

DAVID TOOP

EN EL MAELSTRÖM

MÚSICA, IMPROVISACIÓN Y
EL SUEÑO DE LIBERTAD
ANTES DE 1970

Toop, David
En el maelström: música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
448 p.; 20 x 14 cm. - Synesthesia

Traducción de Tadeo Lima
ISBN 978-987-1622-70-2

I. Música. I. Lima, Tadeo, trad. II. Título.
CDD 780.905

Título original: *Into the Maelstrom. Music, Improvisation
and the Dream of Freedom before 1970*

© David Toop, 2016
© Caja Negra Editora, 2018

Esta traducción se publica con el acuerdo de Bloomsbury Publishing Inc.
This translation is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Inc.

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura
Diseño de tapa: Emmanuel Prado
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Corrección: Cecilia Espósito

DAVID TOOP

EN EL MAELSTRÖM

MÚSICA, IMPROVISACIÓN Y
EL SUEÑO DE LIBERTAD
ANTES DE 1970

Traducción / Tadeo Lima

CAPÍTULO I

(SOLO COMIENZA) UN DESCENSO

pensar antes de actuar
actuar antes de pensar
actuar en la oscuridad

Familiar y extraña como la respiración, la improvisación zumba detrás de toda vida. Hasta la vida más regulada tiene sus perpetuos microincidentes de improvisación, rematados periódicamente por erupciones volcánicas de comportamiento aleatorio que liberan presión. Situaciones ya zanjadas se ven continuamente perturbadas por crisis tanto graves como insignificantes; la vida, al igual que la música improvisada, es un inquietante conflicto entre predictibilidad y contingencia. En este sentido, la composición sea tal vez la estrategia más utópica, ya que una de sus intenciones es contrarrestar nuestro temor a la catástrofe con resultados ordenados.

Siéntate, no hagas nada: esto es improvisación. Permite que pensamientos extraviados, temblores interiores e impresiones sensoriales atraviesen tu cuerpo. Escuchar es improvisar: un continuo seleccionar, filtrar, priorizar, situar, resistir, comparar, evaluar, rechazar y encontrar placer en sonidos y ausencias de sonidos; implica hacer evaluaciones inmediatas y predictivas de múltiples capas de señales, tanto específicas como amorfas, y balancearlas contra la

estática interna del pensamiento. Momento a momento, la improvisación determina el resultado de eventos, de trayectorias complejas, el curso de la vida. Para sobrevivir, los humanos tienen que aprender a improvisar, a lidiar con eventos azarosos, con el fracaso y el caos, con desastres y accidentes. Sin embargo, y como antítesis a esta necesidad de improvisación, nos encontramos con una insidiosa cultura de estrategias de *management*, pensamiento militarista, planificación y estructuración de objetivos, que se extiende sobre todas las instituciones sociales, un desesperado recurso a los antidotos políticos simplistas para la inestabilidad global y económica. En ese contexto, el papel central de la improvisación en el comportamiento humano es sistemáticamente devaluado.

8

Existe una música que encarna este sueño extraño, o pesadilla, de una vida casi enteramente improvisada, una vida a la cual se le da un ámbito para desplegar, un instrumento con el que articular su despliegue, un momento de inicio y un momento de finalización. Existen acompañantes con quienes compartir este experimento: individuos hábiles, responsables y comprometidos, pero también difíciles, aunque más no sea porque el sueño de la libertad es tan implausible, su práctica tan difícil, su naturaleza tan escurridiza y su recepción dentro de una sociedad más amplia tan hostil e incomprensiva.

Ahora bien, la improvisación desprovista de los principios estructurantes que hacen tan reconocibles al jazz y a los ragas indios no es exclusivamente caótica y anárquica, como tampoco es necesariamente formulaica la música atada a esos principios. Hace algunos años fui invitado a tocar en vivo con un grupo de Los Ángeles llamado Extended Organ. Toqué en reemplazo del artista Mike Kelley, que no había podido viajar a Londres para la ocasión. Salvo uno, todos los integrantes del grupo eran viejos amigos de la época en la que me crucé por primera vez con el colectivo Los Angeles Free Music Society: Tom Recchion, Fredrik Nilsen y Joe Potts. Paul McCarthy y yo no nos conocíamos en persona, pero sí conocía su obra. Mientras nos acomodábamos y hacíamos la prueba de sonido, sin haber discutido

ni una sola vez lo que haríamos o trazado algún plan para el concierto, observé cómo McCarthy organizaba su pequeña colección de artefactos electrónicos lo-fi. Parecía una persona que descubriera el mundo por primera vez, esforzándose por dotar de coherencia el comportamiento díscolo de los fenómenos terrestres. Tuve que recordarme a mí mismo que estaba frente a uno de los artistas más exitosos de nuestro tiempo, un hombre que crea obras a escala industrial, dirigiendo enormes equipos de técnicos para montar esculturas e instalaciones de una ambición extraordinaria. Los resultados pueden ser desprolijos, escatológicos, grotescos y chocantes, pero es capaz de soportar la presión constante de negociaciones, finanzas, plazos y logística organizativa. Sobre el escenario parecía un hombre que no podría abrir una caja sin ayuda. Fue como si el grupo hubiese permitido entrever el aspecto generativo de su carácter, la imaginación incipiente de la que brotan esas obras.

Personalmente, la improvisación me permite una apertura, me permite acceder al rango de mi carácter: estar en silencio, ser receptivo, ser bruto, ser analítico, ser estúpido, parar y quedarme quieto, etcétera. En comunidad con otros que también están experimentando esa licencia autootorgada, puedo ir más allá de los márgenes de mi carácter (para descubrir que el carácter es una construcción sin márgenes). También me abstengo de decirles a los otros qué hacer o de arrastrarlos hacia mis propósitos. Creo que eso es algo bueno. Me veo forzado a encontrar acuerdos contingentes que no son compromisos, forzado a aceptar lo que no es mío, obligado —en público y en el desarrollo de un evento— a encontrar sentido en una estética que puede no ser la mía. Tal vez “forzado” sea una palabra demasiado fuerte, ya que los improvisadores eligen estar en esa situación, pero la improvisación, sin cierto grado de obligatorio examen de conciencia, puede volverse muy autocomplaciente y, por consiguiente, menos vital.

En cierto sentido, los improvisadores tienen algo en común con los cirujanos, los químicos, los biólogos o los físicos cuánticos: una fascinación por y una total absorción en fenómenos que están relativamente

desligados de las convenciones sobre la belleza, la fealdad, el aburrimiento, e incluso del juicio moral y de la lógica. Quiero saber qué sucede si escucho de cerca, si empujo en dirección a mi escucha, si me dejo guiar y guío al mismo tiempo, tal vez hasta hallarme en un mundo que sea como un paisaje extraterrestre aunque yo sepa que es de este mundo. Por supuesto que el cirujano tiene que ser consciente del paciente, evitar matar el cuerpo, pero eso mismo también es cierto en el caso del improvisador.

Me pregunto qué significa el hecho de que pueda subir al escenario a tocar en un grupo, sentarme al lado de un integrante a quien nunca he conocido –Paul McCarthy, por ejemplo–, sentarme al lado de otro a quien conozco desde hace cuarenta años pero con el que rara vez nos vemos, y que luego toquemos con gran intensidad y cercanía, acompañándonos sin imitarnos, dándonos el pie mutuamente, explorando sin ninguna censura la violencia o la ausencia, la suavidad o el hermetismo. Hay muchas limitaciones ocultas en esta formulación. Es algo que intento desglosar con mis estudiantes. ¿Qué está sucediendo debajo de la superficie de esta actividad que ha sido descrita como libre? ¿Cuáles son las reglas ocultas, las coacciones tácitas?

10

Cuando trabajo sobre instrumentos y materiales descubro algo dentro de mí que de otra manera permanecería latente, y esa cualidad tiene un componente social. Es comunicable y tiene la fuerza para exteriorizarse y llegar a otros que podrían desear implicarse con ella a su propio modo. Esto puede parecer simplista, pero ese aspecto constructivo, en los planos tanto personal como social, resulta casi milagroso en comparación con las ideas actuales de democracia, en las que la participación es una promesa vacua. La música improvisada ha sobrevivido a su manera desde los inicios de la década del sesenta y continúa atrayendo a las nuevas generaciones. Ello sugiere que encarna una forma de vida que es necesaria, aun si solo lo es para una minoría, y que por eso subsiste como anomalía, conciencia, crítica y refugio.

LA MÚSICA ESTÁ SUCEDIENDO TODO EL TIEMPO

Este es un libro sobre los comienzos: no solo sobre los comienzos de escenas, las historias musicales y los momentos históricamente significativos, sino también sobre el estado de comenzar a tocar sin saber qué se tocará, cómo se desarrollará, cuánto durará, qué forma tomará, cómo terminará y cómo se reanudará.

Primero, unas palabras sobre mi abordaje. No me interesan tanto las teorías generales y los dogmas de la improvisación. Mi intención original era examinar y contextualizar una música que ha sido incomprendida y vilipendiada desde sus inicios. A medida que avanzaba la escritura, fue creciendo en mí la fascinación por sus orígenes elusivos y por la manera en que músicos y no músicos de ambientes y filosofías fuertemente contrastantes habían abordado preguntas fundamentales sobre la naturaleza y los límites de la libertad, el control y la autoorganización. En un momento dado, se hizo evidente que era demasiado material. En vez de intentar condensar todo en uno, decidí extenderme a dos volúmenes. Este primer volumen versa mayormente sobre acontecimientos anteriores a los años 1968-1969; el segundo comenzará con materiales remanentes de la segunda mitad de los años sesenta, vinculados en especial a los desarrollos en Alemania, Japón y Holanda, siguiendo con la así llamada segunda generación y llegando hasta el presente, aunque no hay allí una división clara. A modo de respiraciones de descanso a lo largo de los volúmenes, introduzco reflexiones sobre la práctica contemporánea y temas más generales –el público, los solos, la voz, las subjetividades de la interpretación grupal–, en un enroscado y seguramente polémico arco histórico. Muchos músicos que empezaron a tocar en los sesenta todavía lo siguen haciendo. La línea temporal es fluida y reversible.

Escribir este libro ha estado en mi cabeza durante muchos años. Su gestación comenzó con mi primera exposición “en vivo” a esta música en 1966 –por supuesto, sin que lo supiera entonces–, y continuó durante muchos años de involucramiento fluctuante como ejecutante,

organizador, crítico, oyente y docente. Hay temas más sencillos, menos disputados y mucho más populares sobre los que escribir. Me perturba admitir que ninguno de ellos me parecía a esta altura un desafío tan imperioso. A esto se sumaba la perspectiva de trabajar larga y arduamente sin mucha recompensa a la vista más que verse relegado a algún lugar del océano insondable de la desmesura. Pero tal es la suerte de los improvisadores. ¡Qué ilusos, creer que los seres humanos pueden organizarse a sí mismos y lograr una coherencia musical sin un líder, sin alguien que se lleve todo el reconocimiento y todo el dinero, dejando a los otros en la penuria! He esquivado lo peor de ese destino diversificándome desde la improvisación hacia otras formas de música, escribiendo críticas y libros, y trabajando en los mundos de la academia y del arte; sin embargo, reconozco este momento de necesidad. Para algunos, la improvisación es un compromiso de por vida con una única manera de trabajar con el sonido. Para otros, es un proceso del que pueden brotar profundas intuiciones sobre el potencial humano.

12

Los improvisadores son gente terca y estoica. A pesar del faccionalismo y las rencillas, crean comunidades duraderas aunque precarias y se apoyan entre sí en sus esfuerzos aun cuando estos no coincidan con su gusto particular. Lo que descubren y cultivan al tocar y la insistencia de su propia comunidad son lo suficientemente fuertes como para sostenerlos a la mayoría de ellos mientras transitan vidas complicadas. Esto se debe en parte a que dedican esas vidas a descubrir un equilibrio de intercambio entre competencia y cooperación. Por su naturaleza, esta música carece de una estructura externa obvia; las jerarquías se encuentran más o menos ausentes. Lo que ellos hacen, en consecuencia, está tan desfaseado respecto de las ideas dominantes sobre el valor o lo que los medios de comunicación entienden como excitante que no es registrado en ninguna escala de atención conocida. Las respuestas críticas y del público han estado siempre polarizadas y cabe suponer que permanecerán así hasta que la sociedad humana se convierta en lo opuesto de lo que es hoy. Reseñando dos discos de Peter Brötzmann, Han Bennink, Fred Van Hove, Derek Bailey y Buschi Niebergall en 1971 –*Nipples y Balls*–,

Richard Williams escribió: “La música en estos discos suscitará reacciones poco menos que violentas, ya sea a favor o en contra. Por lo que a mí respecta, es lo primero. Estos músicos exudan una excitación salvaje, febril, que sacude los miembros, dispara la mente y hace latir más rápido el corazón. A otros les resultará completamente repulsiva”.¹

El público va y viene, crece y decrece, se apaga y recobra una vida vibrante en el curso de las generaciones. En mayo de 1966, un grupo llamado AMM apareció en la revista *Vogue*. Por un momento los *fashionistas* estaban entusiasmados, engañados por el atractivo asociado a Mary Quant, Pink Floyd, David Hockney y *Blow Up*. “La música existe”, le dijo el guitarrista Keith Rowe a Polly Devlin. “Siempre que la manifestamos. Es parte del hecho de que la música está sucediendo todo el tiempo y todo contiene música”.² En el momento en que escribo estas páginas, el grupo sigue existiendo (aunque con uno solo de los integrantes originales); difícilmente pueda encontrarse, sin embargo, alguna noticia de sus actividades fuera de la prensa especializada. En cambio, Eddie Prévoist, el último miembro de la formación original que sigue activo bajo el nombre AMM, publica él mismo sus libros y grabaciones, toca la percusión en las mismas salas de concierto que cualquier recién llegado y dirige un taller de improvisación que ha estado introduciendo músicos sumamente afilados a la escena de manera consistente. Puede no ser especialmente glamorosa ni llevar a la adquisición de portfolios de propiedades, pero no me parece que esta sea una mala manera de conducir la propia vida. A pesar de ser lo que el propio Prévoist describe como una “arena (acaso) microscópica”, permanece conectada a una práctica viviente, a lo que él llama los “detalles ínfimos” de sus participantes y sus materiales, así como a la sociedad civil.³

1. Richard Williams, en *Melody Maker*, 21 de noviembre de 1970, p. 32.

2. Polly Devlin, “Spotlight – Music: AMM”, en *Vogue*, mayo de 1966, p. 17.

3. Edwin Prévoist, *Minute Particulars. Meanings in music making in the wake of hierarchical realignments and other essays*, Harlow, Copula, 2004, p. 4.

En 2013, Takuro Mizuta Lippit, más conocido como DJ Sniff, me envió un correo electrónico:

Para mi gira europea del mes pasado hice el viejo circuito “free improv” allí donde aún subsiste a duras penas, en Suiza y en algunas zonas rurales de Alemania. Sobre todo en Alemania, los shows fueron organizados por viejos fanáticos del free jazz que se reúnen todos los años en los festivales de Ulrichsberg, Nikolsdorf y Weil. Siguen siendo apasionados de la música, pero ellos y su público se están poniendo viejos. Me resultó raro tocar en una sala donde era el más joven por al menos quince años. Realmente siento que el género free improv está muriendo y que la improvisación significa otra cosa para los músicos más jóvenes. En Basel, un organizador joven me dijo que solo podía aguantar un rato a personas mayores rasguñando sus guitarras y haciendo sonidos de flautulencias. Me dolió. El mes que viene en Tokio voy a estar tocando con un grupo nuevo de músicos que vienen de distintos géneros (no experimental ni free improv), lo que me da mucho entusiasmo y curiosidad.⁴

14

¿Pesimista? No lo creo. Primero porque Taku es uno de los músicos, organizadores y docentes más optimistas que puedan encontrarse, un impresionante improvisador de las bandejas que ha usado vinilos de música improvisada, en particular álbumes solistas de Evan Parker, para explorar la paradoja de una música contingente que deja marcada su transitoriedad en documentos duraderos. También llama la atención sobre la flagrante contradicción de una música que celebra el “eterno ahora” al mismo tiempo que sucumbe gradualmente al destino de Roderick Usher, el hiperestésico y avejentado personaje de Poe cuya respuesta al cambio fue enterrarlo vivo.

4. Takuro Mizuta Lippit, comunicación a través de e-mail con el autor, 12 de noviembre de 2013.

Pero como sugiere Taku, por fuera de este circuito venerable y a su manera admirable de la improvisación, se está produciendo un fermento de actividad aún menos definido, menos atado a la ética, la metodología y los materiales establecidos para la improvisación libre en una época en la que la revolución parecía estar a la vuelta de la esquina y las computadoras personales eran una fantasía de ciencia ficción. También se renueva el gusto por una música que rechaza toda oportunidad de rendirse ante cualquier tentación que esté de oferta. Parte de ese gusto es adquisitivo y nostálgico, estrechamente asociado al valor fetiche de viejos vinilos que se intercambian *online* a altos precios; pero otra parte entronca productivamente con preguntas más sustanciales sobre cómo pueden los artistas trabajar con integridad dentro de las condiciones del hipercapitalismo para mantener la creencia en una práctica musical cooperativa y no jerárquica. Esta puede estar encerrada en sí misma y ser paradójicamente conservadora, pero su negativa a desaparecer ofrece un intrigante modelo de diferencia, una variante de larga perspectiva de la noción de capital cultural.

15

Los géneros musicales tienen sus ciclos de auge y caída, pero en tanto modos de vida y unidades de funcionamiento musical perduran bajo otras formas, de la misma manera en que la tintura es absorbida por la tela. Nadie sostendría que el blues tiene hoy la vitalidad de la que gozó entre, digamos, 1915 y 1985, y sin embargo imaginarse la música contemporánea sin algún rastro del blues resulta impensable. En 1984, cuando estaba escribiendo mi primer libro *-Rap Attack-*, me decían repetidamente que el hip-hop estaba acabado. Estaba perdiendo mi tiempo: en unos años ya nadie se acordaría del breakdancing, el grafiti, el rap, el electro y el scratching. Como no tenía una bola de cristal, escribí pensando que estos detractores podían tener razón, pero convencido de que no estaba equivocado. En cierto sentido, no importaba, porque ese punto de quiebre donde se produce el cambio es el mejor punto de observación para entender la importancia de lo que ha acontecido y lo que puede llegar a ocurrir en el futuro. Es por eso que ahora estoy escribiendo sobre la música improvisada.

La pregunta entonces es cómo. En tanto practicante, cómo estar dentro y fuera del texto; cómo dar voz a múltiples perspectivas; cómo hacer honor a una historia enrevesada y en gran medida no documentada; cómo escribir como autor individual sobre una música grupal y una forma de organización colectiva; cómo hablar con convencimiento acerca de las múltiples escenas que surgieron en diferentes países en el período de posguerra cuando mi propia experiencia estuvo tan atada a lo acontecido en Gran Bretaña; cómo transmitir en palabras una música que prescinde mayormente de palabras, al igual que de estructuras tales como la estrofa, el estribillo o los temas y variaciones. Como la improvisación misma, imposible. Como en la improvisación misma, solo podemos comenzar.

ESTOY AQUÍ, SOLO ESO

- 16 Sachiko M está sentada sola sobre el escenario de un teatro. Su instrumento parece más un artefacto portátil para telepatía que una herramienta musical. Comienza en silencio, un silencio que es punzado intermitentemente por notas agudas, pequeños clics y explosiones ocasionales de electrónica abrasiva. El teatro está lleno (entrada libre con la expectativa de escuchar música electrónica radicalmente experimental), pero al cabo de un rato una reacción desagradable empieza a arreciar dentro de la sala. Pronto hay secciones del público entregadas a los gritos, los abucheos y los chiflidos. Sachiko continúa, aparentemente impasible. Los sonidos que produce no son ruidosos ni perturbadores en sí mismos, pero parecen proponer algo demasiado inquietante para este público: algo acerca de la forma, acerca de la manera en que los sonidos pueden articular el tiempo para penetrar el cuerpo, conectarlo más íntimamente con su ambiente circundante y, sobre todo, obligarlo a escuchar sin oídos ni memoria.

Ella sobrevive el calvario. Más tarde en la velada, esa misma audiencia se muestra muy alegre, incluso extática, al ver a F.M. Einheit demo-

liendo bloques de hormigón sobre el escenario en una explosión de ruido y polvo. Durante la actuación de Sachiko M había estado sentado junto al compositor/improvisador con discos de vinilo Philip Jeck. Intercambiamos miradas cuando terminó y uno de nosotros dijo: “Intenso”. Fue algo injusto de mi parte preguntarle por sus impresiones cinco años más tarde. “Igual que tú, tengo un recuerdo borroso del evento”, respondió.

De hecho, me llevó tiempo recordarlo, y lo único que me permitió desenterrarlo fue la reacción del público. Creo que al final hubo algún aplauso solidario, pero puedo estar confundándome con otro show, producto de un pensamiento deseoso. Creo que, después de que se desató, el griterío constante no continuó, pero quedó un murmullo de fondo. Es terrible que ya no pueda recordar siquiera la naturaleza del show, solo el público.⁵

Naturalmente, le pregunté a Sachiko M si se acordaba de algo. Su respuesta en un primer momento me resultó críptica: “No me acuerdo exactamente de lo que sucedió. En todo caso, no fue la primera vez, ya lo sé. Yo sostengo mis sonidos porque los sonidos están allí, solo eso”.⁶ Pero si uno lee entre líneas esa declaración fragmentaria hay toda una filosofía de la acción encapsulada: el ejecutante existe dentro de los sonidos, es sostenido y protegido por la persistencia y la actualidad físicas de esos sonidos, su presencia como materiales que “pertenecen” a su creador. La gente puede decir lo que quiera (los filósofos) o reaccionar como se le dé la gana (el público), pero la ejecución permanece en ese momento como un hecho incontrovertible. ¿Qué aprendemos de ello? Que si llevamos a la gente al borde de un vacío en el que nada es familiar y el resultado es incierto se pondrá a gritar y patear. Que hasta en los conciertos más dramáticos de música improvisada los

5. Philip Jeck, comunicación a través de e-mail con el autor, 17 de julio de 2014.

6. Sachiko M, comunicación a través de e-mail con el autor, 18 de junio de 2014.

detalles de la música se escabullen de la memoria. Solo queda el drama humano. Que los músicos improvisadores tienen algo tan poderoso entre manos que son capaces de sobrevivir sin importar cuál sea la reacción. En su nivel más básico, tocar es tanto signo como síntoma de existencia. Estoy aquí, solo eso.

UN DESCENSO

18

El cuento de Edgar Allan Poe “Un descenso al Maelström” fue publicado originalmente en 1841; pero recién en 1919, después de que la morbosidad cultivada del decadentismo de fin de siglo y la narrativa gótica fueran eclipsadas por una guerra de horrores más allá de la imaginación corriente, encontró un ilustrador a la altura de las visiones macabras de Poe. Contemporáneo de Aubrey Beardsley, con quien compartió el destino de una muerte temprana por tuberculosis, Harry Clarke creó una serie de dibujos en blanco y negro que visualizaban la imaginación de Poe como un mundo de paisajes espectrales, cuerpos chupados y encorvados, ojos hundidos, restos y cadáveres.

En la ilustración de Clarke para “Un descenso al Maelström”, solo sobrevive un cuerpo. El mundo se ha convertido en un vórtice intestinal, un agujero que se hunde en el corazón inescrutable de la tierra. Los restos de un naufragio dan vueltas alrededor de ese muro de muerte; un hombre grita, agarrándose por su vida a los aros de metal de un barril.

El cuento de Poe transcurre en Noruega, en un lugar donde el mar forma una vorágine voraz que produce un crescendo de sonido “como el mugir de un enorme rebaño de búfalos en una pradera americana”.⁷ Este Maelström o Moskoe-ström era conocido por arrastrar a sus profundidades insondables botes, veleros, barcos, árboles y hasta ballenas; sus “clamores y mugidos”, un síntoma atormentado de la implacabilidad voraginosa del

7. Edgar Allan Poe, “Un descenso al Maelström”, en *Cuentos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1996, vol. 1, p. 143.

fenómeno. “Cierta vez, un oso que trataba de nadar de Lofoden a Moskoe fue atrapado por la corriente y arrastrado a la profundidad, mientras rugía tan terriblemente que se le escuchaba desde la costa”.⁸

Un anciano cuenta su experiencia de haber sido arrastrado al remolino. Al borde del abismo, “el rugido del agua quedó completamente apagado por algo así como un estridente alarido... un sonido que podría usted imaginar formado por miles de barcos de vapor que dejaran escapar al mismo tiempo la presión de sus calderas”.⁹ La embarcación en la que navegaba da vueltas y vueltas a toda velocidad por el cinturón de resaca que rodea “su horrible borde interior”, hasta sumergirse finalmente entre las paredes negras de un embudo giratorio. La descripción del descenso evoca el mecanismo de un tocadiscos vertical gigante: “Una y otra vez dimos la vuelta, no con un movimiento uniforme sino entre vertiginosos balanceos y sacudidas, que nos lanzaban a veces a unos cuantos centenares de yardas, mientras otras nos hacían completar casi el circuito del remolino. A cada vuelta, y aunque lento, nuestro descenso resultaba perceptible”.¹⁰

19

El narrador recuerda un momento de delirio que lo lleva a buscar diversión tratando de calibrar las velocidades de los distintos objetos que flotaban a su alrededor. Para su sorpresa, por ejemplo, un navío mercante holandés descendía más rápido que un abeto. Al final, se ata a un barril y se tira al agua desde la embarcación. Este acto temerario le salva la vida. El barril llega a hundirse solo un poco más, antes de que el remolino comenzara a menguar con la salida de la Luna llena. Arrastrado hacia una zona de pescadores por los violentos efectos residuales del huracán, es recogido del mar por otro bote: “Quienes me subieron a bordo eran mis viejos camaradas y compañeros cotidianos, pero no me reconocieron, como si yo fuese un viajero que retornaba del mundo de los espíritus”.¹¹

8. *Ibíd.*, p. 146.

9. *Ibíd.*, p. 154.

10. *Ibíd.*, p. 157.

11. *Ibíd.*, p. 161.

DESTROZADO Y BLOQUEADO

Londres, mayo de 2014, Café Oto. En el tiempo gris del concierto, el tiempo de dispersión, de olor a sala, el tiempo en que los instrumentos e implementos mágicos son comprimidos en sus estuches cansados de viajar, observé por el rabillo del ojo cómo un hombre de altura considerable convencía a Christian Marclay para que le diera un trozo de plástico, se guardaba el objeto cortante negro en la mochila y se iba a su casa. Reconocí en ese primitivo objeto triangular los escombros de un momento de violencia reflexiva; uno de muchos durante el dúo con la chelista Okkyung Lee, en el que sus torrentes de sonidos interpenetrados se sentían volátiles como cables vivos de electricidad, descargas de rayos, mordeduras de víboras, rugidos de osos, una astuta economía de desprendimientos de rocas potencialmente catastróficos. Había algo en la implacabilidad de Okkyung Lee, en el acerado borde de su chelo, no tanto en su sonido como en su fuerza inamovible, algo como tenacidad en la necesidad de reaccionar a su presencia, como dientes apretados, algo que obligaba a alejarse de las bandejas giradiscos desde las que Marclay había estado extrayendo sonidos hasta hacía un instante. Inclinado cerca de un micrófono, se había puesto ahora a rasgar un disco con las uñas, como si su función evolutiva fuese servir de aguja múltiple para arrancarle música a cualquier superficie: roca, corteza de árbol, piel de elefante, el rocío alrededor de una cascada, la cabeza calva de una persona mayor. Raspando dos discos entre sí, acaso advirtiendo que la única música que quedaba en ellos como objetos era el chasquido de su propia destrucción, súbitamente rompió uno en pedazos. Un minuto, el cuerpo exigido está practicando caligrafía con objetos punzantes sobre superficies negras, al segundo siguiente está demoliendo una pared a golpes. Alguien del público contiene la respiración en ese instante, acaso como reacción a ese estatus de objeto fetiche que el vinilo ha vuelto a adquirir recientemente. Se ha presenciado la destrucción de una reliquia sagrada (¿un disco de James Last, tal vez?).

Me imagino a aquel hombre alto llegando a su casa, catalogando el pequeño escombro del que se adueñó –“Christian Marclay (Okkyung Lee), Café Oto, 24-04-14, fragmento de LP (artista desconocido)”–, sacándole fotos, y luego colocándolo con reverencia dentro de una vitrina sellada repleta de recuerdos similares. ¿Por qué no? Siendo adolescente me llevé pedazos de libros desparramados en el suelo después de ver a John Latham cortarlos con una sierra circular para luego transformar sus narraciones desgajadas en poemas y canciones. También me robé una hoja de una partitura anotada a mano por Frank Zappa. Eso fue después del primer concierto de The Mothers of Invention en el Royal Albert Hall en 1967 (del que puede oírse un corto fragmento en *Uncle Meat*). Tal vez no debería haberme robado la partitura, pero mi asiento estaba ubicado sobre el escenario justo detrás de la banda y los tres miembros de la Royal Philharmonic Orchestra invitados a tocar con el grupo se habían comportado como imbéciles, así que el oportunismo se alineó con la justificación del robo como forma de protesta.

La noche después del concierto de Marclay/Lee soñé que daba una clase para la cual no me había preparado bien. Una ansiedad banal, para nada rara ni durante el sueño ni durante una clase real, pero la situación era algo diferente. Estaba dando una clase en un curso vespertino de literatura norteamericana, exponiendo sobre la novela de William Faulkner *El ruido y la furia*. Como siempre en los sueños, no había lenguaje ni lógica consciente, pero parte de mi tesis destartalada era que una influencia importante en el Faulkner de esa época había sido la técnica boxística de Louis Jordan. Los fanáticos del jump blues y del boxeo advertirán inmediatamente el anacronismo y la confusión de nombres. Mientras hablaba a los estudiantes les pasaba imágenes de una pelea de Joe Lewis. Cómo lograba que esas conexiones tuviesen sentido en la clase, no lo sé. Como podría haber dicho Louis Jordan a modo de comentario: “¿De qué sirve ponerse sobrio (si te vas a emborrachar otra vez)?”. Lo que el sueño revela es un extraño vínculo entre la idea de la improvisación como pugilato –sin duda estimulada por un dúo tan exigente e implacable, a su manera, como aquel primer round legendario

entre Thomas “The Hitman” Hearn y Marvin “Marvellous” Hagler— y el así llamado *fluir* de la conciencia del primer capítulo de *El ruido y la furia*, un comienzo espectacular aunque inicialmente desorientador, un aflojamiento de la lengua que comparte algunas características con la música improvisada: principalmente, la confusión y la polifonía de voces contrastadas con una intensa perspectiva personal, el cambio de registros y la manipulación del tiempo, el habitar entre voces interiores, un don de lenguas de lo vernáculo, lo elusivo, lo microauditivo, lo turbulento y conflictuado: “*Qué le pasa, dijo Luster. Es que no puede dejar de llorar y jugar con el agua como los demás [...]. Y a la gente no le gusta tener delante a un tonto. Trae mala suerte*”.¹²

22

Al terminar la actuación, me había quedado parado en un lugar que parecía conferir invisibilidad, observando, esperando, escuchando. Una persona nueva a todo el asunto se acercó y me dijo: ¿Por qué no todo el mundo sabe que existe esta música? ¿Por qué no es celebrada y presentada en grandes salas de concierto ante enormes audiencias? Ardía de entusiasmo, bajo el efecto del shock de lo nuevo. Otra persona acotó que no siempre era tan buena como esta. Bueno, dije, ¿pero no es eso cierto de toda música, ya sea compuesta, improvisada, popular, esotérica, aclamada por la crítica, clásica, vieja, nueva o lo que sea? Algunas cosas son geniales; el resto es mediocre, y cada tanto imperdonable. La música improvisada presenta muchas dificultades y sin duda una de ellas es su poca fiabilidad, su renuencia o incapacidad para colocarse a sí misma en un lugar desde donde puedan formarse juicios consistentes y organizarse un sostén estable. En la práctica, puede ser un caso de rutinas repetidas en un estado de aturdimiento en blanco, pero ya se trate de mentes en blanco o de la ira de una energía concentrada, la esperanza es la misma: que brote una música sin precedentes. Magra esperanza, y sin embargo sucede.

12. William Faulkner, *El ruido y la furia*, trad. de Ana Antón-Pacheco, Madrid, Alfaguara, 2012.

ÍNDICE

- 7 **Capítulo 1.** (Solo comienza) Un descenso
- 53 **Capítulo 2.** Cuerpos libres
- 105 **Capítulo 3.** Subjetividades colectivas
- 121 **Capítulo 4.** Obertura para el amanecer
- 191 **Capítulo 5.** Subjetividades colectivas 2
- 203 **Capítulo 6.** En el calor
- 249 **Capítulo 7.** Subjetividades solitarias
- 265 **Capítulo 8.** Mar alborotado de ruido y disputas roncás
- 327 **Capítulo 9.** Objetividades colectivas
- 331 **Capítulo 10.** Pájaros imaginarios que, se dice, viven en el paraíso
- 415 **Capítulo 11.** La balada de John y Yoko
- 425 **Capítulo 12.** Lluvia que cae sobre dioses viejos
- 431 **Agradecimientos**
- 435 **Discografía**