mediática» y telemática, al conformismo de las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad, los sondeos, etc. Su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales “psy”, siempre obsesionados por un ideal caduco de cientificidad.» (Guattari, 1990: 20)

Somos conscientes de la sospecha que esto puede generar en medios científicantes, pero lo que más nos interesa para el desarrollo de este escrito es que la ecología subjetiva se propone como una alternativa terapéutica bajo criterios estéticos. La *ecología del sujeto* se parece más a la investigación del artista: una investigación errática y no lineal, holística y no inductiva. Más que proponer un índice jerárquico lineal, se desarrolla como una *cartografía* que se despliega en diferentes direcciones en las que cohabitan la pluralidad de facetas del individuo y, como toda cartografía, se construye recorriendo el territorio, experimentando:

«Con esas cartografías debería suceder como en pintura o en literatura, dominios en cuyo seno cada performance concreta tiene vocación de evolucionar, de innovar, de inaugurar aperturas prospectivas, sin que sus autores puedan invocar fundamentos teóricos infalibles o la autoridad de un grupo, de una escuela, de un conservatorio o de una academia... Work in progress!.» (Guattari, 1990: 29)

Es importante recalcar aquí el término *work in progress*, que denota que esta ecología subjetiva no es una escuela o una metodología cristalizada y determinada, sino un trabajo que se realiza a tiempo y conforme que el sujeto se hace consciente de sí. Es en particular este carácter de lo *proceso* que nos invita a dar el paso hacia la improvisación musical, donde lo importante no es tanto el resultado -que es el ideal último del paradigma capitalista- como el proceso.

CORNELIUS CARDEW: HACIA UNA ÉTICA DE LA IMPROVISACIÓN

Uno de los primeros músicos que abordará el tema de la improvisación bajo un lente filosófico será Cornelius Cardew, quien es una figura muy interesante y casi olvidada en el panorama musical europeo de la segunda mitad del siglo XX. Cardew nace en 1936, en el condado de Gloucestershire, Inglaterra. Multiinstrumentista⁵ e intérprete laureado de música serial en su juventud y graduado con honores como compositor en la *Royal Academy of Music* de Londres, entre 1958 y 1960 trabajará como asistente del compositor Karlheinz Stockhausen en la realización de la pieza “*Carré*”. Posteriormente, gracias a la escuela de verano de Darmstadt, Cardew se aproximará a John Cage, David Tudor y Morton Feldman, quienes lo alejarán de la corriente postserialista reinante en la Europa de la postguerra, para acercarlo hacia el *indeterminismo* y la música experimental.

No será sino hasta bien avanzada la década de los sesenta (1966) que Cardew entrará en relación con el grupo de improvisación londinense *AMM* conformado en 1965 por el guitarrista Keith Rowe, el percusionista Eddie Prévost y el saxofonista Lou Gare, quienes, a pesar de pertenecer activamente a la escena del jazz en Londres, buscaban desarrollar un estilo de improvisación más radical y desligado de las músicas de origen afroamericano (Harris, 2013: 41-42). Cardew comenzará siendo parte activa del grupo, tocando piano y violonchelo, dando un giro radical a su carrera de compositor y lanzándolo hacia el territorio de la improvisación e incluso hacia la militancia política, en una trayectoria llena de contradicciones y complicaciones hasta su muerte en 1981.

En plena ruptura con su carrera como compositor, en 1967 Cardew finalizará la que tal vez será su obra más importante: “*Treatise*”. Ésta es una obra muy particular: consta de 194 páginas -lo que la hace extremadamente voluminosa- y, sobre todo, no está escrita en notación estándar sino en un lenguaje visual muy particular diseñado y ejecutado con gran precisión por el mismo Cardew⁶.

⁵ Cardew estudió primariamente piano y violonchelo, pero también interpretaba la percusión, la voz e incluso la guitarra.

⁶ En la misma época, Cardew trabajaba, para asegurar su subsistencia, como grafista en una editorial. Para más detalles de la biografía de este compositor, aconsejamos ver la exhaustiva biografía realizada por John Tilbury: “*Cornelius Cardew, a life unfinished*” de 2008.

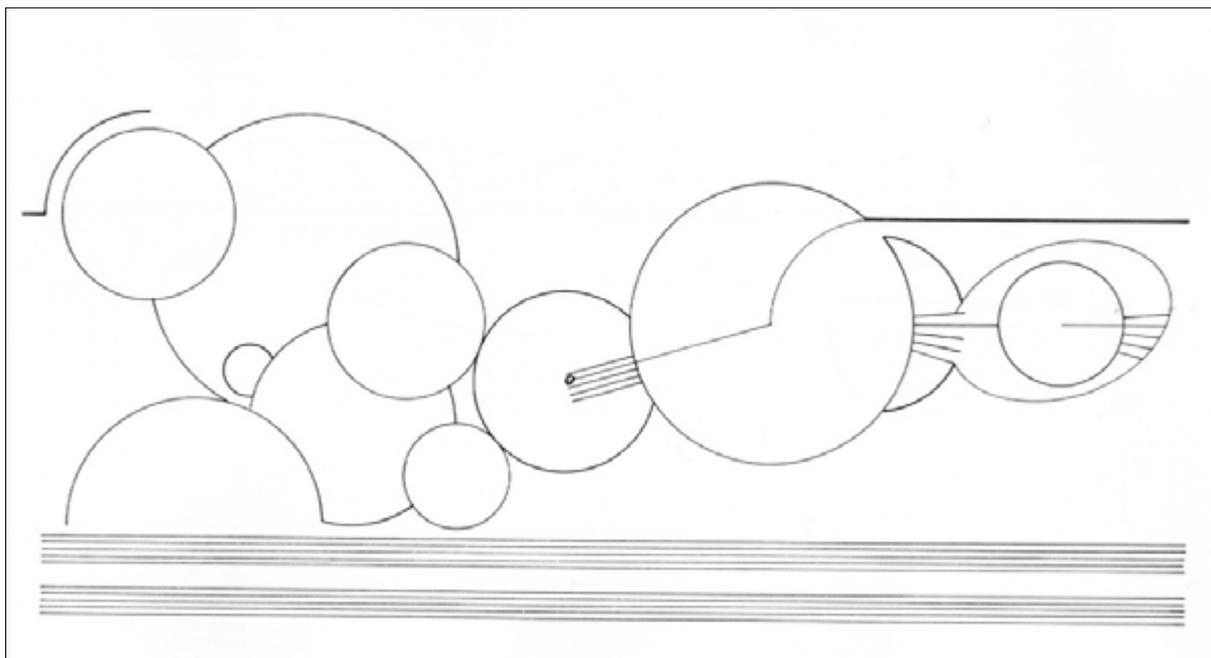


Imagen. Fuente: Cardew, C.(1967:3) Ejemplo de la escritura visual de *Treatise*.

En una época en que la experimentación gráfica empieza a florecer en el medio de los compositores de vanguardia⁷, “*Treatise*” se destaca no solo por su extensión, ni su cautivador lenguaje visual, sino sobretodo por el hecho de que Cardew no da ninguna instrucción a los intérpretes. La obra no ofrece un preámbulo, una introducción o una nota de intención para aclarar la notación, por tanto, el intérprete se ve librado a sí mismo para la realización de la obra, sin ninguna indicación clara por parte del compositor.

Esto claramente responde a la influencia de John Cage y su trabajo con David Tudor—quien era el principal intérprete de sus obras para piano. Tudor y Cage ya trabajaban sobre la idea de que gran parte de la realización de la obra depende del intérprete, por tanto, el compositor debe disimular su presencia sobre la obra y, por así decirlo, dar paso al intérprete para que éste de su propia versión de la obra⁸. Pero Cardew radicaliza esta posición, al dejar la obra completamente huérfana, sin ningún tipo de indicación, abriendo la puerta a la improvisación.

Este tipo de posicionamiento que Cardew propone —de un compositor ausente que deja su obra a manos de los intérpretes— obedece a un conflicto en su trabajo como compositor, que va de la mano con sus inicios en la improvisación y la militancia política. Desde comienzos de los sesenta, el concepto de la escritura musical tradicional y el modelo de poder que ella preconiza —el intérprete estando sujeto a la voluntad del compositor— empiezan a verse sospechosos para Cardew, que ha podido experimentar esto de primera mano trabajando con Stockhausen, quien —a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta— es un abanderado de la precisión en la notación y que re-

presenta al compositor como un “iluminado”, alguien con una “visión”⁹ que debe ser *ejecutada* por el intérprete.

Sin embargo, en el año 1971, a petición de varias personas Cardew publicará un pequeño texto titulado “*Treatise Handbook*”¹⁰, un manual para abordar e interpretar “*Treatise*”. Este manual no solo incluye dos artículos que comentan algunas interpretaciones de la obra y aclaran ciertos aspectos de la propuesta y concepción gráfica de “*Treatise*”, sino igualmente dos partituras basadas en páginas de la obra y un pequeño texto que data de 1968, titulado “*Towards an ethic of improvisation*” (Cardew, 1971)¹¹ sobre el cual nos centraremos.

En este pequeño texto, Cardew abordará diferentes problemáticas ligadas a la práctica de la *improvisación libre*¹² como la relación entre un instrumentista y su instrumento y las nuevas relaciones que se pueden crear entre los dos a partir de esta práctica. Así mismo, el texto aborda el problema de la escucha, la recepción e incluso la grabación de la música improvisada.

Ante esta última, Cardew no duda en expresar su desconfianza, puesto que escuchar una improvisación grabada no es lo mismo que escucharla en vivo. Pero aún más importante, este texto nos dará una argumentación un poco fragmentaria y de orden filosófico, en la que Cardew

7 Notablemente bajo la influencia de la escuela norteamericana, liderada por John Cage y que se filtrara hacia la escuela europea.

8 Esta posición de la parte de Cage puede verse en su conferencia/performance de 1954 “45’ For a Speaker” en (Cage, 1973: 146-193) y obedece en gran medida al interés de Cage por los procesos de *indeterminación* para la creación de obras.

9 Para una visión más detallada, se recomienda leer el texto: Cardew, Cornelius. “*Stockhausen serves imperialism*”, de 1974.

10 Esta publicación, que Cardew mismo dirá que la hizo con “gran reticencia” (Harris, 2013: 45), consiste en una colección de textos que incluyen las notas que Cardew tomaba mientras trabajaba en “*Treatise*”, algunas primeras reseñas luego del estreno de la obra, dos ensayos—de los cuales más adelante abordaremos uno— y dos piezas musicales generadas a partir de dos páginas de “*Treatise*”.

11 “Hacia una ética de la improvisación”.

12 Diferente de la improvisación en el Jazz y las músicas afroamericanas, por esto mencionábamos las categorías desarrolladas por Bailey (1993): *Improvisación no idiomática* e *improvisación idiomática* (jazz, flamenco, música hindú).

propondrá siete *virtudes*¹³ que deberán ser desarrolladas por un improvisador:

1) *Simplicidad*: “Where everything becomes simple is the most desirable place to be. But (...) you have to remember how you got there. The simplicity must contain the memory of how hard it was to achieve” (Cardew, 1971: P. xix).¹⁴ Esta es tal vez la virtud más difícil de comprender, puesto que esta simplicidad no se ve como una economía de medios expresivos, sino como una memoria. Una memoria del trabajo previo que el músico hace sobre sí mismo y con su instrumento. Esta simplicidad se basa sobre el control que el músico ha logrado alcanzar con su instrumento. Ese lugar deseable del que habla Cardew, no es otro que el lugar en que el músico controla su instrumento hasta el punto de *no esforzarse*.

2) *Integridad*: El improvisador y su *sonido* deben ser uno. El improvisador ha de *ser el sonido*. Esto apunta hacia el hecho que el sonido debe expresar el ser del improvisador, su pasado, sus inquietudes actuales y su potencialidad. De alguna manera, esta integridad apunta hacia una *honestidad*. Este punto no deja de ser problemático, pues ¿cómo definir esta verdadera relación íntima entre el sonido y el músico? Mas adelante esta cuestión será muy importante para pensar la relación posible con los conceptos de Guattari y Coleman.

3) *Olvido de sí (selflessness)*: Mantener su mirada más allá de sí mismo y su propia voluntad, pues él actúa (casi siempre) dentro de un colectivo, influenciando y siendo influenciado por este. Esta virtud tiene una fuerte relación con las ideas políticas de Cardew¹⁶ y está en directa conexión con desarrollos posteriores de su práctica musical como la *Scratch Orchestra*¹⁷ (Harris, 2013: Cap.3)

4) *Abstención*: Sobre todo como tolerancia y adaptación a las acciones de los otros. Aceptar la fragilidad propia y la de sus colaboradores.

5) *Preparación*: Que no es necesariamente un trabajo previo sino sobre todo una disposición para actuar. No como una anticipación de lo que puede ocurrir sino como aceptación, un *estar listo* para lo que *pueda* pasar.

6) *Identificación con la naturaleza*: Para comprender esta *virtud*, Cardew nos da un ejemplo: “The best is to lead your life, and the same applies in improvising: like a yachtsman to utilize the interplay of natural forces and currents to steer a course.” (Cardew, 1971: xx)¹⁸. Cardew

pide al improvisador comprender la música y la vida como un mismo flujo, en el cual la adaptación y la habilidad de respuesta son capitales.

7) *Aceptación de la muerte*: No solamente la propia muerte, pero sobre todo aceptar la naturaleza transitoria de la música y el sonido, lo que hace de la improvisación el modo más alto de actividad musical.

Así vemos que esta ética con sus siete *virtudes* se sale incluso del campo de la práctica musical y algunas de sus máximas podrían ser aplicadas en otros contextos, como la ecología y nuestra relación con el planeta. Cabe reiterar que Cardew propone éstas al comienzo de su etapa de compromiso político, y que se inscriben en un periodo de fuerte influencia de las ideas de Spinoza y Wittgenstein (Harris, 2013: 43).

Para finalizar, cabe resaltar que en la concepción de Cardew hay una valoración del *sonido* por sobre la música, una reflexión que será una constante en los compositores de la segunda mitad del siglo XX¹⁹. Esta valoración se ve particularmente en el sentido del sonido como *experimentación*, no sólo en su transmisión sino en su recepción:

«*Informal ‘sound’ has a power over our emotional responses that formal ‘music’ does not, in that it acts subliminally rather than on a cultural level. This is a possible definition of the area in which AMM is experimental. We are searching for sounds and for the responses that attach to them, rather than thinking them up, preparing them and producing them. The search is conducted in the medium of sound and the musician himself is at the heart of this experiment.*» (Cardew, 1971: xvii)²⁰

Es en especial esta *experiencia*, este carácter *experimental* como proceso que constituye la *práctica* de la improvisación para Cardew. No se trata solamente de producir sonidos con un significado pre existente o con un valor cultural pre establecido -como podrían ser los ‘licks’ de un jazzista- sino una búsqueda *en* el sonido. Podría tratarse de una búsqueda de sonidos más primigenios, no sujetos a un acto pre existente de conceptualización sonora sino al instante mismo, a su propia transitoriedad.

13 Del latín, *virtus* y de allí mismo donde se ve la relación directa con la ética.

14 Hemos decidido, por fines de fidelidad a los textos originales, dejar en inglés (lengua original) las citas de los textos que no han sido aún traducidos al español y añadir nuestra propuesta de traducción como nota al pie de página.

15 “Donde todo se hace más simple es el lugar más deseable para estar (ser) pero (...) se debe recordar cómo se llegó allí. La simplicidad debe guardar la memoria de cuán difícil fue conseguirla.”

16 La escritura de este texto coincide con el comienzo de la militancia política comunista de Cardew.

17 La *Scratch Orchestra* es un proyecto que Cardew llevó a cabo a principios de los años 70. A medio camino entre lucha política, proyecto comunitario y declaración artística, esta orquesta amateur marcará un punto decisivo en la vida de Cardew. Ver Tilbury(2008) y Harris (2013).

18 “Lo mejor es llevar la vida —y lo mismo aplica para la improvisación— como el navegante utiliza la interacción de las fuerzas naturales y las

corrientes para dirigir su curso”.

19 Para comprender mejor y profundizar en esta cuestión, recomendamos el trabajo de Solomos (2013).

20 “El «sonido» informal tiene un poder sobre nuestras respuestas emocionales que la música «formal» no tiene, y que actúa de forma subliminal que no a nivel cultural. Esta es una posible definición de un área en la que AMM es experimental. Nosotros buscamos sonidos y las respuestas que podamos vincular a dichos sonidos, más que prepararlos y producirlos. La búsqueda se hace mediante el sonido y es el músico mismo quien está en el corazón de este experimento.”

STEVE COLEMAN: «BE YOURSELF»

El segundo ejemplo que queremos abordar es el de Steve Coleman, quien es un saxofonista norteamericano, muy activo en la escena jazz desde finales de los años setenta. Ha compartido escenarios y grabaciones con figuras de la talla de Dave Holland, Abbey Lincoln, Henry Threadgill y Von Freeman —auténticas leyendas del jazz— e incluso con artistas más cercanos del pop como Sting. Su carrera en solitario se ha concentrado en desarrollar un enfoque muy particular de la música improvisada denominado como *M-Base*²¹, apreciable en más de treinta años de trabajos discográficos con varios ensambles entre los que se cuentan: *The five elements*, *The Metrics*, *The secret rhythm society* y *The council of balance*.

Dicho enfoque representa una manera muy particular de abordar la improvisación a través de la reconceptualización de ideas como el ritmo y el contrapunto, además de defender y reivindicar valores de la cultura afro. Esta visión parte de un trabajo de investigación muy personal, que Coleman mismo describe como inacabado, y que lo ha llevado no solo a visitar la tradición afroamericana sino a buscar relaciones con la raíz africana de estas músicas. Esta investigación lo ha llevado a Senegal, Cuba y Brasil, lugares donde la música africana se desarrolló de manera paralela, dando resultados disímiles pero que, para Coleman, pertenecen a la misma matriz²².

Para Coleman, la práctica de la improvisación no puede ser teorizada de una forma dogmática, es decir, como un sistema de frases o un vocabulario melódico unívoco que ha de ser repetido dentro de una situación determinada, ni tampoco como un campo de libertad extrema. En su concepción, el improvisador traza *trayectorias* (*pathways*) dentro de un cuadro rítmico, melódico y armónico determinado por la composición misma, haciendo una clara conexión con las músicas de improvisación afroamericanas. Estas *trayectorias* no son solamente dependientes del cuadro propuesto por la composición sino —y, sobre todo— de las decisiones del improvisador, que pueden variar según su situación en el momento de la interpretación:

«We were going down rhythmic, harmonic and melodic paths that are already constructed and well established. These paths give you many choices, and if you can see them clearly you can decide which way to go. It's like using words

21 El término *M-Base* fue creado por Coleman junto a otros músicos al nombrar su grupo *M-Base Collective*, en un principio se trata de un acrónimo para "macro-basic array of structured extemporization" (que podría ser traducido como "Arreglo macro-básico de extemporización estructurada"). En la actualidad, Coleman evita definir el término como categoría y habla de él como *una forma de hacer las cosas*. (Iyer, 1996)

22 Para observar este proceso se recomienda ver el documental "*Elements of One*" (Breglia y Coleman, 1996) que muestra los diferentes viajes y diálogos que Coleman establece para buscar la matriz común entre estas prácticas musicales.

*you've always used to say something you never said before. What you say depends on how you feel at the moment and a lot of flashing thoughts. You make choices on the fly. But the preparation is there.»*²³ (Coleman citado por Mandel, 2015: 43)

Lo que es interesante del planteamiento de Coleman, es que la trayectoria escogida por el improvisador es decidida en tiempo real, y esta *decisión* depende no sólo de un vocabulario melódico/armónico—que es la visión tradicional— sino del contexto y como reacciona a éste el improvisador, creando así permanentemente nuevas trayectorias dentro del cuadro preestablecido.

Una imagen usada por Coleman para describir estas *trayectorias* es la del mapa de una ciudad (Coleman, *workshop* realizado 17 de marzo de 2017 en Montreuil, Francia). Para ir de un punto A hasta un punto B dentro de una ciudad desconocida, un sujeto A puede tomar varios caminos. Al comienzo el sujeto A tomará un solo camino, mientras se acostumbra al nuevo territorio, pero, a medida que se habitúa a ese recorrido y al trazado de la ciudad, el sujeto A comenzará a trazar nuevos caminos, nuevas *trayectorias*, creando así una diversidad dentro del cuadro aparentemente cerrado de la ciudad. Supongamos ahora que hay un sujeto B para el que la ciudad también es desconocida. El primer recorrido que hará este sujeto B en la ciudad no es necesariamente el mismo que el del sujeto A, creando un nuevo factor de diversidad dentro del cuadro de la ciudad. De la misma manera ocurre en la práctica de la improvisación: al improvisar dentro de una forma, el improvisador crea *caminos*, *trayectorias* y a medida que el improvisador improvisa sobre la misma forma, nuevos caminos se crean, dando así múltiples respuestas a un mismo problema. Igualmente, dos improvisadores nunca tomarán el mismo camino, dándole un carácter personal a su *trayectoria*²⁴ y acentuando el carácter de la multiplicidad de las *trayectorias*, pues dos personas diferentes, idealmente, no toman las mismas decisiones.

Es esta multiplicidad de *trayectorias* lo que resulta interesante dentro del discurso de Coleman para nuestra argumentación, pues da a entender que cada sujeto tiene una *trayectoria* distinta y esa *trayectoria* obedece no solo al contexto sino al origen de la persona, a su historia personal, que es necesariamente individual²⁵:

23 «Transcurrimos caminos rítmicos, armónicos y melódicos que ya están construidos y bien establecidos. Estos caminos proponen muchas elecciones, y si las puedes ver claramente, tú puedes decidir qué camino tomar. Es como usar palabras que siempre has usado para decir algo que no has dicho nunca antes. Lo que dices depende de lo que sientes y de los muchos pensamientos que titilan en el momento. Tomas decisiones sobre la marcha, pero la preparación ya está ahí.»

24 Este punto puede abrir un interesante debate sobre el estado actual de la pedagogía de la improvisación y sobre el mercado editorial que crea métodos para la improvisación basados en las frases (*licks*) de artistas de Jazz conocidos.

25 Esta idea de *trayectoria* nos hace pensar en el concepto presentado por Deleuze y Guattari (2002) de línea de fuga.

«When I listen to music, what I hear is personality. I hear people through those sounds. My understanding was that the first thing I had to do was to develop my own personality as it's expressed through sound. Whatever it is you like, whatever it is you're into – what is that version through sound?».²⁶ (Coleman en Mandel, 2015: 41)

Vemos entonces que dentro de la concepción de Coleman valores como la personalidad y el autodesarrollo toman un valor muy importante, pues es solo a través de ellos que el improvisador puede expresar quién es y encontrar un equivalente sonoro a través del cual expresarlos. Esto nos hace pensar directamente en el concepto de *integridad* que citábamos entre las siete virtudes propuestas por Cornelius Cardew. Así mismo, podemos leer una defensa del autodidactismo en esta última cita, pues solo desarrollando sus propios intereses la personalidad del individuo puede lograr desarrollarse expresivamente.

En esta medida, la práctica de la improvisación consiste en un ejercicio de autoafirmación: Coleman propone así el desarrollo de la personalidad propia como condición para la improvisación. Pero la autoafirmación de la personalidad es sólo una etapa, a la que sigue el desarrollo de la *escucha interior*²⁷ sobre la cual todo proceso improvisativo debe basarse. Esta *escucha interior* es descrita por Coleman como la conexión *mente-oído-manos* (Coleman, *workshop* realizado 17 de marzo de 2017 en Montreuil, Francia), y es la facultad de interpretar de manera fiel los sonidos que vienen a la mente del improvisador. Esta escucha no solo pide un elevado desarrollo de la técnica musical sino el uso de ésta para adaptarse a una situación de música colectiva de creación espontánea.

Así pues, lo que formula Coleman es un proceso de creación de subjetividad, con una exigencia técnica y de ejecución bastante precisos, puesto que es esta subjetividad que va a determinar las elecciones que el improvisador toma en un momento determinado y la calidad de sus elecciones va a estar mediada por su capacidad de escucha, de sí mismo y del colectivo. En este sentido, el concepto de *trayectoria* (*pathway*) puede ser entendido como un *work in process*, más un *proceso* -una *experiencia*- de autodescubrimiento que un resultado en términos cuantitativos:

«When you play this way you may surprise yourself, even if the material is familiar, like your instrument itself. What you're doing is not really 'thinking'. It involves emotions, moods and other stuff you've internalized. I try to practice things I've never done before. I try to do it in concert too – taking chances. I do it repeatedly, and after a while it becomes second nature.»²⁸ (Coleman en Mandel, 2015: 43)

26 «Cuando escucho música, lo que escucho es *personalidad*. Yo escucho *gente* a través de esos sonidos. Lo que entendí de esto es que la primera cosa que yo debía hacer era desarrollar mi propia personalidad como es expresada a través del sonido. Todo aquello que te gusta, todo aquello que te interesa: ¿cuál es la versión de ello a través del sonido?»

27 La «*audición interior*» (en inglés: *audiation*) es un concepto que viene de la escuela de solfeo y es la habilidad de pre escuchar sonidos musicales mentalmente.

28 Cuando tocas de esta forma podrías sorprenderte, incluso cuando el material (musical) es conocido, como tu instrumento mismo. Los que haces no es realmente «pensar». Implica emociones, humores y otras cosas que tú has internalizado. Yo trato de practicar cosas que nunca haya hecho antes. Trato de hacerlo también en concierto, tomar riesgos. Lo hago repetidamente y luego de algún tiempo, se hace algo instintivo.

Para concluir esta parte, vale la pena mencionar uno de los aspectos claves para entender la visión de la improvisación de Coleman: el autodidactismo. Él mismo, como educador²⁹, es consciente y recalca en repetidas ocasiones que la única forma de seguirlo es hacer como él y crear su propia aproximación personal a la improvisación y no imitarlo, lo que llevaría al fracaso y a la frustración.

«Be yourself: No one can be a better you than you. So you have the best chance of reaching your potential by exploring yourself, which is not easy.»³⁰ (Coleman et al.: 2016).

29 Coleman se describe a sí mismo como «Músico y educador».

30 «Sé tú mismo: nadie puede ser un mejor tú que tú mismo. Así que la mejor oportunidad que tienes para alcanzar tu potencial es explorarte a ti mismo, lo cual no es nada fácil.»

CONCLUSIÓN

Aunque somos conscientes de la aparente contradicción que pueden presentar ciertas categorías entre el pensamiento de Cardew, de Coleman y Guattari, nos parece que hay ciertas pasarelas que pueden ser pensadas. Ideas como *Sé tú mismo* y *olvido de sí*, que podrían ser tomadas ligeramente como postulados de autoayuda que se contradicen mutuamente, son en nuestra opinión verdaderas proposiciones de orden *ético, moral* y por qué no *ecológico*, pues se ven como respuestas a lo que Guattari llama la *laminación de la subjetividad* en tanto afirmaciones de orden subjetivo y como responsabilidades para el crecimiento colectivo.

Si bien es cierto que podría verse una diferencia abismal entre las prácticas musicales de Coleman y Cardew -no solo en términos de época, sino en términos de estilo-, sentimos que hay varios filamentos comunes entre las dos prácticas: por un lado, la negación de ciertos paradigmas y teleologías tradicionales –como son el compositor, la obra y la escritura musical- a favor de una interacción colectiva *abierta*, basada en la coexistencia de las *diferencias* y *multiplicidades* de los elementos; pero sobre todo en la autoafirmación de estos en función de la producción musical colectiva.

Así mismo, en ambos casos, hay la proposición de un desarrollo personal, ya sea desde la *simplicidad* (Cardew) o desde el *desarrollo de la personalidad* (Coleman), hay un llamado a un trabajo interior del individuo. Dicho trabajo de desarrollo implica en cierta medida hacerse consciente de sí mismo y de su historia personal para así asumirse de forma expresiva. Este proceso podría acercarse de la ecología subjetiva de Guattari, pues solo haciéndose consciente de sí mismo y de sus relaciones e interacciones el sujeto puede lograr descontaminar su subjetividad del individualismo y el espíritu competitivo de la moral capitalista. Igualmente pensamos que esta idea puede ser conectada con el argumento guattariano en contra de las disciplinas “psy”, en tanto que su desarrollo podría implicar la posibilidad de una vía terapéutica, puesto que ambos autores ven la improvisación musical como un camino de autoconocimiento.

Finalmente, nos parece que las dos propuestas confluyen hacia un objetivo similar formulando los términos de *escucha interior* (Coleman) e *integridad* (Cardew). Estos dos términos podrían ser asimilados en un postulado: la identificación del improvisador con el sonido debe pasar por la escucha interior, y esta escucha interior no puede ser construida sino a partir del individuo. Éste, debe hacer un trabajo consciente de desarrollo de su facultad auditiva, para así llevar a cabo un proceso sin fin de constante desarrollo personal. Es este carácter procedimental que ligará las dos propuestas con los postulados de Guattari, como vimos en el primer apartado de este escrito, la ecología subjetiva es, al mismo tiempo, un *camino* no un *telos*, una finalidad.

En nuestra opinión, la conjunción de estas relaciones posibles puede conformar el *ethos* del improvisador que planteábamos en la introducción de este texto. Sus directrices pudiendo ser aplicadas no solo dentro del contexto del Jazz y las músicas de improvisación más experimentales (improvisación no idiomática) sino también dentro

de un campo más amplio de interacción social, pues los tres autores proponen valores que plantean la vida como un desarrollo artístico o estético. Podríamos decir que los tres autores nos proponen un *ethos* artístico para navegar en la realidad- para usar una de las imágenes propuestas por Cardew- y que podría acaso ayudar a desactivar los procesos de *pseudoidentidad* promovidos desde la cultura de masas.

Somos conscientes igualmente de que este texto no es el primer intento en percibir las posibles conexiones que puede haber entre la práctica de la improvisación y la ecofilosofía, otros aportes muy interesantes son los escritos del improvisador y académico brasileño Rogerio Silva y las publicaciones del investigador norteamericano David Borgo.

Para terminar, queremos dejar la imagen propuesta en el documental francés “*Le temps des forêts*”, que tomando como ejemplo un plan de reforestación en la región del Limousin francés, nos muestra como un ecosistema consiste en la coexistencia armónica de pluralidades, y como estas pluralidades y sus interacciones son capitales para la armonía y el buen desarrollo de dicho ecosistema. Esta imagen podría igualmente ser aplicada para describir el funcionamiento de un grupo de música improvisada.

REFERENCIAS

- BAILEY, D. (1994). *Improvisation*. Da Capo Press.
- BLAKE, W. (1994). *The marriage of Heaven and Hell*. Dover Publications.
- BORGO, D. (2017) Entagled: the complex dynamics of improvisation. Recuperado en: https://www.researchgate.net/publication/323929936_The_Complex_Dynamics_of_Improvisation
- BREGLIA, E. (DIRECTOR, PRODUTOR); Coleman, S. (productor). (1996). *Elements of One*. [DVD] Recuperado en: <http://members.m-base.net/products/elements-of-one-dvd-complete/>
- CAGE, J. (1973). *Silence*. Wesleyan University Press.
- CARDEW, C. (1967). *Treatise*. Peters Editions.
- CARDEW, C. (1971). *Treatise handbook*. Peters Editions.
- CARDEW, C. (1974). *Stockhausen serves imperialism*. Recuperado en: http://www.ensemble21.com/cardew_stockhausen.pdf
- CARDEW, C. (COMPOSITOR); QUaX Ensemble (Intérprete). (2009). *Treatise live in prague*. [CD] US: Mode. (1967)
- COLEMAN, S.; THE MYSTIC RHYTHM SOCIETY. (1996). *The sign and the seal*. [CD] France: BMG France.
- COLEMAN, S.; THE FIVE ELEMENTS. (1999). *The sonic Language of myth (Believing, Learning, Knowing)*. [CD] US: BMG Classics.
- COLEMAN, S. (2007). *Invisible paths: first scattering*. New york: Tzadik.
- COLEMAN, S; THE FIVE ELEMENTS (2013) *Functional arrhythmias*. [CD] US: Pi Recordings.
- COLEMAN, S; NATAL ECLIPSE. (2017) *Morphogenesis*. [CD] US: Pi Recordings.
- COLEMAN S. (2017, 4 DE FEBRERO). *Steve Coleman & Rumba Timba in Matanzas, Cuba (street session)*. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=h2X2vxTJWVc&frags=pl%2Cwn>
- COLEMAN, S.; OKAZAKI, M. (MODERADORES) (2016). Instrument specific, guitar. *M-Base Community Forum*. Recuperado en: <http://members.m-base.net/community/topic/mbase-guitar/>
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2002). *Mil Mesetas*. Pre-Textos.
- FRENKELIN. (2013, 15 DE JULIO). *Treatise realisation*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Rp_O6QPz7pQ&frags=pl%2Cwn
- GUATTARI, F. (1990). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
- HARRIS, T. (2013). *The Legacy of Cornelius Cardew*. Ashgate.
- HOULE, F. (2018, 12 DE OCTUBRE). *“Treatise” solo for clarinet and electronics*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_wqMZEnZAek&frags=pl%2Cwn
- IYER, V. (1996) *Steve Coleman, M-Base, and Music Collectivism*. Recuperado de <http://m-base.com/music-collectives/>
- MANDEL, H. (2015). Structurally Sound. *The Wire Magazine*, N°373. 36-43.

PHILLOSIO, R. ; MARACHE, F. ; BONNARDET, E. ; RAYNAL, P. (PRODUCTORES); DROUET, F. (DIRECTOR). (2018) *Le temps des forêts*. [DVD] Francia : KMBO.

SERVIGNE, P.; STEVENS, R. (2014). *Comment tout peut s'effondrer*. Editions du Seuil.

SILVA, R. (2015). *L'improvisation libre et l'écologie sonore : une approche à partir de l'esthétique du son*. Recuperado en: https://www.academia.edu/7904112/Limprovisation_libre_et_lécologie_sonore

SOLOMOS, M. (2013). *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. PU Rennes.

SONIC YOUTH. (1999) *Goodbye 20th century*. [CD] US: SYR.

TILBURY, J. (2008). *Cornelius Cardew: A Life Unfinished*. Copula.