

IDIOMAS E IDIOTAS

11 Párrafos sobre un concierto improvisado

Improvisación: 1786, “acto de improvisación musical” de Fr. *Improvisation*, de *improviser* “componer o decir extemporáneamente, de It. *Improvvisare*, de *improvviso* “imprevisto, no preparado,” de L. *improvisus*

0 - ¿QUÉ SUCEDIÓ?

Hicimos algo juntos: un concierto. Quisimos intentar explicarlo a nosotros mismos: ¿qué sucedió exactamente? ¿Cómo sucedió? ¿Y por qué?.. Queremos volver a contar la historia del proceso, pero no sólo eso; también queremos recapitular todas las discusiones que tuvieron lugar antes y después (hasta el presente), articulando las preguntas planteadas por el concierto – preguntas que son al mismo tiempo muy concretas y abstractamente teóricas. Nuestra esperanza es que, al hacerlo, la experiencia del concierto nos permita obtener un mejor entendimiento de la representación del arte en el arte.

1 - ANTES DEL CONCIERTO

Todos nosotros estamos interesados en la filosofía. Uno de nosotros es un filósofo profesional interesado en la música. Los otros le invitaron a colaborar en un proyecto. La naturaleza precisa de esta colaboración está por ser determinada: él no es un músico y nunca ha participado en ninguna clase de performance musical. Accede a colaborar pero, ni él, ni los otros tienen idea sobre qué forma tomará la colaboración.

Hay algo interesante sobre el sonido de las palabras en un contexto musical -pese a que la mayoría de veces los resultados son terribles. La emoción buscada frecuentemente resulta del contraste entre dos, tres o más niveles simultáneos de lógica o niveles de pensamiento. Así, por ejemplo, el comentario que aportan los actores sobre su propia actuación en una película puede ser poderosamente conmovedor: consideren *La Pasión* de Bergman, o la manera en que Chris Marker aporta un comentario sobre su propio film en *Nivel 5*, o la manera en que Sarahang, el cantante afgano, habla de su propia canción dentro de la canción (incluso si uno no comprende ni una sola palabra de lo que dice).

La primera dificultad surge del rol que juegan las palabras. Pese a la incertidumbre respecto a cómo actuar, el filósofo está seguro de lo que *no* quiere hacer: no desea cumplir el rol de un teórico-académico comentando la performance musical de otros. Y teme que si esta participación se centra en él hablando sobre la música, en su capacidad como filósofo, el resultado será sólo un banal y estéril ejercicio académico, prisionero de ciertas nociones dudosas sobre la relación entre sonido y concepto. La principal de ellas es la noción de que el pensamiento encarnado en la música es una forma de contenido sub-conceptual que debe ser aplicado a una expresión conceptual explícita, a través de un acto de reflexión teórica sobre la música. Este esquema es inaceptable por tres motivos: primero, el recurso del habla amenaza con re-envolver el sonido en tropos significantes que sólo pueden acentuar la opacidad material de estos; segundo, asume que la música es, de algún modo, susceptible de ser subsumida por formas conceptuales y categorías teóricas disponibles; tercero, implica una división del trabajo entre conceptualización verbal y producción sónica, que parece reiterar la distinción ideológica entre reflexión teórico-cognitiva y producción práctico-estética. Los músicos que improvisan y realmente *piensan* sobre lo que hacen son teóricos mucho más cualificados sobre su propia práctica musical-artística de lo que cualquier filósofo pudiera ser jamás. La acreditación profesional como un 'filósofo académico' no le autoriza a uno automáticamente a asumir el rol de 'teórico designado'.

Esto presenta un dilema inmediato: tres de nosotros somos improvisadores experimentados; pero si el otro carece de la voluntad de actuar como un académico teórico -reflexionando, comentando u otorgando, de cualquier manera, un acompañamiento de segundo orden a la performance- entonces, ¿qué ha de hacer exactamente? Dado que ha renunciado a todo tipo de comentario o discurso, no parece haber otra opción para él que tocar con los demás. Descartados el mimo y el baile de claqué, se hace difícil evitar el recurso a un instrumento. Pero, ¿qué instrumento? Después de mucha vacilación, se elige la guitarra eléctrica por motivos puramente prácticos: existe un vago recuerdo de haber aprendido las nociones básicas de tocar la guitarra en el colegio hace mucho tiempo y, pese a que no ha tocado el instrumento desde entonces, existe la sensación de que, al menos, tiene una idea vaga de cómo sacarle sonidos a la guitarra- no existe un mínimo de confianza posible con ningún otro instrumento.

Sin embargo, la elección de la guitarra es problemática. Hemos acordado hacer algo poco familiar, no sólo para nosotros, sino también para cualquier audiencia que pueda estar presente. Sin embargo, la presencia de una guitarra eléctrica, inmediatamente, amenaza con comprometer este imperativo. Por una parte, el instrumento trae

consigo toda una serie de asociaciones del idioma del rock -asociaciones que preferíamos evitar. Por otra parte, el uso de la guitarra eléctrica en la improvisación libre está asociado con intérpretes de renombre, como Derek Bailey o Keiji Haino, cuyos personales estilos podrían ser caricaturizados a través de la incompetencia, más que del diseño. La inhabilidad amenaza con obtener un pastiche inepto de 'improvisación libre': la incompetencia puede generar tanto conocimiento, como el exceso de competencia. La fuerza y la impotencia concomitantes con la incapacidad, se mostrarán como un factor decisivo durante el concierto. No es sólo que uno de nosotros no sabe tocar según las convenciones técnicas que rigen los idiomas musicales reconocibles; tampoco sabe cómo 'improvisar libremente'. La pregunta es si esta doble incapacidad puede generar algo más allá de la banalidad.

2 - NO EMPIECES A IMPROVISAR, POR EL AMOR DE DIOS

Tomamos la improvisación como un axioma, en el sentido en que uno no puede realmente definir cuándo o cuándo no se está improvisando (ya que surgen tantas preguntas alrededor de la libertad individual, subjetividad e ideología; preguntas que creemos que jamás podrán ser resueltas satisfactoriamente). Adoptando este enfoque axiomático a la improvisación, como un dominio al que uno puede aportar ideas, decisiones y conceptos como formas de limitar o de enfocar donde la improvisación va a ocurrir, uno puede examinar detenidamente un área específica.

Hablando la improvisación, no nos referimos sólo a la producción de sonidos particulares o acontecimientos, sino también de la producción de espacios sociales. Nos referimos, tanto a un término estratégico, como a una herramienta conceptual. La improvisación, consecuentemente, puede referirse tanto a la producción de música experimental, como a prácticas mundanas cotidianas. Pero donde quiera que se aplique, la improvisación debe traer consigo vestigios de inestabilidad. Si funciona, sus cualidades elusivas deben evitar la solidificación y la comodificación- al menos, en el momento. La meta sería aplicar, a cualquier discurso que uno se encuentre durante el proceso de articular, aquellas pequeñeces desarrolladas con respecto al mundo para, así, entender siempre el discurso en la exterioridad del mundo - pese a que 'mundo' no es la palabra adecuada aquí; ¿quizás, sería mejor decir "Lo que uno no 'es'"?

¿Es posible tener una relación no-representacional con la realidad en el contexto artístico? De ser así, esto seguramente se lograría a través del reconocimiento de todas las especificidades del espacio. Uno

debería tratar de activar el espacio lo más posible y perturbar los hábitos y comportamientos previos para crear otros distintos. En otras palabras, uno debería aspirar a trabajar contra el proceso de normalización. Hemos encontrado en la improvisación una práctica que requiere tomar en consideración todo lo que ocurre en el espacio. No es sólo la creación de algo nuevo que podría ser utilizado después en otro lugar, sino también una forma de intensificar el momento, a través de la transformación de las relaciones sociales. La improvisación puede ser una forma extrema de especificación del lugar, así como una radical, íntima e inmanente auto-crítica. Más aún, ya que no hay necesidad de defender o construir una posición para situaciones futuras, la improvisación siempre tiende a su propia destrucción.

Por tanto, la improvisación puede ser vista como una pura mediación sin exterior; como un medio puro sin un fin, contrarrestando toda forma de separación, fragmentación o, incluso, individualidad ¿Cuándo tiene efecto esta activación del espacio? Cuando uno ha generado, de manera exitosa, una atmósfera lo suficientemente densa para poder ser capaz de engendrar una conciencia de que algo significativo está en juego. Ya que no hay categorías o palabras predeterminadas para describir esta experiencia, precisar aquello que está en juego es siempre algo difícil de articular. No obstante, dadas las dificultades de asimilarlo o de entenderlo al instante, esta extrañeza contrarresta el proceso de normalización. Cuando se genera una atmósfera lo suficientemente densa, todos aquellos involucrados toman conciencia, de forma dolorosa, de su posición social y de sus comportamientos estandarizados. Y cuando la densidad de la atmósfera alcanza un cierto punto de quiebra, puede volverse física, perturbando nuestros sentidos y produciendo sensaciones desconocidas en nuestro cuerpo. A través de una perturbación de la apariencia de la neutralidad, uno tiene la sensación de estar en un lugar extraño -de no saber realmente dónde permanecer. Cada movimiento o palabra se vuelve significativo. Lo que se crea, entonces, no es una secuencia espacio-temporal unificada, sino una *heterotopía*, en la que la ubicación de cada uno contiene distintos espacios y temporalidades. Quedan expuestas unas jerarquías y unas organizaciones espaciales previas. El tiempo tradicional de la performance y la distribución de la atención (el comportamiento respetuoso de la audiencia hacia los intérpretes, etc.) se dejan atrás. Si uno va lo suficientemente lejos, estas jerarquías pueden difuminarse, no para ofrecer un falso sentido de igualdad, sino para producir relaciones sociales alternativas de tiempo y espacio.

No queremos que se nos malinterprete. No nos referimos a ninguna variante de la estética relacional, en donde una pequeña inyección de interactividad con la audiencia añade capital cultural a sosas obras

ejecutadas por artistas muy concretos y con ideologías cuestionables. Por el contrario, deseamos preguntarnos por las limitaciones de actuar en el escenario: ¿hasta qué punto es posible usar los parámetros que definen el espectáculo (como las divisiones entre audiencia, intérprete, escenario, expectativas...) como material para la improvisación? La temática sobre la expectativa en este concierto es importante pues muchas personas esperaban un filósofo: ¿qué podría hacer un filósofo en un concierto de música improvisada? Algo relacionado con el habla... isin embargo, él tocó la guitarra mal! ¿Hasta qué punto la tensión producida por estas expectativas influyó e intensificó nuestra actuación?

En las conversaciones previas al concierto, hablamos mucho sobre intentar 'estar' lo más posible en la actuación. Recientemente, hemos descubierto que la manera de lograr esto es presionando y llevando más allá los bordes o límites del marco en el que se trabaja. Estos bordes, que son frecuentemente aceptados sin cuestionarlos, en realidad, contienen todos los problemas, contradicciones y condiciones que determinan la situación del concierto, pero no de una manera obvia. Uno debe tratar con ellos muy cuidadosamente si es capaz de identificar cómo nos obligan a actuar de una cierta manera y el grado en que nos afectan. Aquí no nos referimos sólo si hace frío o calor en el lugar, etc., sino a aquellas convenciones no escritas, pero sí vinculantes, a las que nos sometemos por hábito: aquellas reglas que no deben ser cuestionadas. La simple pregunta, frecuentemente obviada en la práctica de la improvisación es: ¿De qué manera el contexto social del concierto enmarca y delimita el alcance de nuestras acciones?

¿Qué se requiere para ir más allá de tales limitaciones? Negarse a retornar a una práctica que reproduce convenciones establecidas o que reitera maneras estereotipadas de hacer música, incluso, aquellas aceptadas como parte de lo que uno se supone debe hacer para ser reconocido como un 'músico experimental'. Tomemos como ejemplo la convención que gobierna la distancia aceptable entre ser intérprete y ser parte de la audiencia (esto se relaciona con la localización de roles activos y pasivos entre intérpretes y audiencia). Si uno se encuentra interpretando o se ha comprometido a dar un concierto, significa que él/ella tiene una propuesta, algo que ofrecer. Pero si la propuesta de uno consiste en ser la audiencia, entonces el riesgo es que tal propuesta se volverá una situación cotidiana, casual. Sin embargo, lo que discutiblemente es más interesante sobre la situación del concierto es que ofrece la oportunidad de crear un espacio social distinto: las personas que van a un concierto desean ser afectadas, tocadas; desean recibir algo - ¿O quizás no? En cuyo caso, la decisión del intérprete de *no ofrecer* frustraría el deseo de la audiencia de *no*

recibir... Aunque es muy problemático aceptar este rol pasivo, también ofrece al intérprete la oportunidad de hacer algo 'extraordinario'; crear una situación que vaya en contra de lo establecido en nuestras interacciones sociales cotidianas. Los conciertos más interesantes en los que cualquiera de nosotros hayamos tocado han sido aquellos donde esta posición y estos roles establecidos, bajo los cuales, tanto audiencia como intérprete heredan las convenciones de la situación del concierto, se retuercen o se transforman en algo diferente, como resultado de un rol más responsable y activo que la audiencia asume, de tal manera, que llegan a creer que podrían hacer cualquier cosa.

Apreciamos la naturaleza problemática de términos, tales como 'actividad' y 'pasividad'; somos conscientes de lo fácil que es caer de nuevo en una postura patronizante. Pero hemos observado que aquellos conciertos que no retan o afectan a nadie dejan todo como está y fracasan a la hora de generar algo con lo que cualquiera pudiera relacionarse de manera activa: en esos casos, es como si nada hubiese pasado. Otros conciertos – siendo Niort uno de ellos – podrían generar pensamiento mucho después (un año y medio después, en este caso particular), precisamente porque sigue siendo difícil juzgar si fue un concierto 'bueno' o 'malo' en un sentido musical. Esto es lo que nos motiva a pensar 'entre' estos términos: en este contexto, un 'buen' concierto sería uno en el que cualquier juicio realizado en conformidad con las dicotomías establecidas entre 'bueno' y 'malo', 'éxito' o 'fracaso', serían absurdas. En aquellos casos, los estándares de juicio vigentes quedan en suspenso y nos vemos forzados a cuestionar la base de los parámetros por los cuales juzgamos – los estándares y valores previos se colapsan.

No es sólo una cuestión de disolver el juicio o de liquidar aquellas constricciones que permiten a uno distinguir el éxito artístico del fracaso artístico, sino también de asumir el reto inherente al ideal de la 'libre improvisación', en la medida en que es la misma naturaleza de la situación del concierto lo que se cuestiona durante la interpretación. El 'Plinky Plonk' no es suficiente. El modo plinky-plonk de reacción entre uno y otro en la improvisación es cosa del pasado; nuestra meta es tratar de problematizar lo que podría significar 'reaccionar entre uno y otro', explorando distintas maneras de casi *no reaccionar*, como una forma de reaccionar. Pero lo importante no es tratar de sustituir una 'no-reacción' por una 'reacción'; es tratar de encontrar un modo de reacción o no-reacción que podría superar cualquier tipo de imitación latente o 'escondida'; precisamente, el tipo de imitación que no se revela a sí misma como una imitación – esta última se aplica, mayormente, a lo que se conoce como 'reaccionar' en música, sea esta compuesta o improvisada.

Cada uno de nosotros llevamos nuestras propias herramientas a la situación del concierto: instrumentos, ideas, tiempos, habilidades, conocimiento... creer que uno podría cortar con todo esto de golpe es algo, por lo menos, irreal. Por tanto, preguntamos: ¿Qué significa reaccionar entre uno y otro? Creemos que tiene que ver con aspirar a no hacerlo de una manera obvia; con forzarse uno mismo a intentar algo que no se ha intentado antes; algo que incurre en una cierta fragilidad, una cierta ansiedad, una cierta tensión que podría apoderarse del resto de intérpretes; con la esperanza de que, de ese modo, todos serían perfectamente alertados. La meta sería obtener un modo de interacción que permita a cada intérprete apropiarse de un sentido personalizado del tiempo: en algunos conciertos especiales, se experimenta el paso del tiempo de manera muy concreta y, definitivamente, hubo algo de esto presente en Niort.

3 - Durante el Concierto

Justo antes del concierto, durante la prueba de sonido, nos percatamos de que necesitábamos hacer algo respecto a nuestro modo de interacción, ya que la manera en que nos estábamos relacionando era demasiado obvia. Así que, concebimos una estructura que impondría limitaciones a nuestra interacción. El concierto iba a durar 45 minutos. Dividimos estos 45 minutos en tres partes, cada una de ellas de 15 minutos. Cada uno de nosotros podíamos decidir tocar en una o dos partes, pero no en las tres. Pero también acordamos la opción de no tocar en ninguna de las tres partes. Así que, no sólo hubo la posibilidad de 15 minutos de silencio durante el concierto, sino también la posibilidad de 45 minutos de silencio, si nosotros cuatro decidiéramos no tocar en ninguna de las tres secciones... Claro que, por una razón u otra, rompimos las reglas pero, de igual manera, esta estructura generó formas inusuales de reacción entre nosotros.

Una de nuestras metas principales a la hora concebir este concierto fue tratar de generar una atmósfera lo más 'densa' posible. En Niort, cada uno de nosotros aspiraba individualmente a realizar esta búsqueda de la densidad. Sin embargo, al hacerlo por separado, logramos un modo colectivo de intensificación que no se habría podido realizar si hubiéramos recurrido a modos estereotipados de comunicación interpersonal. Por ejemplo, uno de nosotros decidió usar sólo un aparato electrónico muy reducido y su voz, elementos que, normalmente, no usaba; al tocar solo durante el segundo tercio de la duración del concierto, se convirtió en una experiencia muy poderosa. Esta densidad fue experimentada por otro de nosotros como si se tratara de una apuesta, no sólo en el sentido de cuándo tocar, sino también sobre si tocar o no. La posibilidad de no tocar se presentaba como una gran tentación, ya que ofrecía una fácil manera de evitar el riesgo de caer en el ridículo que implicaba la decisión de tocar. Esta

decisión se tornó en un reto, como la decisión de saltar desde un precipicio a una considerable altura sin saber lo que yace debajo.

4 - VIOLENCIA CLÍNICA

Cuando empezamos a discutir lo que queríamos lograr durante el concierto, hablamos sobre tratar de obtener una violencia fría o clínica. Nos planteamos, lo que es a primera vista, una meta absurda (por no decir deshonrosa): queríamos hacer llorar a la gente. Y en efecto, una persona del público lloró de forma espontánea. Pudiera ser que esto es lo que ocurre cuando la densidad de la atmósfera se vuelve excesiva y físicamente opresiva. ¿Por qué deseábamos conseguir esto? Porque queríamos hacer algo que fuese más allá de la producción de unos sonidos abstractos, estéticamente más o menos placenteros, cuyo 'gusto' o 'disgusto' es concomitante con la reafirmación del gusto musical personal.

Claro que no creemos que la música albergue algún tipo de dimensión intrínsecamente afectiva y acogemos plenamente la crítica Modernista del sentimentalismo romántico. Pero esta crítica es insuficiente en sí misma; con demasiada frecuencia, ha facilitado un tipo de esteticismo formalista. Queríamos desbrozar el paralizante vínculo dual: bien el impacto emocional, a través del expresionismo retórico, o la lucidez reflexiva, a través de un formalismo liberado de forma segura. Queríamos lograr algo que fuera, a la vez, teórica y visceralmente preciso. El problema radica en forjar modalidades de expresión musical que incurran en algún tipo de reto psíquico y cognitivo, y, al mismo tiempo, distanciando el estereotipo afectivo y el recurso a la plácida gratificación emocional, ya sea del intérprete o de la audiencia.

Lo que pasa por violencia en la música, con demasiada frecuencia, consiste en una serie de gestos en busca del shock: disonancia, volumen, ruido, amenazas teatrales e imprecaciones... Quisimos intentar otra cosa: someternos con la audiencia a una prueba obscuramente inquietante; sacarnos a nosotros y a la audiencia de cualquier zona de confort reconocible, ocultando cualquier exhibición de arte improvisatorio y técnica musical. 'Violencia', pero de un tipo peculiarmente estudiado. Obviamente, esta violencia no tiene por qué ser física (aunque esto no quiere decir que no pueda o no debiera ser física). A menudo, es psicológica y trata con expectativas y proyecciones. Esta violencia nace del rechazo de satisfacer lo primero, mientras interroga los motivos de todos los involucrados hasta que el nivel de auto-reflexividad se lleva hasta el punto de crear un feedback positivo.

Por tanto, el tipo de violencia que nos interesa no es espontánea. Es disciplinada y calculada. Está motivada con un propósito. En este

sentido, guarda cierta afinidad con lo que la gente denomina 'violencia política'. Proviene del núcleo del compromiso subjetivo en nuestra práctica y, cuando da en el clavo, consigue llegar a algo muy profundo. Queda fuera de la reproducción de estereotipos o categorizaciones preestablecidas sobre la expresión. ¿Quién lo lleva a cabo? Bien podría ser el/la idiota que intenta expresarse a sí mismo/a, proveniente de un ángulo totalmente distinto, cortando a través de la cálida mierda, esa zona de confort familiar. El idiota se ve acorralado por los no idiotas; hay una banda elástica que ata a él o a ella. Esta banda elástica es la presión que ejercen sobre alguien las propiedades conservadoras del contexto en el que la persona está involucrada. En algún punto, esta banda elástica se ajusta levemente en exceso y siempre existe el riesgo de que pudiera romperse. Pero el idiota tiene mucho tiempo para reflexionar sobre la naturaleza de esta presión y las razones por las que se siente de esta manera. En la mitad, están las normas aceptadas; cualquier cosa que represente el status quo propio del contexto con el que uno trabaja. En el contexto de la libre improvisación éstas podrían ser: arte, estética/gusto, ciertas preconcepciones sobre lo que significa para los intérpretes que reaccionen uno hacia el otro o hacia la audiencia: los hábitos que condicionan y reproducen la situación del concierto, etc.

Después de que uno haya estado pensando sobre estos temas durante un tiempo prolongado; cuando, por fin, lo que uno desea cortar o romper se ha vuelto muy claro; cuando uno ya no se está preparado para esperar, se convierte en un tirachinas. Claro que esto pudiera conllevar al destrozo de algunos de los cimientos que apoyan los valores que se toman como constitutivos de un concierto musical improvisado. Ha ocurrido un riesgo incalculable y, aunque esta descripción puede parecer desesperada, no existe desesperación en dicha violencia. Incluso, cuando la presión en cuestión es la del estatus quo, esta violencia, cuando aparece, se vuelve indiferente ante ella; la descarta de la manera más simple que uno pueda imaginar, como si nada extraordinario estuviese ocurriendo. Uno puede sentir como si se estuviese en la oscuridad, pero cuando las personas se encuentran cómodas en la luz y alguien cuestiona esta luz, las personas se vuelven miedosas y perciben como violencia la amenaza de una oscuridad forzada. Este es el contexto de la violencia clínica. La precisión que implica es la del francotirador o la del cirujano, cortando a través de las capas de la normalidad; algunos pueden experimentar esto como un acto de violencia, pero para el idiota es algo simplemente necesario. El bisturí corta a través de los cimientos que proveen las incuestionables y tácitas reglas de la improvisación, manteniendo unida la situación del concierto. Sin embargo, a diferencia del cirujano, el idiota no tiene una meta real, ni un quiste que extirpar. La importancia está en el corte. De ahí, podemos todos sacar nuestras

propias conclusiones. El Idiota observa la realidad desde una perspectiva no estructurada o no categorizada. Su intervención no tiene cimientos: su es intervención an-árquica (del griego: a "no, ausencia de o carencia de"; arkhe "principio, origen o primer lugar"). No hay consenso o entendimiento general: este es el sentido por el que somos idiotas.

5 - Once Maneras De No Decir Nada

1. Desde el 'no tener qué decir nada' hasta el 'encontrar algo que decir', cambiando la posición de uno con respecto a este movimiento.
2. Respecto al concierto, la música y la filosofía se encontraron, sin saber por qué. En cualquier caso, quisimos cambiar algo respecto a esto.
3. Intercambiamos ideas sobre 'lo que es un concierto' con el propósito de encontrar una práctica eficiente, principalmente, definiendo aquello que *no* querríamos hacer en ningún concierto.
4. El marco convencional del concierto fue, de esa manera, desplazado (lo cual, habría creado posibilidades para la apertura de una visión y para una receptividad renovada). Sin embargo, no supimos qué podríamos hacer.
5. Colocando esto entre paréntesis, realizamos un tipo de concierto, un no-concierto. Pero en cualquier caso, ¿cuál es la relación entre A y no-A?
6. La decisión tomada mediante el pensamiento y la tensión psicológica fueron nuestras fuentes de energía. Este proyecto también socavó la identidad que nos convierte en músicos o filósofos. Uno es músico sólo cuando logra dar una presencia, una vida a la música. Lo mismo se diría sobre el filósofo. Seamos musicales, filosóficos, etc., al mismo tiempo... (La palabra 'colaboración' incluye la palabra 'labor'. Generalmente, significa una colaboración en la que cada uno se encuentra a sí mismo en su posición habitual, como músico, filósofo, etc., sin ninguna subversión de la identidad o un intento de deslizarse hacia otras identidades, hacia X.)
7. Poniendo la filosofía y la música entre paréntesis, separando nuestra profesión de nosotros mismos, nos sentimos, sencillamente, seres humanos que sienten, reaccionan y reflexionan: la experiencia de no sentirnos 'nosotros' (¿acaso no nos sentimos demasiado atados y, a veces, aprisionados por nuestras profesiones?).
8. El profundo silencio entre nosotros, lleno de una inmensa energía que amenaza con explotar, tras ser bloqueada: esta zona innombrable sería la base de nuestra experiencia con el lenguaje. Ahí estábamos.

9. A continuación, se invitó a la audiencia a compartir su experiencia y algunos de ellos parecían sentir el impacto directo de la tensión que fluía de nosotros, olvidando sus propias expectativas establecidas del concierto.
10. Una vez que el no-concierto terminó, comenzó nuestro trabajo y tuvimos que intentar transmitir esta experiencia no reproducible en palabras. Este texto es parte de ese intento.
11. Atreverse a *hacerlo* cada vez sin caer en la rutina, con el propósito de renovar, simular, *dinamizar* lo cotidiano.

5 - NO

Creemos que hay una relación particular entre el NO -en el 'NO-idiomático' de Derek Bailey- y el NO de la 'NO-filosofía' de François Laruelle. La no-filosofía es la teoría o ciencia de la filosofía, tratando a la filosofía como material. La interpretación no-idiomática se supone capaz de tratar toda música como material.

Derek Bailey: “[L]a principal diferencia, creo, entre música libremente improvisada y [otras músicas] es que estas últimas son idiomáticas, mientras que la música libremente improvisada no lo es. Se forman por un idioma, no por la improvisación. Son formadas de la misma manera que la lengua vernácula y el acento verbal. En la música libremente improvisada, sus raíces se encuentran en la ocasión, no en el lugar. Quizás, la improvisación toma el lugar del idioma. Pero no tiene el fundamento, las raíces, por decirlo así, de esas otras músicas. Sus fortalezas yacen en otra parte. Hay muchos estilos – grupales e individuales – que se encuentran en la actuación libre; pero estos no confluyen en un idioma. Sencillamente, no tienen ese tipo de alianza o afiliación social o regional. Son idiosincráticos.”

Por supuesto, uno puede entender la aseveración de Bailey como una estrategia, entre otras, para afirmar una posición individual en el mundo musical. Pero aunque este tipo de estrategias son normalmente simples (y, a veces, estúpidas), el caso de la no-idiomática nos parece algo bastante dinámico, lleno de preguntas y problemas interesantes – aunque, Derek Bailey no sea necesariamente el mejor ejemplo de su propia idea. Pero, ¿acaso no es esto señal de una buena idea, cuando la idea o la teoría de alguien se sobrepone por completo a la práctica o subjetividad del autor?

Existe una similitud entre las trayectorias de Laruelle y Bailey: ambos parecen tener el cometido de intentar liberar las prácticas filosóficas y musicales con respecto a sus idiomas institucionalizados. Ambos tienen relaciones muy similares a su propio trasfondo histórico. 'NO', como prefijo, significa que no eres parte de algo pero que tratas con ello desde algún tipo de exterioridad – si bien, una exterioridad que

implica la inmanencia de la práctica, en vez de la trascendencia de la reflexión. Como prefijo negativo, 'No' también significa que se supone que uno debe tener algún tipo de punto de vista general e inmanente: no por encima, sino desde dentro de la propia práctica musical – el punto de vista más inmanente posible. Implica que uno agregue una capa de representación, de tal manera, que substraiga la capa anterior o, incluso, que unifique todas las capas.

Laruelle: “La filosofía es siempre, al menos, filosofía de la filosofía”; “La no-filosofía es la ciencia de la filosofía”. ¿Por qué la no-filosofía, como ciencia de la filosofía, no es una meta-filosofía? Laruelle asevera que la filosofía es constitutivamente reflexiva: cada declaración filosófica sobre X (sea X una obra de arte, una teoría científica o un acontecimiento histórico) es siempre, al mismo tiempo, una reflexión sobre la relación entre la filosofía y X. En otras palabras, el filósofo nunca está simplemente hablando sobre *este objeto*, sino también sobre cómo toda otra filosofía pretende mediar en la relación entre el sujeto y el objeto. La no-filosofía representa un intento de ascender *sobre* este nivel de mediación reflexiva, mientras que desciende *bajo* el nivel de la inmediatez irreflexiva de forma simultánea. Consigue esto operando en el medio de lo que Laruelle llama ‘inmanencia real’: una inmediatez que es radicalmente irreflexiva pero que genera un tipo de trascendencia práctica pura (mediación a través de la práctica, no de la teoría). Una inmanencia ‘Real’, en vez de una inmanencia totalmente idealizada o conceptualizada, se reduce a la cuestión del *uso* de la teoría: la inmanencia real evocada por Laruelle implica una *práctica* estrictamente disciplinada de la filosofía. En vez de exacerbar la reflexividad ascendiendo a un meta-nivel, la no-filosofía agrega una tercera capa de auto-reflexividad que es también una resta (un +a que es -a) – una substracción que nos permite ver toda la filosofía desde un lugar privilegiado, que es, a la vez, singular y universal. La mediación de la abstracción se concretiza y unifica a través de una práctica que, como Laruelle expresa, le permite la ‘visión en-Uno’. Esto no es ningún arrebató místico, sino una inmersión práctica en la abstracción, una concretización teórica que excluye un tipo de juego ‘con’ distintos idiomas filosóficos consentidos por los ironistas posmodernos.

Celebramos el NO como el marcador de una incapacidad que agrega un nivel de conocimiento y substraer un nivel de autoconciencia de la reflexión, de tal manera, que se eliminan los gestos complacientes de la reflexividad: el intérprete sabiendo cuándo hacer un guiño a la audiencia (“tú sabes que yo sé que tú sabes...”) NO renuncia al complaciente consuelo del distanciamiento irónico dirigiendo un encaje inalienable entre el intelecto y las capacidades afectivas del intérprete y su habilidad técnica: confronta la práctica contra la habilidad, en un gesto de *inhabilitación*.

La música no-idiomática ejemplifica una agenda similar: es informada por un conocimiento de la música y de las músicas, pero añade una capa de no-conocimiento que permitiría a la música ser tomada 'en-Uno' (algo como una *epoché* fenomenológica aplicada a la totalidad de la música), anticipándose, de esta manera, al gesto típicamente posmoderno de 'interpretar con' idiomas. El NO supone la imposibilidad de un discurso de segundo orden 'sobre' la música; indica la imposibilidad de interpretar: uno podría ver toda la música del momento a través del filtro de la música electroacústica; también podría ver la visión misma a través del prisma de la improvisación.

Postulamos una equivalencia entre el NO ('no-filosofía' / 'no-idiomático') y el IN ('in-consiente' / 'in-habilitación'). Ambos tratan sobre liberar la potencia propia de la impotencia, la capacidad propia de la incapacidad. La práctica de inhabilitar no sólo implica la negación de la técnica, sino el desencadenamiento de una potencia genérica propia de la incapacidad, sobre la cual, la capacidad técnica/práctica sería meramente una instancia restrictiva.

Nuestra performance sobre Niort enfrentó la inhabilitación contra la estatización de la técnica de improvisación. Esta última resulta de la tendencia de abstraer la dimensión sónica o auditiva de la interpretación de su envoltura no-estética, ejemplificada por el marco social y la organización del concierto y por otorgar un 'orgullo de lugar' al sonido, conforme al esteticismo de la 'pura' experiencia auditiva. De esta manera, la improvisación libre corre el riesgo de degenerarse en un esteticismo de la técnica, en el cual, la habilidad exhibida por el virtuoso improvisando se fetichiza, como en el caso del virtuoso idiomático. La crítica inmanente del esteticismo no se lograría reduciendo la música a ideología o inyectándole una capa agregada de autoconciencia. Más bien, es una cuestión de uniformizar la diferencia jerárquica entre la práctica inmanente y la teoría trascendente, re-implicando a la teoría en la práctica pero, de tal manera, que se provoque una crisis en la que la concepción convulsiva interrumpe la sensación complaciente. La meta sería realizar una crítica que no dependiera más de la seguridad de una distancia crítica; una crítica que se quedaría 'dentro'. Esto no sería ya una crítica, sino más bien el descubrimiento de un exterior a través del interior.

En la década de los 80, Claude-Levi-Strauss, vociferando su fuerte objeción hacia lo que entonces era arte contemporáneo, exclamó: “Ellos piensan que pueden pintar como los pájaros trinan”. Y a menudo, sucede que cuando los pensadores critican el arte, la agudeza de sus pensamientos señala hacia algo que es supuestamente negativo pero que, desde otro punto de vista, puede percibirse como una dinámica potencialmente positiva. Podemos conectar la reseña de Levi-Strauss a lo no-idiomático. Si yo simplemente sé, me encuentro en una ‘pura presencia’ (animalidad); si sé que sé, me encuentro en una representación (doble capa / idioma). Se supone que el humano es un *sapiens-sapiens*, el animal que *sabe que sabe*; esto significa que los seres humanos nunca pueden escapar de la representación; en otras palabras, que ‘nosotros’ nunca seremos capaces de pintar o cantar como los pájaros pues siempre nos veremos atados por nuestras construcciones culturales y su trasfondo. Pero añadir una capa a las dos previas (yo sé que sé que sé), especialmente si a esta capa se le nombra como no-algo (conocimiento), puede significar el intentar regresar artificialmente a la primera capa: entonces, lo no-idiomático sería el (largo y subjetivo) proceso de construir un ‘pájaro artificial’. La secuencia sería, por tanto, la siguiente:

- 1- Primera capa: canción del pájaro.
- 2- Segunda capa: acento vernáculo.
- 3- Tercera capa: lo súper-idiomático (interpretar con la multiplicidad de idiomas); o lo no-idiomático: tomar la música ‘en-Uno’ (= capa *aproblemática*).

La representación puede ser pensada como un pastel de mil-hojas (*mille-feuille*), cada capa siendo re-inyectada en sí misma y, más o menos, en las otras (habiendo un filtro más o menos poderoso entre el output de una capa y el input de todas las demás). Ser capaz de situarse en relación a un idioma es tomar una posición en el pastel de mil-capas; trabajar la pregunta implica operar sobre el pastel de mil-hojas, mientras se le somete forzosamente a una modificación irremediable: aquí, la interacción con el objeto es particularmente dinámica (requiriendo, incluso, medidas de seguridad) – ya sea para perder o no el acento propio (pero, ¿qué es la ausencia de acento?).

NO es una capa agregada a las mil capas pero una capa surgida de la ventaja de la práctica ‘visión en-Uno’: es la capa mil y *una*. Esta es una nueva capa que es una función de un conocimiento desconocido: la inmanencia de la práctica como una adición, que es también una substracción; una suma que es también una resta. En tanto que uno piense que el conocer siempre implica un poder de conocimiento y que el conocimiento es una regresión en aquellos poderes que nos lleven

de vuelta, hipotéticamente hablando, al mero conocer; sin saber que uno sabe – entonces, seguirá insistiendo que no es posible simplemente saber (=sabiendo) – y, no obstante, que es precisamente esta condición a la que accedemos a través del NO...

La pregunta es si la representación se extiende desde abajo o se nivela desde arriba; es decir, una elevación... La 'realidad' de la influencia en un contexto de improvisación consiste en acceder a un nivel menor de representación (esta es la realidad de la sincronía). Suceden cosas y son lo menos representadas posibles.

Por tanto, ¿por qué no considerar el rumor que circula, dentro o fuera del trabajo, como constituyente de la materia real? El flujo/aflujo/influjo de datos y signos generados por la forma del trabajo; dado que este último es, en sí, un punto particular dentro de un gran flujo de datos y signos. El rumor es la aseveración de que una pieza de arte no puede resistir el flujo que genera y con el cual está hecho. El problema es, entonces, doblar un flujo previo hacia otro, de tal manera, que prevenga a la pieza de volverse transparente al flujo: transparencia= SI; trabajo= NO. Esto no significa que una pieza debería ser más conceptual que material: podría ser cualquier cosa e, incluso, más (o menos) que cualquier cosa... Claro que lo que llamamos 'rumor' podría ser designado de otra manera ya que la proximidad semántica con la palabra 'chisme' podría llevar a un malentendido. Pero pensamos que esta proximidad puede ser importante: consideremos la historia del arte o los debates y comentarios sobre cualquier acontecimiento artístico, incluyendo aquellos promulgados por el que se considera artista a sí mismo. No obstante, de acuerdo con esta lógica, cada obra de arte sería una manera de decirle NO al rumor, cuando se sabe que el rumor se nutre de cada NO. Esto podría significar que la forma y el proceso de la música tienen algo que ver con la forma y el proceso del rumor que circunda a la propia música – incluso, si el rumor es también una manera de resistirse. En el contexto de la música compuesta, la influencia (entre otros factores) es frecuentemente representada como algo que le sucede al sonido, como algo que subsiste en sí mismo.

Decir que la improvisación siempre tiene, al menos, una capa menos de representación es decir que es la utilización de la influencia en lo real – aquí es donde la inmanencia de la música reside, más que en la inmanencia de la performance o en la inmanencia del contexto hacia o con la música. Y decir que la influencia sucede 'realmente' sólo significa que no es representada como una influencia. 'Real' aquí ha de ser entendido sin mayores enredos, como lo que simplemente sucede 'realmente', ya que está sucediendo aquí y ahora. Está conectado al sentido en el que uno dice padecer un dolor real y al reaccionar como si este dolor fuese real: de hecho, esta es una característica

interesante que se puede observar cuando los niños juegan. Esto no significa que 'real', en su sentido adjetival cotidiano, no albergue una poderosa y complicada conexión con lo real como un sustantivo, sea el de Laruelle o Lacan.

Crítica, en arte o de arte, consiste invariablemente en superponer una capa. Esta capa podría describirse así: transforma todo dentro del teatro de su propia representación, incluso en aquellos casos donde ya es todo teatro. En otras palabras, siempre se ha logrado la indicación de la representación y sí, siempre es olvidada. Indicar la representación es enmarcar el cuadro: un gesto doblemente redundante. En última instancia, la distancia crítica termina convirtiendo todo en un forraje para el análisis sociológico y un objeto para las ciencias humanas (siendo estas últimas una grotesca caricatura de lo que es distintivo en la postura científica). Siendo consciente del hecho que uno representa, el arte que se supone que crea es sólo el motor que maneja cualquier proceso histórico en el arte.

NO: la trampa consiste en creer que lo contemporáneo es siempre lo último; que es contemporáneo a nosotros; que es nuestro contemporáneo; ¡que somos contemporáneos! Quebrar la historia en dos, el desear hacerlo, el declararlo al hacerlo, es ya una señal de que no se está rompiendo con ella, de que uno sólo está rezando... La imposibilidad de un discurso 'sobre' implica, en última instancia, un discurso 'con' o, incluso, 'en': todo lo que queda es la retroalimentación, re-inyectada a sí misma (y lo que esta súplica hace posible en relación a la súplica/no/...): un discurso re-inyectándose a sí mismo, bajo el pretexto de tener que integrar sus propias condiciones de posibilidad.

En este sentido, NO sería una tabula rasa: el grado cero de la cognición. Presume conocer y, al mismo tiempo, el no-uso de lo conocido como un objeto, como un material. El arte es una escuela que enseña lo que un 'material' es, pero tiende a repetir la misma lección una y otra vez: "O no hay material, o uno debe redefinirlo para obtener un sentido radicalmente nuevo de lo que es". Pero ya estamos siempre implicados en el material pues no hay una posible posición desde la que pudiésemos obtener una visión 'objetiva' de ello como un todo. Por supuesto, lo segundo es justo lo que el concepto de 'material' presupone; pero lo hace porque asume la trascendencia de la visión (y, consecuentemente, una salida honrosa a la inmanencia ciega de lo real). Por supuesto, las aseveraciones de la no-filosofía con respecto a su material es tal, que se puede realizar una postura inmanente sin huir del elemento de la inmanencia radical que constituye su pensamiento. Sin embargo - y es nuestra convicción que esto es lo que

el arte nos enseña -, el asumir el material en la inmanencia implica el final del material: salimos del campo semántico concomitante con el nombre de 'material'. Existe algo incompatible entre el NO y el material.

7 - CADA MÚSICA ES IDIOMÁTICA

La proposición "Cada música es idiomática" es la afirmación de un punto de vista, más que una afirmación sobre la música en sí. Dice mucho sobre quién está formulándola y casi nada sobre la música en sí. Por contra, la proposición "Es posible que la música tienda hacia lo no-idiomático" dice mucho sobre lo que la dinámica interna de la música podría ser. El creer que, a pesar de todos nuestros esfuerzos, cualquier música producida será siempre idiomática es asumir que uno tiene un punto de vista panorámico, una perspectiva aérea o un tipo de mapa general de todas las músicas existentes o posibles. Es asumir que la interpretación o la composición de uno se desenvuelven en función de este mapa, como una parte inmediata de él - que uno está interpretando con o en aquel mapa. El integrarse a la idea de una música no-idiomática no significa que uno esté sin tal mapa; simplemente, significa que no está situado en el mismo lugar en la actividad intelectual y en la práctica artística.

En otro nivel, esto también puede significar que lo que uno considera un idioma, es sólo el conjunto de influencias, imitaciones o autoridades, desde las cuales, es posible generar cualquier proposición musical. Esto es un punto de vista demasiado histórico, en el sentido más pobre que la historia pueda asumir. El ser humano parece, de hecho, ser el más grande imitador de entre todos los animales que conoces. De ahí, aseverar que 'toda la música es, no obstante, idiomática' es señalar esta habilidad imitativa. Pero el decir que 'la música puede tender hacia lo no-idiomático' no es aseverar que uno, como músico, puede operar fuera de cualquier imitación o influencia; es, simplemente, señalar que es posible que la música suceda al margen de cualquier juego sobre esas relaciones; o que la propia música ofrece un poderoso vehículo por el que uno puede obtener un punto de vista crítico sobre lo que podría llamarse la casa-prisión de la imitación auto-referencial. Aparte de cualquier otra cosa, el ímpetu hacia lo no-idiomático previene a la improvisación a que se colapse en una serie de bromas privadas y en una citación de referencias musicales que sólo unos pocos elegidos podrían apreciar apropiadamente.

En algunas maneras, el concepto de lo no-idiomático está conectado a la noción deleuziana de los 'devenires' (*devenirs*). Consideremos en este aspecto el vínculo entre la idea de 'minoría' y la de 'idioma' (tenemos el ejemplo de los criollos, en el que lo no-idiomático no es

necesariamente donde uno, intuitivamente, lo hubiera supuesto encontrar). Si el género está verdaderamente obsoleto, entonces 'nosotros' estamos enfrentados a una enorme disyunción potencial entre lo que separaría el juego sobre o con géneros (el cual asume una broma privada dirigida hacia los 'que saben' sobre géneros y también asume que la universalidad no es realmente universal) de aquello que logra interpretar, sin preocuparse de ningún idioma. Es la idea de la universalidad, como género en sí, lo que no-idiomático debe evitar. Esto no es sugerir que los músicos no-idiomáticos piensen sobre su propia música como algo universal; más bien, significa que, incluso, si es imposible asegurar que un músico no-idiomático no esté traficando clandestinamente con mensajes secretos sobre el género y, de esta manera, ejercitando algún tipo de juicio sobre lo que la música debería o no debería ser, dichos juicios deberían ser llevados al punto paroxístico, en el cual, usurpan sus propios parámetros, exponiéndolos como operadores invisibles que se han vuelto ilegítimamente naturalizados a través de la costumbre, el hábito o la convención, ya sea consciente o inconsciente, individual o colectiva... La destrucción de las certezas sobre lo que la música debería ser no cancela todas las interdicciones críticas sobre lo que *no se debería permitir que quedara*; un bálsamo espiritual, un símbolo del buen gusto, un accesorio de un modo de vida, un bien de lujo...

Derek Bailey: "La música libremente improvisada es diferente a las músicas que incluyen improvisación. Cuando escribí el libro *Improvisación*, me pareció fácil considerar estas cosas en términos desarrollados en el estudio del lenguaje. La principal diferencia, creo, entre música libremente improvisada y las músicas que citabas, es que las segundas son idiomáticas y la música libremente improvisada no. Se forman por un idioma, no por la improvisación. Son el producto de una localidad y una sociedad, por las características compartidas por esa sociedad. La improvisación existe en su música para servir a esta identidad central, reflejando una región particular y unas gentes. Y la improvisación es una herramienta - puede que sea la principal herramienta en la música, pero es una herramienta. En la música libremente improvisada, sus raíces se encuentran en la ocasión, más que en el lugar. Quizás, la improvisación toma el lugar del idioma. Pero no tiene el fundamento -las raíces, si se quiere- de esas otras músicas. Sus virtudes se encuentran en otra parte. Hay bastantes estilos - de grupo e individuales - que encontramos en la interpretación libre, pero éstas no confluyen en un idioma. Simplemente, no tienen este tipo de alianza regional o social. Son idiosincráticas. De hecho, puedes ver la música libremente improvisada como una música compuesta de una variedad aparentemente interminable de intérpretes y grupos idiosincráticos. De hecho, son tantos, que es más sencillo verlo como un todo no-idiomático."

Preguntemos: ¿Cómo puede alguien imaginar que su propia habla carece de acento? ¡Incluso un no-idioma es idiomático! Sin embargo, la tendencia hacia esto (o el vis a vis) es un tipo muy específico de energía que provee a la música una poderosa fuente, como por ejemplo, en la mayoría de los casos donde se previene a uno de interpretar sobre o con un género, como formas establecidas, a través de la afirmación de una incorporación total de la experiencia musical a la interioridad de cada músico.

¿Qué es cultura? Algo como un núcleo muy resistente de conocimiento que uno no puede tener en ningún caso y con el que debe enfrentarse en la vida cotidiana (sin tener que saber de este conocimiento). Pero la música nunca es completamente idiomática: la interpretación no-idiomática es una interpretación que no busca representar lo que uno crea que la música deba ser o cómo la música debería funcionar. En este sentido, el idioma en sí es radicalmente a-subjetivo. Se vuelve subjetivo cuando se convierte en la representación de un idioma particular: esto es música como la idiotez... Es cuestión de insertar la idiotez de lo real (Clément Rosset) en el ser humano: uno no elige tener el acento que tiene pero puede trabajar a favor o en contra de él. Un no-idioma es una ingeniosa manera de separar la música de metáforas lingüísticas y de insistir en que "No, la música no es un lenguaje". Nunca nadie se da cuenta de su propio acento en su propio lenguaje.

Hay algo programático en la propia idea de lo no-idiomático: imponer un nombre a una práctica no es necesariamente describir lo que es, en nombre de algún pragmatismo (corto de miras); también puede servir para nombrar las dinámicas de esta práctica - parcialmente, sin duda, en nombre de algún tipo de vitalismo, pero también, muy posiblemente, de una profunda dialéctica inaugurada por la nomenclatura misma, entre aquello que es resultado de una práctica dada y aquello que le sirve como motor (donde la práctica y la teoría son uno y son lo mismo). NO es lo que le otorga fuerza a esta dialéctica. Por una parte, está la decisión de hacer esto, en vez de aquello (sabiendo por qué uno lo hace); pero existe, también, la inhabilidad de hacer lo opuesto (e, incluso, el lamentarlo).

¿Qué supuestos están implícitos en la idea de ser un músico idiomático? Que el 'habitar' en un idioma es jugar dentro de ese idioma sin cuestionarlo; que el estar atado por un idioma es no haber podido obtener un punto de vista panorámico sobre el juego de alguien: uno se encuentra dentro, no hay un posible fuera, sólo puede hablar en la lengua materna. En este aspecto, hay una conexión entre el idioma y la cultura popular o conocimiento. Una forma idiota es una forma específica que se puede encontrar aquí y allá: el lenguaje es

esta forma; el acento es una forma idiota dentro de otra forma idiota. Consecuentemente, la idea de lo no-idiomático parecería implicar la obligación de reflexionar sobre los propios idiomas de cada uno.

Sin embargo, lo no-idiomático significa lo opuesto. Lo no-idiomático presume que, en una cultura moderna o posmoderna, no se puede habitar un idioma sin tener una fuerte representación de él. Esto significa que uno no puede jugar dentro del idioma sin tener (de alguna forma) la sensación de que representa dicho idioma (mostrando una imagen de él). Más aún, no puede realmente habitar un idioma singular; también debe conocer, más o menos, otros muchos idiomas... Esto implica que tiene la posibilidad de tener un punto de vista panorámico. Un idioma presume de tener un conocimiento simple que pueda ser lo más profundo posible pero no puede generar conocimiento de este conocimiento. El tener una representación del idioma es presumir que uno posee conocimiento de este conocimiento (que uno sabe que lo sabe). La cultura popular se supone que 'es', sin representarse a sí misma (por ello, al nivel más simple, el arte-pop no es popular). Pero lo 'no-idiomático' significa interpretar *menos* este conocimiento de segundo orden sobre lo que uno está interpretando. Entonces, dado que todos los idiomas son representaciones de sí mismos, la tarea del músico no-idiomático sería escapar de la representación de la música en la música.

De alguna manera, lo no-idiomático implica que uno pueda liberarse de todo acento, así como que pueda tener un acento que nadie sepa de dónde proviene. En este sentido, la música no-idiomática sería una manera de producir aquello que debería ser música popular; lo que significa que no es música popular. Existe un 'como si' operando aquí, pero no es representacional: "Yo interpreto lo que interpreto, donde y cuando lo toco, sabiendo lo que sé, *como si* yo fuese un músico popular real ('étnico', que no es decir 'popular'). Entonces el no-idioma supone un 'como si', cercano a lo que los científicos usan en su propio trabajo: "Cada cosa sucede *como si*...". Es extraño que popular signifique 'ampliamente conocido', en vez que 'ético' (el rumor nuevamente). La única manera de producir algo como una 'música popular' sería ser un músico no-idiomático. No-idiomático = popularidad en contra de lo popular (idioma contra fama). Pero, ¿acaso el hecho de que los músicos que improvisan se les supone capaces de interpretar con cualquier músico y en cualquier contexto significa que su no-idioma es, de hecho, un 'súper-idioma' que incluye el resto de idiomas? No: agregando una capa de 'menos uno', el NO excluye la idea de un súper-idioma. El 'Uno' inmanente indicado por el NO de Laruelle es, precisamente, el no-Todo. En última instancia, ser un músico no-idiomático implica, de hecho, ser un músico idiomático contemporáneo.

8 - LA POLÍTICA DE ENAJENAMIENTO

¿Por qué la sociedad requiere de improvisadores libres? Somos pequeños *empresarios*, muy buenos administrándonos y actuando como nuestros propios jefes y trabajadores, productores y consumidores. Hay un sentido en el que el contexto de la música improvisada aporta una pequeña prefiguración sobre el desarrollo futuro del capitalismo, ya que ser un improvisador requiere muchas de las características premiadas por la economía capitalista: motivación personal, fuerte individualidad, híper flexibilidad y adaptabilidad; habilidad para adaptarse a distintas circunstancias; habilidad para actuar en público (para los clientes); una constante auto-promoción (“observen mis cualidades personales, mi manera tan particular de tocar el instrumento: lo que ofrezco es algo que no pueden conseguir en ningún otro lugar”).

Por estas razones, pensamos que es importante tratar de reconectar la libre improvisación con la atmósfera políticamente comprometida que emergió en los 60. Esto es necesario para comprender la conexión entre el desarrollo del capitalismo y los cambios ideológicos del momento histórico del origen de la libre improvisación, hasta su actual condición en la cultura capitalista contemporánea. Necesitamos entender por qué las perspectivas izquierdistas previas sobre la improvisación no consiguieron identificar los problemas que esta práctica albergaba (como el hecho de que el improvisador libre ofrece un modelo del capitalista paradigmático); debemos desvelar las idealizaciones románticas que generaron esta miopía política; y requerimos comprender por qué los improvisadores promulgaron, con tanta frecuencia, aquellos relatos excesivamente crudos y sobresimplificadores sobre el potencial político de la improvisación como una forma de praxis (por supuesto, asumiendo que la libre improvisación alberga, de hecho, un aspecto progresivo, lo cual creemos que es cierto).

Consideremos el contexto político implícito en la preparación del concierto, respecto a la relación con la maquinaria teatral de la representación. El *Verfremdungseffekt* de Brecht (deficientemente traducido como ‘efecto de enajenamiento’) trata de eliminar la cuarta muralla en el teatro, distanciando y perturbando la ilusión que separa a la audiencia del escenario y sus intérpretes, haciendo evidente la condición ‘pasiva’ y ‘alienada’ de la audiencia. Esto, por su parte, se supone que hace comprender a la audiencia lo artificial que es la situación. En la improvisación, el efecto de enajenación se dobla pues la condición del intérprete se ve también perturbada. Ya que el intérprete y la audiencia se encuentran en una condición que no

pudieron anticipar previamente, la separación entre ellos ya no es tan clara.

Preguntemos: En este momento, sin importar la situación en la que te encuentres, ¿cuánto estarías dispuesto a sacrificar?

El momento de desencadenar una atmósfera densa en la improvisación consiste en revelar la construcción conservadora de la situación (que involucra a la audiencia, la performance, al manager, al comisario) y generar el deseo por un nuevo conjunto de condiciones. No existen prescripciones para la improvisación. La meta es crear una situación sin precedentes; una que sea extraña para todos; sin una didáctica o agenda prefabricada. En su texto *El Espectador Emancipado*, Jacques Ranciere usa el ejemplo de Joseph Jacotot, un profesor del siglo XIX que intentó enseñar a sus estudiantes lo que él mismo no sabía. Al hacerlo, Jacotot tomó como punto de partida la igualdad de inteligencia, negando las aseveraciones de la maestría epistémica. En palabras de Ranciere, Jacotot estaba “haciendo una llamada a la emancipación intelectual en contra de la idea estándar de la instrucción de las personas”. Realizando la autoridad del conocimiento (como en la crítica de Debord o las didácticas de Brecht) se reproduce la lógica de la maestría, incluso, cuando se intenta su deconstrucción.

Brecht confronta ciertas estrategias entre sí (por ejemplo, introduciendo en el realismo social un escenario épico o romántico) para que sus técnicas y efectos específicos se vuelvan aparentes. Sin embargo, sus didácticas continuamente distancian al espectador de lo que no conoce, de aquello que todavía “tiene que aprender”. Ranciere auspicia un pensamiento distinto sobre el ver y escuchar – no como actos de pasividad, sino como ‘formas de interpretar el mundo’, formas de transformarlo y reconfigurarlo. Está en contra de esta distancia pedagógica, así como de cualquier idea de género o disciplina, pero no llega lo suficientemente lejos a la hora de explicar cómo puede realizarse esta oposición. Rechazar estas desigualdades no es suficiente. Necesitamos un modelo alternativo de la experiencia que se mostrara indiferente ante las demandas del conocimiento jerárquico en la medida de lo posible, ya que fusiona, tanto una deficiencia, como un excedente en lo que cuenta como conocimiento relevante dentro de una situación. No es una cuestión de interpretación – como cuando una autoridad cognitiva se ve supuestamente disputada por la interpretación: la interpretación requiere mediación, a través de la cual, uno reflexiona sobre la situación como una manera consciente de mitigar la inmersión en ella. La meta no sería tanto oponer la inmediatez ‘performativa’ a la mediación interpretativa, sino identificar

el punto de indiferencia entre el conocimiento y la ignorancia; capacidad e incapacidad y ocuparlo, de tal manera, que su indistinción se convierta en un punto central, concentrando las contradicciones más explosivas de la situación. Enajenamiento e idiotez.

9 - EXTRAÑO E IDIOTA

Si uno se vuelve (o viene a ser) un músico no-idiomático al tomar consciencia del hecho de que los idiomas son representaciones de idiomas, entonces, volverse un músico no-idiomático implicaría convertirse en un (súper) extranjero (en el mismo sentido en el que el sujeto de Whitehead es un 'súper-jet').

Si uno se vuelve (viene a ser) un músico no idiomático al forzar su acento hasta el extremo, entonces, volverse un músico no-idiomático implicaría volverse un (súper) idiota (en el mismo sentido en el que el sujeto de Whitehead es un 'súper-jet').

Básicamente, el extranjero es aquel que tiene 'otro' idioma, mientras que el idiota es el que no tiene un idioma o tiene uno exclusivamente idiosincrático: si el idiota tiene un idioma, este idioma sólo lo usará él/ella mismo/a.

Consecuentemente, si definimos el ruido de fondo como todo lo que en el sonido es irreconocible y/o indefinido, como una forma y/o algo poco interesante (para el oyente); y si definimos el rumor como un ruido compuesto de signos (formas y/o informaciones y/o influencias); entonces, el extranjero es aquél para el que la línea entre rumor y ruido de fondo es 'diferente', mientras que el idiota es aquél para el que esta línea no existe: ruido de fondo y rumor son una totalidad que se manifiesta en-Uno a 'él/ella', un todo que también puede ser una información y/o una forma, y/o un sonido, y/o etc. No diferenciando el mundo sonoro como un sonido y/o el mundo sónico como una información.

El 'súper-extranjero' = el 'extranjero solar' en el sentido que este extraño arroja luz sobre los idiomas (sol).

El 'súper-idiota' = el 'idiota nictalópico' (nictalopía = aquel que ve en la oscuridad), en el sentido que este idiota tiene su propio idioma y puede hablar en un ambiente desprovisto de habla (crea luz para sí mismo en total oscuridad): habla con un instrumento no-lingüístico.

¡El no-idioma es idiota! Pero la tendencia hacia esto (o el *vis a vis*) produce música (no-idiota). Audiencia e intérprete convirtiéndose juntos en extranjeros...

10 - TEXTO, LENGUAJE, NO-LENGUAJE

I, los orígenes de la música, según Curt Sachs:

De acuerdo con Curt Sachs, la música tiene dos fuentes de origen: el vocal y el instrumental.

El vocal nos parece que posee un vector dirigido hacia el lenguaje, mientras que la música instrumental se refiere en su origen al no-lenguaje.

Ahora, refiriéndonos al concierto, vemos que estuvo condicionado por algunas conversaciones que mantuvimos previamente.

Estamos más interesados en juntar lenguaje y música, que en separarlos.

El hecho de que uno de nosotros fuera presentado como un filósofo en el programa, el hecho de que rehusó decir ni una sola palabra durante el concierto, todas las palabras en torno al concierto (la discusión previa, la discusión posterior, este libreto)... todos estos hechos, indican una ausencia de palabras durante el mismo concierto y una gran expectativa de lenguaje desde la audiencia (y también desde nosotros tres)...

II, no-lenguaje = el estado pre-lingüístico, histórico pero, no obstante, siempre actual entre nosotros, enraizado en la soledad, el silencio y la profundidad; bajo el vaivén de lo interminable y de lo incesante (Blanchot): el ruido de fondo: el 'he ahí' de Levinas; el no-lenguaje posee la fuerza y el potencial para sobreponerse a lo imposible (consiguiendo la creación del lenguaje).

III, un ímpetu inconcebible del no-lenguaje al lenguaje. La creación del lenguaje por parte del hombre fue impulsada por su necesidad de socializarse, de comunicarse consigo mismo y de vivir en comunidad.

IV, lenguaje: segmento; formula, organiza.

Una saturación del lenguaje provoca su disfunción, su muerte: si todo fuese formalizado, sería demasiado. El lenguaje requiere una inyección de no-lenguaje para abrirse, para respirar y para mantener su equilibrio.

V, las dos estructuras de la actividad lingüística humana son:

Lo supra: lenguaje

Lo infra: no-lenguaje

VI, lo no-idiomático, según Derek Bailey: alejarse uno mismo de aquellas instancias de la improvisación idiomática encontradas en la historia de la música.

VII, situaciones actuales en torno a la música:

La dominación de la música -en tanto que el lenguaje trae consigo la alienación de la música- y, consecuentemente, la alienación de los hombres, con fuerzas que son difíciles de distinguir para expulsar el no-lenguaje.

Una industria musical y un sistema de conciertos basados en el capitalismo, una cultura para las masas. La aceptación cerebral de la música, la variedad de medios virtuales de acceso a la música (el fenómeno del estéreo personal, hi-fi, etc.).

Disimulan la realidad.

VIII, improvisadores de primera generación:

Más preocupados con los juegos musicales y con actuar que con escuchar; nos han revelado la importancia de la fuerza no-lingüística (especialmente, el cambio y la velocidad) pero, en última instancia, tienden notablemente a verse cautivados por esta fuerza (una vez que uno se ve atrapado por ella, ya no sabe cómo parar).

IX, la generación subsecuente o contemporánea como tendencia antitética:

El agotamiento musical, el aburrimiento que, poco a poco, fue avanzando sigilosamente desde la primera generación, a causa de nuestros oídos que van evolucionando, crearon una fuerza y un motivo para el radical cambio de una música a otra.

Ahora, en lugar de velocidad, lentitud.

En lugar de cambio, búsqueda de la profundidad.

La cuestión de la escucha está más focalizada que la de los juegos musicales; o, quizás, los primeros son determinados por los segundos: retroalimentación.

Una especial atención a un aspecto no-lingüístico, de una manera diferente respecto a la generación previa: silencio.

Se requieren unas estrategias sutiles y variadas para apaciguar al lenguaje y al no-lenguaje, evitando, al mismo tiempo, su captura. Es cuestión de tener un delicado balance: ni muy cercano, ni muy lejano. Uno debe esperar la llegada de un sonido, sumiéndose en el sonido o en el silencio, escuchando lo interminable y lo incesante.

Ya no existe el autor.

Para esta generación, lo no-idiomático podría tomar un nuevo significado: la música no-idiomática libera la escucha del oyente pues no le obliga a adquirir ningún idioma musical o sintaxis para comprenderla.

La música no-idiomática está dirigida a la audición personal, más que a la audición colectiva enraizada en las nociones de categorías e idiomas.

X, nuestra estrategia atraviesa dos caminos (lenguaje y no-lenguaje): es importante no sólo cuestionar el sistema actual

en torno a la música desde un punto de vista social, cultural o político, sino también proponer una música radical, capaz de desenmascarar la hegemonía de la música como lenguaje; la fuerza esencial de la música proviene del no-lenguaje, haciéndola capaz de sobreponerse a las dificultades y de ir más allá de sí misma.