

LA DEMOCRACIA IMPROVISADA: SUJETO, ESCUCHA Y ESPECTADOR

Diego Pérez

Resumen

A partir del presupuesto de que ‘toda política posee una base estética’, se teje la reflexión de una compleja relación entre democracia y espectador. La democracia, no sería aquel modelo político ideal donde convergen, armónicamente, todas las opiniones, las voces y los cuerpos de la comunidad. Más bien, la democracia, demuestra el *kratein* del ‘pueblo’, a través de la fuerza suplementaria al poder biopolítico y policial; es decir, la tonalidad contingente de su conformación, nos lleva a pensar que la democracia, más que ser un modelo establecido de la política tradicional, es más bien, un entretejimiento improvisado de nuevas formas de subjetivación política resonantes. De este modo, pensar la democracia desde las diversas poéticas de la improvisación, nos llevan a reflexionar sobre el ‘oído’ y la escucha política, y sus incalculables diagramaciones de nuevos campos de resonancia. Y que mejor que la música del *free-jazz*, como espacio en donde se experimenta con las ‘estéticas de la escucha’ las nuevas subjetivaciones políticas y las intensidades de la improvisación.

Palabras claves: democracia – escucha – improvisación – modos de subjetivación

Abstract

Starting from the premise that ‘all politics has an aesthetic basis’, the reflection of a complex relationship between democracy and viewer is woven. Democracy would not be that ideal political model where converge harmonically, all opinions, voices and bodies of the community. Rather, democracy, demonstrates the *kratein* the ‘people’, through extra strength to bio-political and police power; that is, the contingent of its formation, hue leads us to believe that democracy, rather than being an established model of traditional politics, is rather a makeshift interweaving of new forms of resonant political subjectivity. Thus, think democracy from various poetic improvisation, lead us to reflect on the ‘ear’ and listening policy, and its incalculable layouts of new fields of resonance. And what better than the music of *free-jazz*, as a space where experiments with ‘aesthetic of listening’, new policies subjetivations and intensities of improvisation.

Key words: democracy – ‘listening’ – improvisation – modes of subjectivity.

*

Por lo pronto, habría que advertir la sugerente actividad que genera esta tríada conceptual en el ámbito de lo político y lo estético. Repercusiones en las fundamentaciones de los discursos políticos (en su término más *performático*); también, en las efervescentes actividades de manifestaciones públicas y el *ensordecedor* ambiente de la multitud; y por último, las elocuentes voces de aquellos reclamos que inspiran las más complejas teorizaciones políticas en la sociología, la Ciencia Política y la historiografía política. La prótesis del *megáfono* alentando u orientando a las multitudes hacia las convicciones que emanan de la palabra fundida; o bien, el *metal de la voz*, que se expiraba hacia un ‘pueblo’ de resonancias, a la espera de finalizar una etapa política cercenada por ruidos a combustión y explosivos, marcarían la más controversial de las actividades políticas y democráticas: la irreductibilidad del *sujeto político contemporáneo*. Si bien esta complejidad entre Estética y Política no es parte de alguna novedad en las teorizaciones políticas contemporáneas, un análisis en torno a la actividad del *sujeto de la escucha* amplificaría la complejidad en torno al *oyente* o el *público* de la ‘democracia’ —haría resonar, *en la muchedumbre*, la complejidad del ‘sujeto democrático’. En el laboratorio policial, donde se tejen los afectos y las emociones; en la fábrica de lo sensible, donde se reparten los cuerpos y voces, escuchas y miradas, correlativos unos con otros según la posición social destinada por el mundo de las imágenes y las ideologías, se deja entrever el carácter policial de la política tradicional al experimentar el espacio del Arte: “Las artes no prestan nunca a las empresas de dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de las que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base” (Rancière; 2009, Pp. 19). ‘Toda política tiene una base estética’ —y no tiene que ver con la ‘estetización de la vida’, tal como lo entendió Benjamin. Esta *estética primera* es la base de la política tradicional, porque ésta última trata de lo que vemos, decimos, escuchamos, etc., dentro de un regimen sensorial en común; trata de los sentidos de apropiación temporal y espacial posibles; y la nueva política aparece cuando se logra interrumpir, disensualmente, ese orden de las palabras y las cosas. De este modo, un ‘sujeto de la escucha’ es aquel que logra alterar las programaciones auditivas y perceptivas de la Política y el Arte, que dentro de esta lógica estética-política establece la armonía exclusiva del *logos* filosófico-político.

Este modo de subjetivación que se canaliza mediante el ‘oído’ del espectador, convoca la compleja relación de una formación auto-resonante, contigente y rapsódica, es decir: “la formación de un *uno*, que no es un *sí*, sino la relación de un *sí* con otro” (Rancière; 2006, Pp. 21). Y es esta *relación* la que permite pronunciarla bajo las ‘virtudes’ de la improvisación de la subjetivación política, de lo *imprevisto* del sujeto político. Es una ‘virtud’ polémica si se mira con los ojos de la genialidad, de la maestría o la sabiduría. Pero es más bien una ‘virtud’ *virtual*. Un *estamos haciéndonos*, que Deleuze apreciaba en la Filosofía pragmática del *patchwork* americano:

“Se trata en primer lugar de la afirmación de un mundo en *proceso*, en *archipiélago* [...] un *patchwork* continuación infinita, de empalmes múltiples, como la chaqueta de Redburn, White Jacket, o el Gran Cosmopolita” (Deleuze: 20003; pp. 127). Esta modalidad rapsódica de un ser-ensamblado-con-otro, colocando en relación y sistematicidad la conformación de lo político, permite dibujar los encuentros que puede tener la música con la política, en su práctica democrática. Y, por sobretodo, permite que esta relación con la *audiencia* y el espectador —como figuras que se modelan y auto-modelan frente a la dulce melodía de la palabra política-, sea una vinculación igualitaria y no una diafonía jerarquizable. Tal vez sea ahí, en la programación auditiva, donde la política ha puesto su maquinaria de la *obediencia*, en total rigurosidad *a quien escucha*.

Por otra parte, y sin poder desmarcarse de esta lógica policial de los tiempos, ha sido la filosofía, con *su oído* entrenado, la que ha tenido la facultad iluminada de establecer qué ‘habla’ pertenece a la verdad y posee el privilegio para tomar la palabra, y cuáles *son puro ruidos de placer o quejas de un daño* específico. Ese *tímpano* filosófico, atento a su discurso fundante sobre el límites —y los *límites* del mismo—, como “el único sin duda que no ha *oído* recibir el nombre más que de sí mismo y no ha cesado de *murmurarse* de cerca la inicial” (Derrida; 2003, Pp. 17)¹, es el órgano que establece la música del *logos*. Es, difusamente, y a primera vista, un problema del *cuerpo filosófico* y las políticas de instalación de una escenografía del pensamiento. No obstante, la problemática gira en torno al *sujeto*, y cómo toma cuerpo ese sujeto por sí mismo.

Habría que advertir, por otra parte, que las complejidades expuestas no se resolverán desde una supuesta *fuentes musical*. Las vinculaciones entre la *escucha democrática* y sus variaciones y modulaciones, en las cuales suele moverse el artista en música, no corresponden a un *corpus* figurativo capaz de armonizar las complejidades de la ‘democracia’ y su *ritmo*. Es decir, el *sujeto musical* que compone la democracia, no tiene que ver con un sujeto-músico que *improvisa* la democracia. Esto supondría una relación bastante definida entre un ‘objeto’ musical y un sujeto ‘democrático’; o bien, la relación estrecha entre una pieza —o interpretación— de música que hiciese *oír* la democracia —como si esta última fuese una figura capturable en su *totalidad*. La *relación* supone una des-identificación de los procesos de subjetivación político-tradicionales, así como, de los procesos de subjetivación definidos por el *oyente* y la *audiencia*. ¿Cómo se *escucha* la democracia?, ¿es parte de un proceso, o mutabilidad, *propio* de la música improvisada? Esto supone de antemano una figura des-figurante: el improvisador. Al *improvisador* lo encontramos no sólo *en la* música: los efectos teatrales para lograr *conmover* al público mediante extracciones de gestos que estaban *fuera-de-la-obra*; el escurridizo que logra zafarse de una situación comprometedora; el que logra armar el techo y refugio, gracias al cual vivirá en la esquina de una calle por un tiempo indefinido, etc. Es aquel que se contrapone al ‘organizador’ jerárquico de los sonidos. Pero que, aun así, los hace ‘operatorio’ en

¹ Las cursivas son mías.

un modo exploratorio y poético². Atento a esta figura, a su capacidad de sorprender mediante la ejecución inesperada, su deconstrucción de los planos exclusivos de la improvisación imprimen ciertas topografías que remiten a un *free-jazz* inmerso en la búsqueda de variaciones de sonidos, *llegadas* al músico de forma virtuosa. Es por eso que, en la insistencia de querer deconstruir una figura de la improvisación, para de esa manera crear una acción interruptora desprovista de la habilidad y virtuosidad de un músico, veremos como las obras de Albert Ayler y Ornette Coleman (por nombrar ‘figuras’ históricas de la escena del *free-jazz* más experimental) se pueden transformar en *momentos políticos*; en *escenas de la democracia* donde la obra se aprecia como desfigurada e impredecible. Con el deseo de comprender esta escena como una instancia ‘neo-romántica’ de la música donde la parataxis de los sonidos se entregan al estilo de una mínima estructura: “Si hay obra, es a *riesgo* del arreglo” (Szendy; 2003, pp.56). De este modo, se conformaría un nuevo sujeto democrático, complejo a los procesos de subjetivación y de estabilidad del *sujeto*, a la vez, que se transforma en una *cita* del trazo ‘popular’ divagante y arriesgado. En estas escenas se llevaron la experimentación al límite, mutando la forma ‘libre’ del *free-jazz*, hacia un nuevo ‘orden’ de la música experimental, hacia otro *régimen de escucha*: el de no dejarse *llevar* por lo esquemas y melodías inteligibles, y trasladarse hacia un espacio de *encuentro* con los recursos sonoros e instrumentales de las tradiciones del jazz, creando el espacio donde siempre se reuniran los sonidos renovados y sin programar. Nos detendremos, de esta manera, en diversas obras de Ayler y Coleman para analizar las figuras que tratan de *escribir* la música sin sus programaciones objetuales. Pero también veremos, en la complejidad de la figura del sujeto democrático, aquel ser-ensamblado que lo ligan “entre un ser y un no-ser o a un ser-por-venir” (Rancière; 2006, pp. 22).

*

En los primeros minutos del álbum *Spiritual Unity* de Albert Ayler, del año 1964, el track que suena es titulado *Ghost's*. Y así precisamente Ayler invoca a sus fantasmas. A esa melodía mínima que resuena en los primeros segundos, pero que lentamente, *espectralmente*, se convierten en notas difusas, vientos fugados y trasfondos ilusorios, pudiéndose establecer un *arreglo* para visualizar una improvisación. Y el *arreglo*, o ‘estructura mínima’, para visualizar esta improvisación sonora, es una pequeña melodía que comienza a desmoronarse poco a poco. Apareciendo, *fantasmalmente*, esa melodía que —al igual que las imágenes de la infancia— constituyen un trabajo sobre la marcha, y el proceso de un ‘trío’ que se sostiene, sin las necesidades de la armonía. Bastante se podría decir respecto al *acontecimiento* que involucra las variaciones dentro de la banda. Pero lo referente al *free-jazz* es mucho más complejo.

2 “He decidido [...] denominar a mi música ‘sonido organizado’, y llamarme a mí mismo, en lugar de músico, operario de ritmos, frecuencias e intensidades’. A tenor de la denominación varesiana [por Edgar Varèse], Mozart habría sido una especie de híbrido de técnico de laboratorio y obrero industrial”, en Bal, Philip: *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*, edit. Turner/Noema, España, 2010. Pp. 49.

Los múltiples acontecimientos que se maquinizan en la lógica de la improvisación, entregaría la imagen de un instante ‘democrático’ y ‘libertario’. La sensación de *libertad* que consigue visualizar —tal como vemos en el track citado—, A. Ayler tiende a localizarse como un ser-en-libertad-con-otro: la complicidad de una ‘banda’ que alcanza su experiencia límite dentro de la tradición del jazz. La complejidad surge cuando se intenta alcanzar figuraciones ideales mediante la incorporación de una *estética democrática*. Más precisamente, cómo se legitima la instancia del *free-jazz* como modo de experimentación sonora. Y esta complejidad no surge sólo por un simple antojo de alguien admirador del jazz de la segunda mitad del siglo XX. Nace, *tal vez*, por inquietudes referentes al ámbito de un desarrollo cultural y social del surgimiento y recepción del Jazz a nivel global. Estas dimensiones, sin embargo, no son los fundamentos para conseguir explorar los márgenes e instituciones de un jazz *libre*. La experiencia del jazz, si bien ha tenido sus reflexiones en torno a las problemáticas sociales y culturales de las comunidades afro-descendientes en Europa y los E.E.U.U., en sus formas de resistencia contracultural³, éstas continúan atándola a la fijación de un identidad, una esencia, un *ethos*, y a una singularidad de un sujeto. Aunque los más instruidos en el Jazz sabrán que el origen cultural de éste supera las barreras categoriales y fenotípicas. También las ha tenido mediante una lógica ‘crítica’, en sus comparaciones entre ‘música de masa y de mercado’ y musicología⁴. En todas las situaciones aparece un común denominador: el jazz fue un momento *interruptor* en la experiencia musical —tanto interna como externa a la práctica del jazz y la música. Estas consideraciones y apreciaciones servirán para realizar una apertura, *incompetente*, para quien no posee un oído entrenado en la fineza del jazz. Y descubrir en esta experiencia, una *escena democrática* con todas las consideraciones iniciales planteadas anteriormente. Y lo hacemos refiriéndonos a Albert Ayler, quien escogió como carátula del disco señalado *Spiritual Unity*, la ilustración difusa de un proceso de mutabilidad de una figura humana y los contornos de un saxo. Este dibujo se puede entender como un indicio expresivo de la experiencia del *free-jazz* que trataremos de analizar: los límites del *sujeto* en la escucha democrática.

*Para reflexionar acerca de los *límites* del ‘sujeto de la escucha’ es imprescindible acercarse a la conformación y descomposición del ‘sujeto’, a través de una experiencia sonora y de la escucha auto-creadora (que lo acecha como un *fantasma*) como ser-con-otro. No obstante, el campo de resonancia que aún existiría en la composición subjetiva auto-afectiva es la potencia de un *escuchar-se* en la sordera del otro. Esta auto-referencia de la conformación del sujeto musical, tendría sus bases en la reflexión del Ser como metafísica de la presencia y en la inmovilidad de un *ego cogito* auto-reflexivo de lo que *escucha*. La tradición del pensamiento del ‘Ser’

3 Ver Hobsbawm, Eric: *The Jazz Escene*, edit. Weidenfeld & Nicolson, 1989; Berendt, Joachim E.: *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, edit. Fondo De Cultura Económica, México 1962, 1ra reimpresión, Colombia 1994.

4 Ver Adorno, Th.: “Moda sin tiempo. (Sobre el jazz)”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, edit. ARIEL, Barcelona, 1962. Pp. [126-141]

que ha estipulado su reflexión en torno a la ‘metafísica de la presencia’, estableció ciertos marcos de movilidad de la esencia del Ser. La cobertura de la totalidad del ser, en su reducción del Ser en un ‘ente’, es una insistencia de la metafísica del ser como presencia. Es decir, el presente como un resultado del movimiento de la *corteza subjetiva* que supone la metafísica de la presencia del Ser “descontaminada” —o, en este caso, “armoniosa”. Este resultado auto-afectivo, es la venida a presencia de la invocación del Ser: la llamada del Ser por la esencia del ser. Y es en Heidegger donde se manifiesta esta máxima afirmación. Aunque esta escueta referencia a Heidegger y a su consagración, en *Ser y Tiempo*, merece un extendido —y ya sobre abundante— análisis y comentario, lo que pretendo es dar algunas referencias cardinales de los modos de subjetivación que se desprende en el pensamiento deconstructivo derrideano sobre el Ser. Y más aún, cuando intentamos reflexionar en torno a la pieza musical como *obra de arte*.

Como se sabe, la pregunta por el ‘origen’ de la obra de arte que instala Heidegger, es una pregunta acerca de la *esencia* del arte. Una esencia que es irreductible a la propia entidad de la obra de arte. Lo que expande la reflexión hacia la relación entre la *obra* y la cosa (Heidegger, M; 1996). Su conclusión apunta a establecer un arte que acontece *en su verdad*; o sea, sobre “el origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores, el Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica” (Heidegger; 1996, pp. 28). Dicha resolución sobre el arte y su verdad, como origen de la *originalidad*, establece una verdad histórica implicada en el mundo. El movimiento, en otras palabras, auto-afectivo de la conformación del sujeto, origina la plataforma de *autenticidad* de la obra de arte. Es por este motivo que la obra de arte, tal como se ha comprometido desde su formalización en las Bellas Artes, ha establecido una estética programada en la cosificación cualitativa de aquellas. El poema, como se sabe, tanto en Hegel como en Heidegger, ocupa un lugar ‘esencial’ y ‘fundamental’ para sus reflexiones en la constitución del Ser y del ser ‘en-sí’ —respectivamente. Así, por lo tanto, en ambos autores, el pensamiento poético-filosófico es considerado la consustancialidad del oficio filosófico: el *origen* de la originalidad como saber del ‘Ser’ o de sí mismo. Y ha sido la *palabra* (es decir, la juntura entre la voz y el logos) la que ha conformado las presunciones y significancias sobre el ‘Ser’ en la metafísica de la presencia. Esta juntura es la que también ha establecido la naturaleza del Ser como desenvolvimiento de una esencia oculta, *íntima*, auto-afectada. Derrida discute la pureza y autenticidad de esta intimidad del Ser y su significación, refiriéndose al ‘silencio fenomenológico’ que secreta: éste “no puede, pues, reconstituirse más que por una doble exclusión o una doble reducción: la de la relación con el otro en mí en una comunicación indicativa, la de la expresión como capa ulterior, superior y exterior del sentido. Es en la relación entre estas dos exclusiones donde la instancia de la voz hará oír su extraña autoridad” (Derrida, J; 1987, pp. 127). Conformación y deformación de la ‘voz interior’: ese *otro* que resuena en mí. Institución y destitución

del Sujeto, en su *alteración* articuladora. El origen del Ser, prácticamente, es residual en su conformación *diferida* de una ‘impresión originaria e inmediata’; es protética en *sus* señaléticas: “la suplementariedad es realmente la *diferencia*, la operación de diferir, que, a la vez, fisura y retarda a la presencia, sometiéndola al mismo tiempo a la división y a la dilación originaria [...], la diferencia suplementaria *sustituye* la presencia en su falta originaria” (Derrida; 1987, pp. 149). La *diferancia*, vendría a ser la juntura que impone una actividad articuladora y espaciadora de la venida del Ser. Pero también, es la que establece la dificultad de un *envío* del mismo en su naturaleza: en definitiva, la comprensión de un *gesto*, queda remitida a la materialidad del mismo por su ausencia. Re-produzcamos unas palabras de Derrida, a propósito de la inmediatez del signo:

“El movimiento de ese cálamo que traza con tanto placer no cae fuera del cuerpo. A diferencia del signo hablado o escrito, no se separa del cuerpo deseante de quien traza o de la imagen inmediatamente percibida del otro. Sin duda es aún una imagen que se dibuja con la punta del cálamo; pero una imagen que a su vez no se ha separado completamente de lo que representa; lo dibujado del dibujo está casi presente, en persona, en su *sombra*. La distancia de la sombra o del cálamo no es casi nada. Aquella que traza, teniendo, ahora, el cálamo, está muy próxima a tocar lo que está muy próximo a ser el otro *mismo*, salvo una mínima diferencia; esta pequeña diferencia —la visibilidad, el espaciamiento, la muerte— es indudablemente el origen del signo y la ruptura de la inmediatez; pero es para reducirla lo más posible que se marcan los contornos de la significación. Entonces se piensa el signo a partir de su límite, que no pertenece ni a la naturaleza ni a la convención”⁵.

Esta *proximidad* con el cuerpo del *otro*, siempre a punto de ‘tocar-lo’, es *a la vez*, la distancia de la intimidad y autoridad de una voz que *se habla y se escucha*. Para esto, y siguiendo las apreciaciones que Derrida realiza sobre la ‘poesía’, habría que resolver en el movimiento que el poema activa, la configuración y desfiguración del Ser. Para, de esa manera, trazar las primeras líneas que contornean la experiencia del jazz *hetero-afectiva*.

Lo primero que Derrida establece cuando pregunta por la esencia del poema —¿*Qué es el poema?*, es una ‘renuncia al saber’. El saber supone lo anteriormente complejizado por Derrida: una auto-consciencia del *ego cogito*, encapsulado y sin alteraciones (sujeto), que permita acceder a la Verdad de esa obra instituida y acabada (*ergon*; objeto). En sentido, el poema en Derrida, permitiría recorrer, *improvisar*, el ejercicio auto y hetero afectivo de la composición del sujeto. Lo poético, es también, “eso que deseas aprender, pero de lo otro, gracias a lo otro y bajo su dictado, con el corazón: *imparare a memoria*. ¿No es eso ya, el poema, cuando se da una prenda, la llegada de un acontecimiento, en el instante en que la travesía del camino llamada

⁵ Derrida, Jacques: *De la Gramatología*, edit. Siglo XXI, 6ta edición en español, Madrid, 2000. Pp. 295-296.

traducción permanece tan improbable como un accidente, a pesar de ello intensamente soñada, requerida allí donde eso que ella promete siempre deja algo que desear? Un reconocimiento va hacia eso mismo y previene aquí el conocimiento tu bendición antes del saber” (Derrida; 1988). La renuncia a la Verdad de la obra y del poema; a la verdad de la esencia del ‘sujeto’, es el des-nudamiento de la esencia del ‘sujeto-de-la-escucha’, que *de corazón* (o, de ‘memoria’) resuena su verdad improvisada y poética. Desde un punto de partida incalculable e impredecible, te *escribe*, te hace hablar; te *da* cuerpo: donación de la poesía que renuncia a la Verdad de *ti* (a *tu* verdad sobre ti).

El entramado azaroso que establece una voluntad de poder, y de querer acercarse hacia uno que es *otro*, es una virtud ‘poética’ que te lleva a improvisar. Rancière dice lo siguiente acerca de la improvisación: “improvisar es, se sabe, [...] en primer lugar, el ejercicio de la virtud primera de nuestra inteligencia: la virtud *poética*. La imposibilidad de *decir* la verdad, a pesar de *sentirla*, nos hace hablar como poetas, narrar las aventuras de nuestro espíritu y comprobar que son entendidas por otros aventureros, comunicar nuestro sentimiento y verlo compartido por otros seres que también sienten. La improvisación es el ejercicio a través del cual el ser humano se conoce y se confirma en su naturaleza de ser razonable, es decir, de animal ‘que crea palabras, figuras, comparaciones, para contar lo que piensa a sus semejantes [...] comunica *poetizando*: como un ser que cree su pensamiento comunicable, su emoción susceptible de ser compartida” (Rancière; 2002, pp. 95-96). Este ‘animal literal’ es el capturador de la danza de los sonidos; en la *Enseignement universal*, en la sección *Musique* de 1830, se indicaba que indagar en las inquietudes poéticas de las aldeanas-artesanas, es referirse a la música del ‘pueblo’ que los hace recorrer mundos insondables e improvisados; de *escuchar* su daño y convertirlo en potencia creadora de una violencia originaria. De esta manera, ‘improvisar’ es parte de la constitución poética del modo de ‘subjetivación’ que aspira a verificarse en el pensamiento compartido de la igualdad de las inteligencias. Pero, así y todo, es más que eso: indaga en el placer del conocer-se, expone la *kinesis* de un cuerpo inquieto y extasiado; un espíritu *dionisiaco* que idolatra a un dios que son todos, y no *uno*. Esta apreciación sobre la improvisación, la constitución subjetiva y la *escucha*, nos prepara a la reflexión en torno al *free-jazz* y la audiencia; entre un ‘sujeto musical’ y la democracia —la ‘democracia’ de los sonidos, de los aplausos, donde convergen las voces alteradas unas con otras.

*

Cuando J. Derrida entrevista a Ornette Coleman respecto a sus apreciaciones sobre la música y el Jazz, lo hace averiguando y compartiendo el placer de saber las inquietudes de ‘lo imposible’. Lo primero que podemos establecer, es que la música *se* ensaya: no es que un sujeto o alguien practique la música a diario y así programe sus anatomías al instrumento, sino que, más bien, habría un proceso de alteración en quién establece el arreglo, *ensayando-se* esa sensación que es ‘otro’ en la ejecución.

Una conversación, como cualquiera, esta vez sobre la improvisación. Aquí habría una distancia entre Ayler y Coleman. Como decíamos un tanto más atrás, Ayler carga con una imagen predilecta del *cómo* improvisar *en el jazz*. Mientras que Coleman, por otra parte, *explora* en la conversación improvisada las experiencias sobre las cuales aparezcan aquellas notas deleitables a partir de lineamientos básicos: es decir, no posee un esquema que consista en *evitar el arreglo* —tal como podemos apreciar en Ayler— sino que asume la inscripción del sonido ‘gráficamente’, para conservar el rasgo de la improvisación. Existe una necesidad de volver *de otro modo* en la experiencia auditiva. En el track *An expression of one’s feeling*, Ayler, habla sobre la improvisación, “como algo que se siente, y te saca de sí...sólo eso”. El track es bastante delirante, y no apuesta a la belleza de los sonidos. Esta composición hace recorrer con vientos insólitos la no-armonía del saxo. Existiría una deconstrucción del sonido del saxo: ese saxo *cool* del cual, tanto Coleman como Ayler, son herederos: el saxo de Coltrane. Sus insistencias en un deseo que Coltrane propuso darle al jazz —un carácter más visual del tratamiento del Saxo y la improvisación—, comprometió las performances de ambos ‘improvisadores’. El descubrimiento de que la *escucha* es más *plástica*, en la indagación de sonidos y movimientos imprevistos dentro del jazz, permite, también, que un público extasiado halla tomado la iniciativa de explorar aquellos sonidos imprevistos. Se podría decir que, ¿Cualquiera puede ser jazzista? No, pero cualquiera puede *improvisar*. Si nos atenemos a la entrevista, sostenida entre Derrida y Coleman, logramos percibir esta ‘igualdad’ en la enseñanza del jazz sobre la música; Coleman señala: “Intento expresar un concepto según el cual una cosa pueda ser traducida por otra. Pienso que el sonido tiene una relación mucho más democrática que la información, ya que no necesitamos de un alfabeto para comprender la música” (Derrida & Coleman; 1997, París). No se necesita, estrictamente, de ciertos saberes para los *arreglos*, ajustes o acomodados. No existe la pieza musical, existe una *performance* que explora los sonidos mediante la ejecución de un instrumento —que puede ser cualquiera— que se ajusta a un ‘ritmo’ o ‘estructura mínima’, compuesto por la integración de exploraciones e indagaciones archivadas en la memoria dactilar. Y esta supuesta ‘libertad’ del *free-jazz*, Coleman la cuestiona, contestándole a Derrida:

- Derrida, J: Cuando dices que el sonido es más ‘democrático’ ¿qué haces al respecto, en tanto que compositor?
- Coleman, O: En 1972 escribí una sinfonía llamada *Skies of America* y esto fue un acontecimiento trágico para mí, pues yo tenía una relación bien buena con el medio musical: como hacía *free-jazz*, la mayor parte de la gente pensaba que yo cogía mi saxofón, que tocaba lo que me pasaba por la cabeza, no siguiendo ninguna regla. Pero eso no era verdad.
- Derrida, J: ¿Protestas constantemente contra esa acusación?
- Coleman, O: Sí. La gente que está afuera piensa que se trata de una forma

de libertad extraordinaria; yo pienso que es una limitación. De esto ya hace veinte años. Pero ahora haré tocar una pieza a la orquesta sinfónica de New York y a su jefe de orquesta. El otro día, estando en una reunión con ciertos miembros de la Filarmónica, me dijeron: “*Sabe, es necesario que el responsable de las partituras vea esto*”. Yo estaba molesto, es como si me escribieras una carta y alguien la leyera para verificar que nada hay ahí que pueda irritarme. Era para asegurar que la Filarmónica no se molestaría. Entonces me dicen: “*La única cosa que queremos saber es si hay un punto en tal parte, una palabra en tal otra*”: no tenía nada que ver con la música o el sonido, sólo con los símbolos. De hecho, la música que yo escribo desde hace treinta años y que llamo *harmolodics*, es como si fabricásemos nuestras propias palabras, con una idea precisa de aquello que estas palabras significan para la gente⁶.

La distancia de la que hablábamos, compromete directamente a la figura del compositor, o el músico. Para Ayler, la práctica del *free-jazz*, se concentra en la improvisación *dentro* de los códigos desarticuladores que experimenta el jazz: en la banda, el saxo, en la pieza, en la puesta en escena, etc. Para Coleman, el asunto tiene que ver, más bien, con el *ensayo* de aquellas partituras que se crean auto-didácticamente. Partituras iniciales que suelen transformarse por quienes la ejecutan, o quienes las leen, en una *nueva lengua*. Y más complejo aún, para quienes las *escuchan*. A diferencia de Ayler, Coleman, piensa que la improvisación tiene que ver más aún con una *variación* en la conformación de la partitura —partitura que se ensaya (que se *repite*) con una banda— que con el acabamiento de una ‘obra’. “Lo que es verdaderamente sorprendente, para la música improvisada, a pesar de su nombre, es que la mayor parte de los músicos utilizan una “trama” a partir de la cual improvisan” (Derrida & Coleman; 1997, Paris); esta *trama*, es una pequeña historia secreta, granulada, en la ejecución de una pieza. Urdir del sentido que se cuenta sin palabras, pero que no sería nada sin ellas. Habría un preponderancia de un *hacer* sobre un hablar. Sin embargo, esto no impide *hacer* algo con las palabras, con ciertas voces que resuenan en la intimidad del *free-jazz*. Derrida, por otra parte —y por otro lugar—, aprendió la lección del ignorante de la filosofía, la palabra y el saber. Recibió la lección improvisada mediante la ejecución *telemática*: una filosofía aplicada no es *nada* sin su pequeña *trama*. Esa pieza mínima de la conformación del ‘sujeto’ encuentra, no en la Verdad de su presencia, sino en la comprobación y veracidad de una *trama* que se acopla con otra, la *huella* de un músico violentado por el *south* norteamericano, y que es enviada, sin retorno, a un intelectual segregado por la intelectualidad francesa, re-movido por las vibraciones exploratorias del *free-jazz* y los elementos monstruosos de la metafísica del Ser.

Pero esta democratización de los sonidos que afectan la composición y el arreglo en el *free-jazz* de Coleman, implica una reflexión en torno a la *escucha* y

⁶ Derrida, Jacques & Coleman, Ornette: “La lengua del otro” en *Les inrockuptibles*, n°115, Paris, 1997.

su espaciamento legítimo. Seguramente, el *Manifesto Harmolodics*⁷, invitaba a un entusiasmo para la libre composición y experimentación de los sonidos, como una “colusión de energías que se toman su lugar”. Pero esta invitación implicaba un *nombre* y una *escucha* que intentan conseguir la legitimación de un espacio del sonido, *tal vez*, inapropiable en el gesto de querer compartir la experiencia de que cualquiera puede experimentar en la música. La iterabilidad de la composición del ‘sujeto’, como figura auto-deconstructiva de la historiografía filosófica, complica el sentido de la *firma*. La problemática, entre Ayler y Coleman, más allá de la *firma*, no se resuelve a favor de Coleman por establecer que los sonidos son inapropiables —y por lo tanto, democráticos. La cuestión de la firma anuda toda la problemática en torno a la ‘obra’ y el ‘pensamiento’, tanto a Derrida como a Coleman. La potencia de la improvisación afecta la deformación de una figura invaluable: “Aunque no lo pronuncies, este prenombre, tócalo, envíalo para mí en música, en saxo-telefonía, en saxo-teléfono-epifanía” (Derrida; Julio-1997); es *tocar* la figura que envió la entrevista, la conversación; una figura irreproducible, pero que inquietó la performance *poética* que la intelectualidad francófona verificó para su *pieza filosófica*; contada al oído, susurrante.

*

En esta última parte, la preocupación acerca del *espectador*, como aquel que aprecia la música desde la *incompetencia*, no lo hace necesariamente de la misma forma predilecta de su identificación, es decir, pasivamente, respecto al *oyente* aficionado del *free-jazz* —como receptores no entrenados de la música *enviada* por la mezcla multicultural. La estructura originaria sin-origen único como nacimiento del Jazz; convergencia de culturas y prácticas que lograban hacerse un espacio, un *campo de resonancia*, una visibilidad; o bien, sólo hacerse ‘escuchar’ dentro de la polifonía multitudinaria de sonidos, se convirtió en una batalla por la figuración de las culturas y las bandas, que se mezclaban en la heterogeneidad de una Nueva Orleans decimonónica. (En este punto se concentra una problemática estética asimilable con la “realidad latinoamericana”). Como *espectador*, entonces, del jazz norteamericano nacido y practicado en Nueva Orleans, aparece una *escucha* que permite converger la telemática de mi *amateurismo*. Le doy otro ‘ritmo’: uno democrático. *Pasa* el jazz, *pasa* el *free-jazz*; *pasa* libre mediante los átomos que componen la física que hace vibrar ese saxo en *Native’s of America* de O. Coleman. Para de este modo hablar de los ‘nativos’, y las angustias que comparten toda una naturaleza dañada por la composición; dañada por la reglamentación, la letra escribana, la ‘ciudad letrada’. Orquestación ‘ritmada’ para figurarse como *antes* de la música. Puede ser, antes de la ‘obra’. Como *work in progress*, habitado de fantasmas que me hacen fijar una figura o una identidad cuando hablamos de América. Tendríamos que *tender la oreja*, y poner oído a la *escucha* democrática: a la *escucha*, a secas. Contar al oído;

⁷ The Harmolodics workshop et varios: *Harmolodics Manifesto: harmolodius union*, Bottlecapp Press, 2006.

como la pequeña *trama* entre Coleman y Derrida, un ejercicio relacional e íntimo, singular y particular. Pero también exorbitante, público y sonoro. Nietzsche nos recalca que “ni el hombre agitado por la embriaguez dionisiaca, ni tampoco la masa orgiástica, poseen un *oyente* al cual necesita comunicar algo” (Nietzsche; 1871). Esta advertencia pone entre paréntesis la necesidad de entender (o tender) una pieza musical, representativamente, como *algo* a escuchar desde una fuente sonora. La escucha es inmanente a la obra, esto la diferencia de otras ‘obras’, tales como: la pintura, la escultura, la danza, etc. donde más bien, se ‘ve’, se ‘toca’ y se ‘olfatea’ la obra. Esto establece que la ‘escucha’ se encuentra siempre atenta a la posibilidad de un sentido; “A los seis años, Stravinsky —nos señala Nancy— escuchaba a un campesino mudo capaz de producir con el brazo sonidos muy singulares, que el futuro músico se esforzaba por reproducir: buscaba así otra voz, más o menos vocal que la de la boca, otro sonido para otro sentido, distinto del que se habla” (Nancy; 2007, pp. 19). Esta búsqueda del sentido, *más allá* del reparto de los sentidos (ver, oír, olfatear, degustar, tocar), saca de sí al sujeto en busca de sentido. Es la búsqueda de un *ritmo*. Se puede entender como sinónimo de la ‘articulación’ el ‘ritmo’ en la conformación del Sujeto. Existiría esa bellísima complicidad entre ‘ritmo’ y ‘sujeto’, sin fines onto-teo-lógicos para una modelación del Ser. Más bien, bajo la función *rítmica* des-individuante del ‘sujeto’, aparece ese nuevo sujeto improvisado.

Esto es importantísimo de comprender cuando queremos vincular ‘democracia’ y modos de subjetivación en experiencias des-individuantes. Tal vez, debido a la contradicción que habita en esta lógica material de la improvisación, es favorable no comprender que cuando se hable de democracia, a fin de cuentas, se entienda la improvisación de un modelo político en particular. De ninguna manera. Es preferible entender por democracia como al suplemento de ‘lo político’ donde confluyen ordenes jerárquicos establecidos de manera desigual y los modos de alteración que interrumpen ese orden, desde el pensamiento compartido y generando un vacío político y una distancia temporal en las partes distribuidas. Por tanto, la democracia es aquella interrupción que devuelve a cada uno el tiempo para el diseño de sí mismo. Y la música es aquella estructura espaciante que fija las emociones que recorren la *egofonía* de sí; “esta piel tendida sobre su propia caverna sonora, este vientre que se escucha y que se pierde en sí mismo, al escuchar el mundo y perdiéndose en todos los sentidos” (Nancy; 2007, Pp. 41). No obstante, habría que exponer que lo queremos entender por ‘democracia’, brevemente, parte desde una complejidad ‘inaudita’ del Sujeto. Y, desde ahí, analizar las posibilidades sonoras y rítmicas de conformación de un sujeto político.

Lo que vamos a entender (o, *escuchar*) por ‘democracia’, “no es para nada un régimen político, en el sentido de constitución particular entre las diferentes maneras de reunir hombres bajo una autoridad común. La democracia es la institución misma de la política, la institución de un sujeto y de su forma de relación [...] bajo este título irrisorio [se ha volcado] *inaudito* del orden de las cosas: el *demos* es aquel que no tiene el título para gobernar, pero si el poder de hacerlo [...] es del *demos* quién está

fuera de cuenta, el que no tiene la palabra para hacerse escuchar” (Rancière; 2006, Pp. 65). La complejidad aumenta para conseguir *una* definición de la democracia. En esa complejidad, el *free-jazz* se puede perfilar como un estilo o práctica musical, popular y democrática. Pero entender esto, no obstante, sería necesario comprender que el sujeto de la democracia —es decir, el ‘pueblo’— es una figura sociologizante para el análisis del *free-jazz*, tal como hemos evitado comprender. Esta reducción de la figura del ‘pueblo’ a “un populacho laborioso y sufriente quien viene a ocupar el terreno del actuar político y a identificar a su nombre con el de la comunidad” (Rancière; 2006, pp. 67), es parte de los procesos de identificación policiales que suprimen el carácter “vacío y suplementario” que compone la cavidad y potencia del *demos*, como vientre político-auditivo. Por tanto, la escucha democrática es aquella vibración alteradora que *hace-escuchar-se*; actúa sobre lo que no hace que *se-escuche*; es lo que permite que no se haga *sentido* lo que se-escucha. Un *oyente*, en definitiva, que subvierte lo que escucha *escuchándose*; arreglando una obra que aún no existe, pero que ha dejado su intervenciones *arreglando-se*.

Peter Szendy, se hace la siguiente pregunta respecto al *oyente* y al *oído* moderno: “¿Cómo hacer justicia, en una idea de la escucha *como arreglo*, a la obra considerando que es (y *debe ser*) lo que *queda por venir*?” (Szendy; 2003, Pp. 125). No pretendo parafrasear la respuesta a esta pregunta, ni mucho menos responderla a su cabalidad. Más bien, intentaré esbozar las pretensiones últimas de este ensayo, mediante esta inquietud que *resuena* en el cuerpo de esta pregunta. Como podemos presuponer, la complejidad resuena dentro de una lógica de instalación de la obra sonora como efecto teatral. Cuando Szendy analiza la obra musicológica de Adorno, lo hace bajo la insistencia de que existe una *escucha* de la obra sonora. En la insistencia de que, históricamente, existe una *obra*, Adorno —según Szendy—, se programa las modalidades de un *sensorium* de la escucha. Esta ‘sociología de la escucha musical’, se adecua, en Adorno, a las obras como población de perceptos inequívocos unos con otros y experiencias estéticas de la escucha diferenciables unas con otras. Podemos relacionar esto, materialmente, a algo similar con los testimonios, ruidos y voces *en función de* una obra, una autoridad o una historia. Adorno, sigue la lógica de la ‘experticia’. Maneja una *escucha* seria y responsable, funcional a las exigencias de un análisis crítico pertinente. Esta experticia exige un *buen oyente*; sin embargo “este tipo tiende a desaparecer, en tanto que tipo intermedio, en beneficio de una ‘polarización hacia los extremos’ en la que sólo subsistirán, frente a frente, el *experto* y los representantes de una escucha cada vez más *despojada*, hasta el puro entretenimiento” (Szendy; 2003, Pp. 129-130). Este grado cero de la escucha, como ‘canon y normatividad’ de ella, es un proceso de degradación de la escucha que se posiciona frente a un obra sonora. Destruir los cánones que regulan o degradan la escucha, es un modo de *intervención sonora silencioso* y ‘ocioso’. La demostración entre un ‘ritmo’ y la visualidad potentes desde la escucha hereje e ilegítima, detenta el acabamiento de una obra sonora: la vuelve *reflexiva* y no objeto de conocimiento. Si esta pieza fuese una de las obras de Coleman o Ayler, la inmediatez de la articulación

del ‘ritmo’ exiliaría a sus *mediums* provocadores, transformando en indiferente la pieza musical o el *arreglo jerárquico*. Pero, sin duda, consolida una estructura mínima donde se entrecruzan formas de escucha, más *plásticas y pensativas*.

*

Para concluir —y tratando de ensayar las complejidades de la conformación del ‘sujeto’, en la historia occidental—, los traductores de una escucha que pudo tener escena en un momento del Jazz, como importación de una imagen de la improvisación, lo popular y la democracia, están *a la escucha* de aquel acto democrático que no restringe los sonidos a un tiempo y un espacio determinado. Las capacidades de establecer un modo de subjetivación en la articulación auto y hetero-afectiva, encuentran en la música un modo de alteración general de la esencia del ser como metafísica de la presencia. Ahora bien, no hemos querido ‘figurar’ las obras de *free-jazz* citadas como imágenes que ejemplifiquen un modo estratégico de deconstrucción y alteración del Ser. Sino que, mediante ellas y sus exploraciones e improvisaciones sonoras, se conjuga *la escucha* de ese ser-por-venir.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.: (1966) *Filosofía de la nueva Música* (1958), edit. Sur, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles: (2003) *Crítica y Clínica*, edit. Nacional-Madrid, Madrid.
- Derrida, Jacques: (2003) *Márgenes de la Filosofía*, edit. CÁTEDRA, 4ta edición, Madrid.
- : (2000) *De la Gramatología*, edit. Siglo XXI, 6ta edición en español, Madrid.
- : *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Paris, 1967), (1987) edit. PRE-TEXTOS, Valencia.
- : (1988) “¿Qué es la poesía?”, en *Poesía*, I, 11, noviembre 1. Traducción del francés: J. S. Perednik.
- : *Tocar el prenombre*, (1997). Traducción realizada en el contexto del seminario “El sujeto de la escucha”, impartida en el Doctorado en Filosofía/m. Estética y Teoría del Arte, de la facultad de Artes de la Universidad de Chile, a cargo del profesor Dr. Cristóbal Durán R., 1er semestre, 2013.
- Derrida, Jacques & Coleman, Ornette: (1997) “La lengua del otro” en *Les inrockuptibles*, n°115, Paris.

- Heidegger, Martin: (1996) “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*, edit. Alianza, Madrid.
- Nancy, Jean-Luc: (2007) *A la Escucha*, Amorrortu edit. Buenos Aires, 2007.
- Nietzsche, Friedrich: *Sobre la música y la palabra*. (Fragmento inédito de 1871), digitalizado por www.librodot.com.
- Rancière, Jacques: (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, edit. LOM, Santiago de Chile.
- : (2006) *Política, policía, democracia*, edit. LOM, Santiago de Chile, 2006.
- :(2002) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, edit. Laertes, Barcelona.
- Szendy, Peter: (2003) *Escucha. Una historia del oído melómano*, edit. Paidós, Barcelona.
- :(2015) *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, edit. Metales Pesados, Santiago de Chile. Traducido por Cristóbal Durán R.
- The Harmolodics workshop et varios: (2006) *Harmolodics Manifesto: harmolodius union*, Bottlecap Press.