

//

LA ESCUCHA SIN FONDO

LA IMPROVISACIÓN LIBRE COMO ACCIÓN

La improvisación siempre ha jugado un papel fundamental en la tradición musical, tanto antigua como contemporánea, de innumerables culturas: la música clásica de la India, el jazz, el blues y el rock. Beethoven, Mozart y Bach fueron improvisadores notorios. La improvisación libre —sucesora lógica de la improvisación— renuncia a la estructura histórica que regula las relaciones de sonidos para favorecer la intuición y la interacción. Considerablemente más joven que su antecesora, esta práctica musical se originó en los años sesenta con el jazz americano, específicamente con el trabajo de Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane, y sus colaboradores cercanos. Conforme fueron aceptadas y adoptadas por músicos de todo el mundo, estas propuestas encontraron nuevas formas de expresarse y se convirtieron en la visión dominante de una incipiente vanguardia. Fue sobre todo en Europa donde la improvisación libre encontró un público más receptivo y una gran difusión. Aunque muy diferente de su pariente norteamericana, la improvisación libre europea sigue conectada con el jazz; con la excepción de Gran Bretaña, donde la improvisación integra elementos de diversos contextos musicales, ideas políticas, filosóficas, y de las artes visuales, para volverse menos hermética y reinventarse continuamente. Esta música desafió contextos y categorizaciones para convertirse en una música humana basada en la experiencia y en el intelecto. Keith Rowe es una figura central en esta historia, por ser uno de los primeros innovadores, así como por su constante participación y experimentación en las décadas posteriores.

Esta libreta presenta un ensayo de Inti Meza Villarino así como una entrevista que Meza le realizó a Rowe por correo electrónico en la primavera del 2016, que retoma una discusión previa realizada durante la quinta edición del festival elnicho.¹

Las preocupaciones políticas y sociales son una parte integral del contexto musical de Rowe, pero antes de explorar estos matices, debemos entender el papel que desempeña la improvisación libre en el intercambio entre la audiencia y el creador. La improvisación libre es un acto político, libera a los músicos de las restricciones que impone la composición, permitiendo una interacción directa entre los músicos, el público, y tramas más amplias. Es una música social en la cual la interacción juega un papel central; es la expresión de una voz sin censura que trastoca los límites bajo los cuales operamos; es una voz activa que adquiere la temporalidad efímera del lenguaje.

Debido a que la improvisación libre produce sonidos y relaciones que resultan extrañas o incómodas para muchas personas, a veces el mensaje que esta música intenta transmitir suele extraviarse. A menudo es tachada de elitista o privativa pese a que la mayoría de sus practicantes —quienes intentan derribar estas posturas, permitiendo un mayor acceso a ella y un intercambio más abierto— comúnmente pertenece a la clase trabajadora. Si llegamos a entenderla como una música social que favorece la intuición y la interacción más que la estructura o la jerarquía, entonces se convierte en la forma artística más inclusiva, participativa y democrática de todas.

La improvisación libre y la música de Rowe son al mismo tiempo un espejo y una puerta abierta. Son los sonidos de la vida cotidiana y de la experiencia. Son una conversación y depende de nosotros el adentrarnos, ser activos, involucrarnos, y tratar de entender.

// Bradford Bailey

1 Keith Rowe fue invitado al festival para dirigir e interpretar una sección de la partitura gráfica de Cornelius Cardew *Treatise*, en el museo Ex Teresa Arte Actual, en la Ciudad de México el 14 de mayo de 2015, con un grupo de músicos mexicanos que incluía a Juan García, Diego Espinosa, Fernando Viguera, Aimée Theriot, Alexander Bruck, al que se unieron Angharad Davies y Robin Hayward.

[INTI MEZA]

[KEITH ROWE]

UNA ENTREVISTA

Keith, empezaste tu producción artística como pintor. Después desarrollaste tu música con el jazz de Charlie Christian y Wes Montgomery, entre otros. Comentaste que cuando pintabas, buscabas ser radical y único, mientras que con la música sólo copiabas. ¿Por qué? Pareciera que ciertas problemáticas estéticas que provienen de la pintura, resuenan en tu ejecución musical. ¿Qué diferencias hay entre una práctica y la otra? ¿Cómo diferenciarías tu quehacer en cada uno de estos terrenos?

De forma lenta y gradual, con el transcurso de los años, tomé conciencia de las diferencias de cómo operaba al estar parado frente a un lienzo o sentado tocando la guitarra. Básicamente, cuando tocaba jazz con la guitarra, copiaba, imitaba a músicos americanos, haciendo lo posible para tocar y sonar como ellos. En cambio, frente al “lienzo en blanco”, trataba de encontrar mi propia voz. Me parece que en el conservatorio, el intérprete se entrena para tocar la música de otros, mientras que en las Bellas Artes, no te dan permiso de imitar la pintura de otros.

Alguna vez definiste tu forma de tocar la guitarra como un “acto pictórico”. ¿Cómo traduces en sonidos lo que haces con imágenes? ¿Qué proceso imaginativo has desarrollado para suscitar este proceso?

Con los años he fusionado cierta “agenda” de las artes plásticas con las posibilidades que ofrece la guitarra eléctrica; también podríamos decir que la apliqué directamente. Dices que “traduzco en sonidos lo que hago con imágenes”, pero no traduzco las imágenes en sonidos, ni viceversa, adopto una mentalidad pictórica y después hago los gestos necesarios. Gilles Deleuze refiere a la descripción que hace Proust de la música de Vinteuil que obsesiona a Swan, como “si más que tocar la pequeña frase, el intérprete ejecutara el rito necesario para que ésta aparezca”. ¿Cuáles podrían ser estos ritos? En su mayoría son una larga lista de palabras, por ejemplo:

- Fe vs. Vacío [distintas lecturas de emociones].
- Experiencia de la oscuridad [percepciones paradójicas].
- Volver a pintar [volver a pensar / volver a hacer].
- Ojos que se adaptan a la oscuridad.
- “Respuestas” clásicas en paredes opuestas.
- Percepción del color.
- Esfuerzo sostenido > cualquier estructura que se discierne.
- Revelación / Retiro.
- El negro como una visión bloqueada.
- Presencia / Ausencia.
- Hacer / Desenmascarar.²

¿Cómo te relacionas con el trabajo de Jackson Pollock? ¿Sus políticas de acción han influenciado tu trabajo? ¿Lo has estudiado —a él y su trabajo— con el propósito de incorporarlo al tuyo?



Retomando el dilema que plantea tu pregunta sobre las diferencias metodológicas entre el sonido y el lienzo, podría decir que Jackson Pollock ha tenido un efecto muy profundo en la forma en la que me acerco a la guitarra. Sentado con mi guitarra, me enfrento con el problema de quién soy y qué tengo que decir, que, de cierta forma, son las mismas preguntas que me hago frente a un lienzo en blanco. Fue una pugna que duró varios años. En la escuela de arte modernista, me cuestionaba sobre mi propio lenguaje con el instrumento, pues en este contexto educativo, el reto era desarrollar un nuevo lenguaje. En las clases sobre historia del arte aprendí que, al colocar el lienzo sobre el piso, Jackson Pollock había alcanzado un lenguaje a la vez nuevo y propio. Yo hice lo mismo, sencillamente puse la guitarra sobre el piso [y después sobre la mesa].

Siempre retomas el concepto de *objet trouvé* para explicar la incorporación de objetos en tu guitarra. ¿Podemos decir que conviertes tu guitarra en una caja readymade de sonidos?



La incorporación del *objet trouvé* se dio desde el principio, cuando AMM³ buscaba definirse a sí mismo. Usamos conceptos básicos del Cubismo analítico para alterar y reformar la estructura de AMM. Desmantelamos la forma en que AMM sonaba, y reorganizamos su sonido; intentamos deshacernos de la relación entre el solista y un conjunto de fondo, para poder obtener un sonido de grupo. Luego abordamos el Cubismo sintético para integrar objetos, radios, alarmas de incendio, hojas de metal, ¡cualquier cosa! La apropiación del *objet trouvé* le permitió a Duchamp integrar el marco⁴ y resolver de forma satisfactoria el tema de la ambigüedad, abriéndonos la posibilidad de crear sonidos más ambiguos. Esto es un ejemplo de cómo un concepto visual puede influir en la producción musical.

3 AMM es un grupo que se creó en Londres en 1965. Sus fundadores, Keith Rowe [guitarra], Lou Gare [saxofón] y Eddie Prevost [percusiones], tenían como interés común, un acercamiento no convencional al jazz. Para más referencias, consulte el ensayo de Inti Meza en esta publicación, p.56.

4 Con esta expresión Rowe hace referencia al momento en el que Marcel Duchamp comenzó a presentar objetos encontrados [*objet trouvé*] como obras de arte que visibilizaban las convenciones sociales y culturales que comúnmente definen o "enmarcan" aquello que se considera como un objeto artístico.

En la mayoría de las partituras gráficas podemos encontrar un vínculo entre arte contemporáneo y música experimental. ¿Por qué crees que exista la necesidad de usar la educación visual como una herramienta para comprender el elemento sonoro?



Mi primera introducción real al mundo de las partituras gráficas, fue por una invitación de Cornelius Cardew para participar en conciertos de su obra *Treatise*.⁵ Recuerdo que buscaba personas que fueran valientes y de mente abierta en la relación con su instrumento y que, de preferencia, fueran visualmente articulados. Parte de la educación en las escuelas de arte, consiste en entrenar el ojo, aprender a ver, a ver más, a volverse más observador, establecer conexiones, buscar relaciones visuales. La expresión en inglés *to get one's eye in* [meter el ojo] sugiere que, entre más puedes ver, más posibilidades existen de imaginar sonidos asociados. Obviamente también se debe de entrenar el oído y construir posteriormente una relación entre ver y oír.

5 *Treatise* de Cornelius Cardew, es una partitura gráfica que no tiene indicaciones o anotaciones para determinar el tempo o arreglos instrumentales. En ella, se observan progresiones de puntos, figuras geométricas, y líneas continuas por las 193 páginas del libro. La edición empieza con una introducción en la que Cardew habla sobre la necesidad de construir una posible ética de la improvisación. Retomando elementos conceptuales de Confucio, así como de la poesía de T.S. Elliot "*Eres la música*", y de la filosofía de Wittgenstein, estableció una síntesis curiosa que incorporaba la configuración estética de la suerte [de la *New York School*], y el individuo como una parte fundamental de la producción musical en el momento.

¿Existe una relación creativa entre el espacio en donde se ejecuta un sonido y el sonido que circula en un determinado lugar? ¿Cuál es tu noción de espacio? ¿Por qué es tan importante durante un concierto?

La ejecución se lleva a cabo en un espacio, y así como se entrena el ojo y el oído, existe la posibilidad de entrenarse para descifrar el espacio, no sólo según sus cualidades acústicas, sino por otros aspectos como la humedad, el movimiento del aire, la luz, la historia de la sala, etc. La lista es muy larga, imposiblemente larga; interminable porque una sala siempre cambia. En las salas hay otras personas, hay intérpretes y una audiencia que se integran al espacio. Es una práctica que consiste en poder sentir su concentración, su estado de ánimo, sus expectativas y experiencias. Para mí, el público es quien, de distintas maneras, hace y moldea un concierto, quien da permiso de expandir y desarrollar el material. Preguntas difíciles surgen alrededor del tema del espacio, de la escucha, y de la recepción de la audiencia. El planteamiento de Phillip Ball, por ejemplo, afirma que la música no es una experiencia acústica: “así como un viaje no está hecho de árboles, piedras y un cielo, la música no consiste en una serie de hechos acústicos; de hecho, no tiene nada de acústico, y no puedo dejar de enfatizar este hecho”.⁶ ¿Cuáles son las implicaciones de estar tocando en una sala donde se impone un caleidoscopio

de impresiones? En un instante, el sonido se ve superado por una imagen o por un pensamiento; se crea una relación entre los distintos componentes que tenemos frente a nosotros. El sonido y la escucha no son esenciales en mi quehacer, sino la interacción [o no] con la totalidad del espacio. Desarrollar un vasto espectro que oscile entre escuchar cuidadosamente y no escuchar nada, es importante para mi acercamiento con la sala. Tal vez percibo la sala así, como un espacio dentro del cráneo; y las cuatro paredes, el techo y el piso están dentro del cráneo.

6 Phillip Ball. *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*. Oxford University Press, Nueva York, 2010.

¿Cuál es tu postura frente a tocar en vivo y a grabar un evento sonoro en el estudio?

No tengo reglas estrictas sobre la grabación en estudio o tocar en vivo. Ambas situaciones exigen una valoración y una lectura distinta del espacio y la situación. Por otra parte, existen varias diferencias: normalmente no hay público en un estudio de grabación, mientras que, en los conciertos, puedo proyectar un sonido específico hacia un área de la sala donde se encuentra el público, pero que resulta innecesaria en un estudio. En un estudio de grabación, sé que estos sonidos van a ser preservados, escuchados una y otra vez, y esto me puede llevar a ciertas consideraciones, como tocar de manera más cuidadosa, tocar menos, o buscar un espacio en la grabación, en vez de enfocarme únicamente en la sala de concierto. Esto significa ocupar el momento, tanto en la sala como en el estudio, pero cuando surge un conflicto, le doy prioridad a la grabación. Otra diferencia en este aspecto, es la división temporal. Las interpretaciones en vivo están por lo general sujetas al programa del concierto, mientras que en el estudio se pueden explorar distintas nociones del tiempo, explorando secciones muy cortas y otras muy largas. En el estudio, también es posible enfocarse en áreas específicas de la música. Diría que los conciertos

en vivo corren el riesgo de dejarse llevar por lo genérico, mientras que en el estudio existe la oportunidad de investigar pequeñas secciones y desarrollarlas. Esto también se puede hacer en el contexto de un concierto, pero es ligeramente más fácil hacerlo en el estudio.

El año pasado interpretaste algunas páginas de Treatise con un conjunto de músicos mexicanos. ¿Cómo fue tu experiencia al trabajar con ellos? ¿Qué opinas del concierto? ¿Qué buenos momentos o errores recuerdas de esa presentación?

Me acuerdo que el espacio era un poco abrumador. Era un espacio fantástico que nos permitió abordarlo como la extensión de la superficie blanca de una partitura. Colocamos el sonido en el espacio como Cornelius colocó sus marcas sobre el papel. Otro recuerdo que tengo, es la facilidad con la que los músicos asimilaron el concepto de partitura, lo bien que nos integramos para colocar nuestros sonidos en el espacio, tocando en el momento y sin adelantarnos demasiado. Durante los pocos días que estuve ahí, trabajamos en ocupar el momento, lo que se convirtió en nuestra base para interpretar música como tiempo, en vez de música en el tiempo. Y sí, hubo algunos músicos excepcionales durante el concierto que mostraron una inteligencia y una generosidad extraordinarias. ¿Errores? ¡Ja! Todos los cometemos.

Uno de los músicos que participó en la ejecución de Treatise en la Ciudad de México comentó que antes del concierto, casi no tuvieron ensayos pero que "sonaron el espacio". ¿Cómo planteas los talleres?

Esta partitura de Cardew tiene un efecto apaciguador. Estábamos frente a una obra muy bella, pero confrontados por el reto de "¿cómo tocar esto, qué puedo hacer?", combinado con el espacio abrumador en el que íbamos a tocar. La tranquilidad de los otros intérpretes y el reto de la página que teníamos frente a nosotros, produjeron un concierto que fue muy apreciado.

En los talleres trabajo, ante todo, con el reto de tocar una nota, un sonido, o un evento único. La consigna puede ser la siguiente: durante cinco minutos toca sólo una nota [sonido, o evento]. Siéntate y concéntrate en absorber el espacio, y cuando el momento sea el apropiado, produce una sola nota, eso sí, exquisita. Esta nota debería de integrarse en el espacio, formar parte y adecuarse a él. Creo que todos podemos tocar diez notas, veinte notas, cien notas, pero pocos son capaces de tocar sólo una nota y colocarla en el espacio perfectamente. Esto, por supuesto, se relaciona con la idea de apropiarse del momento.

En una entrevista con Dan Warburton, mencionaste algo sobre “leer entre los símbolos y las formas”.⁷ ¿Qué quieres decir con esto? ¿Acaso la idea de “leer entre líneas” tiene alguna relación con el concepto marxista de crítica de la ideología? ¿Cuál es tu relación con el marxismo?

Leer entre las líneas, supongo que todos lo hacemos. Cuando un ministro se levanta y declara: “por ahora no tenemos planes de recortar beneficios para los pobres”, entre líneas, significa que tiene planes para hacerlo, pero que no ha decidido la fecha aún. A grandes rasgos, soy marxista.

Desde los primeros días del free jazz, hasta la improvisación libre actual, varios de sus practicantes parecen estar muy politizados y ser anticapitalistas. ¿Crees que la improvisación sea una práctica política en la música? ¿Cómo explicas esto?

Tienes razón, tengo la impresión que, desde siempre, nuestra escena [o como la quieran llamar] se ha inclinado hacia la ideología de izquierda. No tengo una teoría conclusiva para esta observación, pero conozco a muchos que sí la tienen, y parecen oscilar entre evaluaciones sobrias y el oportunismo político. Sin embargo, una posible explicación podría vincularse con el deseo de todos por tener las mismas condiciones de trabajo y ganar lo mismo, sin importar el renombre o los años de experiencia. No puedo explicar de forma satisfactoria esta postura en nuestra área musical. Supongo que, en una orquesta sinfónica o en los grupos de rock existe una gama más amplia de posturas políticas; pero el ideal igualitario que persiste en esta práctica creo que se explica por el proceso en cómo se percibe y se hace la música.

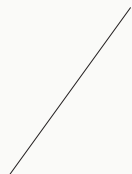
¿Es posible construir un lenguaje personal [concretamente un estilo] dentro de la improvisación? Pienso específicamente en músicos con carreras duraderas como Derek Bailey.

Derek Bailey tenía un lenguaje muy singular, uno que le era propio. Sonaba y tocaba como nadie más, y mantuvo y desarrolló ese estilo por medio siglo. Él es una excepción y un caso raro. En la mayoría de los casos, los improvisadores adoptan una síntesis de estilos que derivan, más o menos, en un estilo genérico. Podemos argumentar que los improvisadores intentan trabajar de una forma más cercana a lo pictórico, alejándose de la norma musical que consiste en imitar servilmente a otro intérprete. Debemos reconocer, en el desarrollo de nuestro lenguaje, la importancia de Black Mountain College, donde Cage, Cunningham, Rauschenberg, Tudor y O'Hara combinaron danza, música, pintura y poesía. Para mí, la práctica de Tudor fue especialmente importante: su desplazamiento gradual de pianista e intérprete hacia compositor de medios electrónicos, refleja nuestro propio viaje.

¿Qué tan importantes eran el temperamento y la relación entre los miembros de AMM al momento de ejecutar su música? ¿Podrías describir sus inclinaciones estéticas frente a problemáticas contemporáneas en la improvisación libre?

Existen millones de formas de experimentar AMM. Efectivamente existen diferencias entre los miembros de AMM y, a mi parecer, esto constituye su fuerza: AMM no es un clon. La relación entre sus miembros es extremadamente compleja, y es mucho más significativa que cualquier cosa que yo pueda decir. En cierto sentido, hay un flujo constante de estos dos aspectos: una unidad absoluta pero segundos después, polos opuestos, pasando por todas las combinaciones posibles. Y con el paso de los años, es en la improvisación libre donde aparecen mayores y menores diferencias entre los miembros de AMM. Creo que Eddie ha escrito y teorizado más que nadie sobre las problemáticas de la improvisación libre.⁸

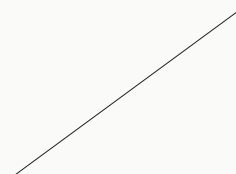
Los miembros de AMM nunca ensayaron antes de un concierto. ¿Cómo construyeron o compartieron un vocabulario común? ¿Tenían un lenguaje que les permitía comunicarse entre ustedes?



Con AMM no había necesidad de ensayar.

El 7 de abril de 2016, AMM se presentó en la iglesia Saint-Merry en París. Nos instalamos, verificamos que todo sirviera. Como no utilizamos un sistema de audio profesional, todo es muy sencillo. Tuvimos una idea muy vaga de cómo sonaba el espacio, de cómo se sentía, y después llegó el momento de tocar. Cuando salimos al escenario, nos dimos cuenta de que todo era distinto de la prueba de sonido en la tarde: la luz, la reverberación, la humedad, y el lugar estaba lleno de gente cuya ropa estaba hecha de material absorbente. Inmediatamente me di cuenta de que la manera en la que había colocado mi amplificador no funcionaría en tales condiciones, así que lo reposicioné rápida y radicalmente. Nos sentamos y esperamos; colocamos una nota y la monitoreamos; y seguimos. Esto no se puede ensayar, sin embargo, sí se puede estar preparado.

En retrospectiva, ¿cómo encajó AMM en la escena de la música experimental británica de los sesentas?



Mencionas “la escena de la música experimental británica”, pero desde mi punto de vista, la parte experimental sólo existió por un tiempo muy corto. En cuanto el dinero, la fama y la fortuna entraron en la ecuación, muchos de estos experimentos se convirtieron en mercancías para el mercado. En muchos sentidos, AMM nunca encajó en las distintas escenas musicales: nunca nos integramos del todo a la escena de la música contemporánea [por supuesto que Cornelius sí], ni a la escena del jazz, ni siquiera a la escena de la improvisación. Parecíamos estar en el límite de cada una de éstas. Hasta donde lo entiendo, AMM es un fracaso. Nunca hicimos giras en Gran Bretaña, y nos tomó 50 años tocar en París. Un buen ejemplo del aislamiento de AMM, es que Derek Bailey no hiciera mención de esta agrupación en la primera edición de su libro *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*,⁹ escrito a mitad de los setentas, [aunque sí lo hiciera en la segunda edición de 1992]. Tampoco es una sorpresa que no aparezca en ninguno de los cuatro capítulos de *On the Edge*, la serie de televisión sobre improvisación que Jeremy Marre hizo en 1992. Parece que AMM es AMM, y que ha sido considerada de manera independiente respecto a las demás escenas.

9 Derek Bailey, *La Improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*. Ediciones Trea, 2010. El libro se publicó por primera vez en 1980 por Moorland Publisher e Incus Records, y se editó por segunda vez 1992 por la British Library National Sound Archive al mismo tiempo que se transmitió la serie de televisión *On The Edge*.

Conociste a Cornelius Cardew bastante bien, casi desde el principio de *Treatise*, y trabajaste con él durante casi toda su carrera, incluyendo los grandes experimentos de creación colectiva de *Scratch Orchestra*. ¿Qué opinas sobre tu participación en esta aventura musical?

Nos llevamos bien, y desde el principio nos hicimos amigos. Nuestros orígenes son muy distintos: él proviene de una conocida familia de clase alta, y yo era básicamente un niño de la calle [así como Eddie Prévoost y Lou Gare]. Esto probablemente le fascinaba a Cornelius, y se preguntó cómo era posible que estos tipos pudieran tocar una música tan abstracta. En retrospectiva, siento que hubiera podido hacer más. Debí de haberme comprometido más, hacerme más preguntas, investigar más sobre las estructuras ocultas de *Treatise* y su relación con Wittgenstein. Cuando estaba probablemente a la mitad de *Treatise*, Cor venía a las reuniones semanales de AMM con copias de las páginas en las que estaba trabajando, y me pedía mi opinión sobre la ergonomía, los grados de información, la legibilidad de las páginas. Nunca le pregunté si esto le fue útil o no. Toqué en casi cada concierto de *Scratch Orchestra*, aunque hacia el final, falté a unos. Como miembro del grupo, acepté el precepto que, en las orquestas normales, los músicos no escriben las sinfonías, así que nunca escribí nada para *Scratch* pero me encantaba el reto de tocar las cientos de piezas que lanzó. Fue un movimiento cultural fantástico. Estuve también en el centro de su destrucción, pero tengo sentimientos encontrados sobre este tema.

También trabajaste con Cardew en *People's Liberation Music*. ¿Recuerdas algunos cambios en su forma de trabajar con otras personas, ya que estaba en una fase autocrítica de su trabajo anterior?

People's Liberation Music [PLM] surgió, en parte, a raíz de las preguntas que nos hicimos en *Scratch* y en AMM: "¿música para quién?". PLM fue un intento de ayudar a personas de la clase trabajadora en su lucha contra la opresión. Se puede decir que AMM fue un detonador lento y PLM uno rápido, ambos apoyaron a la gente en las marchas, manifestaciones, y protestas en la calle. En varias ocasiones, Cornelius condenó su trabajo previo pero no estoy seguro hasta qué punto rechazó en su interior lo que compuso anteriormente. En este periodo de denuncia, íbamos a comer cerca de donde trabajaba, y hablábamos de todo un poco: Mozart, Pollock, la política china, las técnicas de dibujo utilizadas en *Treatise*, y los problemas de empezar y mantener una línea con una pluma radiográfica alemana Rotring de 0.35. Quiero creer que en el fondo siempre amó *Treatise*.

A partir de sus ideas críticas sobre la música de vanguardia, parecería que Cornelius Cardew fue un pensador severo. ¿Cómo era como amigo y como líder del grupo?

¿¡Pensador severo!?

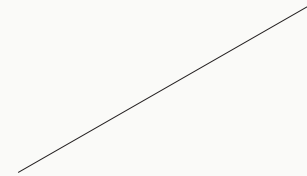
A veces podía ser increíblemente sarcástico si no le caías bien, sobre todo en sus primeros años. Era agudo, perceptivo, analítico, y por momentos podía ser muy romántico. Cornelius era complicado, pero era un amigo entrañable. Íbamos a acampar con nuestras familias, y le encantaba vivir con recursos muy limitados, cocinar con una fogata, estar varios días sin bañarse, vivir de forma muy básica, y ahí en medio de la nada, bajo la lluvia y con frío, comiendo pan con mermelada, ¡se ponía a discutir de lógica! Cornelius predicaba con el ejemplo y casi nunca te decía cómo tocar, sino que tocaba y te inspiraba para encontrar por ti mismo la manera de tocar.

Varias personas te consideran “el padrino de la improvisación electroacústica”. ¿Cuál es tu opinión sobre el uso de la tecnología digital y de otros artefactos en el campo de la improvisación?

¿Padrino? ¡Para nada!

Me preguntas sobre tecnología digital, pero yo soy análogo; utilizo muy poco lo digital. Estamos rodeados de músicas producidas digitalmente, algunas son brillantes, por supuesto, otras no tanto. Las computadoras [o cómo las uso] me parecen demasiado lentas para mi forma de trabajar. Si tengo una idea durante un concierto, debo de encontrar el archivo, llevarlo a su lugar, abrirlo, poner *play*, hacer ajustes, y se pierde el momento. Monitorear los momentos y ocuparlos es esencial, pero admito que estos son defectos míos, no de la tecnología.

¿Es acaso la anarquía la única ideología legítima en la música experimental, o hay sitio para otras formas de pensamientos e interpretaciones hoy día?



¿Anarquía la única forma? No.

No creo que la anarquía haya jugado un papel importante, aunque visto desde fuera, pueda parecer diferente. El desarrollo de AMM fue muy cuidadoso, lento, se dio paso a paso; y la anarquía nunca tuvo un lugar preponderante. En mi caso, el nivel de planeación ha variado mucho con los años. Puedo entrar a una sesión de sesenta minutos con tres ideas muy básicas y, sólo después de comenzar, me dejo llevar por una de las trayectorias pero estando consciente de su forma y contenido. Por otro lado, puedo construir y planear todos los aspectos, deseando que todo suene como si hubiese sido hecho en el momento y que, aunque sea intencional, el sonido sea fresco. Esta es una cualidad en música y pintura:

— Michael Goldberg: *Sardines*.

— Vladimir Horowitz, *Sonata for Piano in Bm*, de Franz Liszt.

— David Tudor, *Variations II*, de John Cage.

— Japón al principio de los años 60.

En las últimas décadas, muchas cosas han sido importantes en nuestra forma de trabajar, como este poema:

Dejo mi arpa sobre la mesa curva,
sentado aquí sin nada que hacer,
sólo con mis emociones,
¿por qué debería de tocar?
una brisa vendrá y tocará las cuerdas.

// Po Chu-Yi

¿Te interesan otras formas musicales, como el pop o la música de otras regiones como América Latina?

Tengo la impresión de que mi gusto musical, en comparación con el de otras personas, es bastante estrecho. No me gusta la música pop, y cada vez soy más intolerante hacia la forma en la que el jazz se ha desarrollado. Odio a los Beatles, a los Rolling Stones, a Queen, etcétera. Sólo escucho música clásica y ópera, y aún así, la mayoría del repertorio clásico me entusiasma muy poco. Estas son las grabaciones que he escuchado en las últimas semanas:

- Marin Marais, Jean Ferry Rebel, Monsieur de Sainte Colombe, Jean Marie Leclair: *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Philippe Pierlot, Pierre Hantaï, François Fernandez, Ricercar Consort.
- Dimitri Shostakovich: *Complete String Quartets*, Sviatoslav Richter, Borodin Quartet.
- C.P.E. Bach: *Magnificat, Heilig ist Gott, Symphony*, Elizabeth Watts, Wiebke Lehmkuhl, Lothar Odinius, Markus Eiche, Rias Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin, Hans-Christoph Rademann.
- Joseph Haydn: *String Quartet Op. 20*, Lindsay String Quartet.

- Franz Schubert: *Winterreise*, Leif Ove Andsnes, Ian Bostridge.
- William Lawes: *The Royal Consort*, Elizabeth Kenny, Phantasm, Emily Ashton, Daniel Hyde.
- J.B.Barrière: *Sonates pour le violoncello et basse continue*, Les Basses Réunies.
- J.S.Bach: *Passion selon Saint Jean*, Ricercar Consort.
- Concierto de AMM en Café Oto, 12 de mayo de 2015 [no publicado].
- Henry Purcell: *Music for a While*, Alfred Deller.
- Michael Pisaro: *Crosshatches*, Toshiya Tsunoda.
- J.J.Froberger: *Works for Clavichord*, Thurston Dart.
- Frank O'Hara: *Radio*, marzo de 1956.

RADIO

¿Por qué tocas esa música tan aburrida
el sábado en la tarde, cuando estás cansado
mortalmente cansado busco un pequeño
recuerdo de la energía inmortal?

Toda
la semana mientras me arrastro
de escritorio en escritorio en el museo
arrojas tus milagros de Grieg
y Honegger en confinamientos

Yo no
Estoy confinado también, y después
de una semana de trabajo, ¿no merezco Prokofieff?

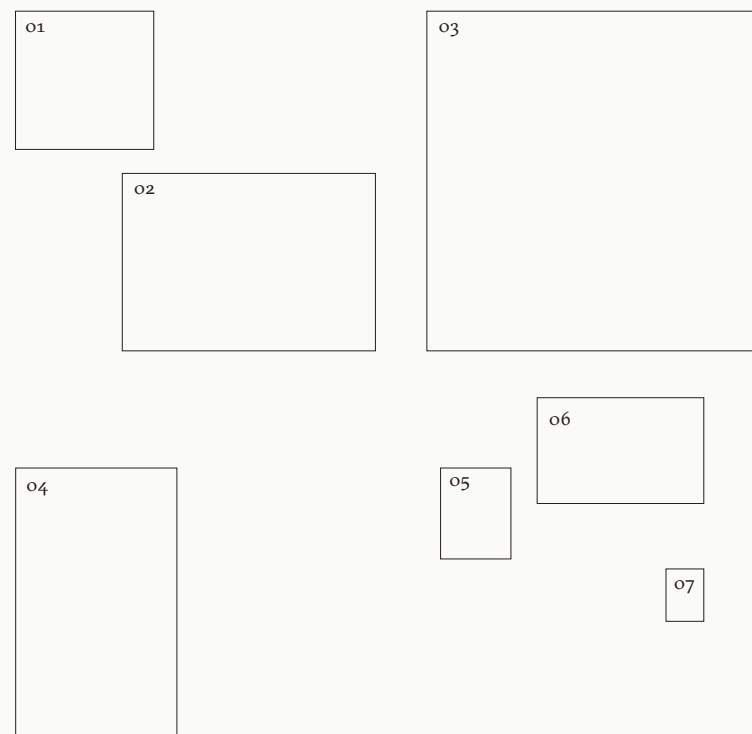
Bueno, tengo mi de Kooning hermoso para esforzarme,
pienso que tiene una capa de anaranjado,
que es más de lo que el oído puede contener.

// Frank O'Hara

Alguna vez comentaste que no veías ninguna diferencia entre componer e improvisar, que lo que te interesa es la forma en que la gente trabaja con el material sonoro. ¿Podrías elaborar un poco más esta idea?

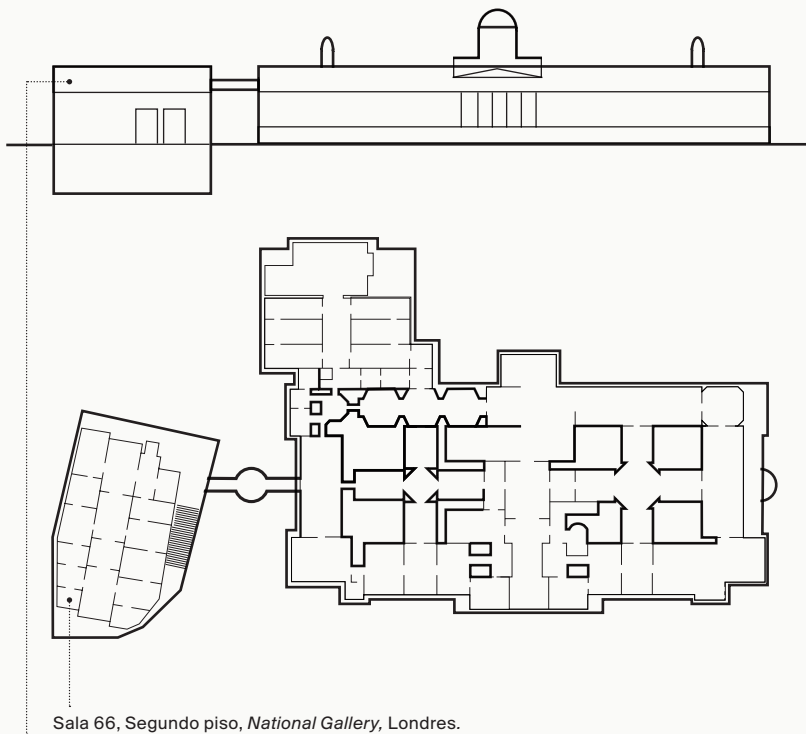
En mi cabeza tengo una pared enfrente, y sobre esta pared cuelgan varios cuadros:

- 01. Josef Albers, *Homage to the Square*, 1959.
- 02. Nicolas Poussin, *Landscape with a Man Killed by a Snake*, 1648.
- 03. Gerhard Richter, *June*, 1983.
- 04. Melchior Broederlam, *The Presentation in the Temple and Flight into Egypt*, 1394-99.
- 05. Richard Diebenkorn, *Seawall*, 1957.
- 06. Georgia O'Keeffe, *New York with Moon*, 1925.
- 07. Frank Auerbach, *E.O.W's Reclining Head II*, 1966.



Los voy a ver como pinturas. No me va a importar cuándo fueron pintadas, el tamaño del lienzo, si fueron hechas por un hombre o una mujer. Los voy a mirar como pinturas, si son de 1345, 1966 o 1648, no me importa, todos son pinturas.

El 30 de octubre de 2015, a las 15:30, entro a la *National Gallery*, voy únicamente a una sala, sala 66:



donde encuentro una pintura de Duccio di Buoninsegna:

— 01. *Annunciation*, 1308–11.

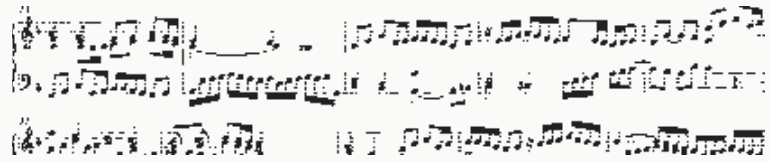
En la sala también hay una instalación de Anthony Caro:

— 02. *Duccio Variations No.03*, 1999.

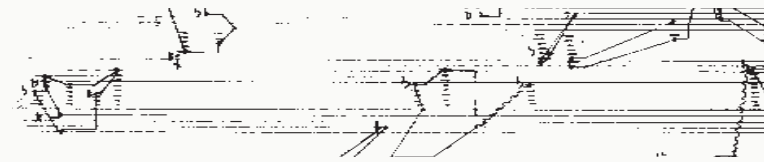
01

02

Estos trabajos están separados por 700 años, no me preocupa, los voy a ver como obras frente a mí. ¿Resuenan? Así voy a escuchar las composiciones, así es como voy a escuchar las improvisaciones.



// J.J. Froberger



// John Cage, David Tudor



// J.S. Bach



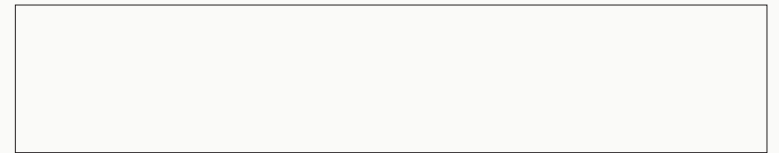
// Jurg Frey



// AMM



// Joseph Haydn



// Derek Bailey

plastic 1	metal 2	rice 1	paper 2
metal 1	leaves 2	ceramic 2	wood 2

wood 1	stone 2	ceramic 1	paper 1
stone 1	leaves 1	plastic 2	rice 2

ceramic 1	paper 1
plastic 2	rice 2

// Michael Pisaro

No importa quién, cuándo o dónde, las escucho como música,
y así es cómo, equivocadamente o no, abordo el material.

¿Qué tipo de sensibilidad debe desarrollar el improvisador para poder crear un trabajo interesante?

Escuchar música por placer y de forma analítica.

Escuchar, escuchar, escuchar. Diría que es importante tener por lo menos diez versiones de las *Variaciones de Goldberg* de Bach, por ejemplo, escuchar y reflexionar sobre cada una de ellas. Hay que escuchar cada versión al menos cien veces, mezclarlas, y descubrir por qué prefieres una versión [escuchar 100 veces por 80 minutos dan 133 horas o 16 días consecutivos de 8 horas cada uno]. Y luego, por supuesto, están Haydn, Mozart, Purcell... es infinito.

Bueno, tengo mi de Kooning hermoso para esforzarme, pienso que tiene una capa de anaranjado, que es más de lo que el oído puede contener.

// Frank O'Hara

¿Qué tipo de ejercicio le recomiendas a una persona que no es músico, y que sin embargo quisiera estar más consciente sobre el sonido, en su día a día?

La tarea consiste en ser más observador y escuchar los sonidos del mundo con más agudeza. Toma mucho tiempo desarrollar el oído y la vista. Extrañamente vivimos en un mundo dominado por lo visual, y sin embargo muchos somos visualmente iletrados. Supongo que la tarea consiste en estar activamente en donde estés.

Cuando no estás de gira, simplemente te retiras del mundo de la música. No tocas. ¿Piensas en la música que vas a crear? ¿Desarrollas ideas que vas a probar más tarde?

En realidad, casi nunca estoy de gira, pero tampoco desaparezco del mundo de la música. Constantemente reflexiono sobre la música que hago, que hacen los demás, y me pregunto si vale la pena hacerla. Pienso en nuevas formas de acercamiento a estos seis pedazos de cuerda [de guitarra], vivo mi vida musical confinado en una superficie de 3,5×65 cm —o más chica— intento nuevas evoluciones estilísticas, pero evitando manierismos obsoletos.

¿Crees que lo que escuchamos hoy en día son los ecos de los experimentos de los sesentas disolviéndose, o crees que el mundo de sonidos interesantes se reinventa continuamente?



Escuchar el presente es una pregunta muy compleja. ¿Podemos escuchar únicamente el presente? Me parece que si sólo escuchamos los sonidos frente a nosotros, sin tener referencias del pasado, ¿Cómo podríamos reconocer lo que escuchamos? Escuchar el presente debe incluir sonidos anteriores —tal vez éstos son ecos del pasado, como dices— pero el pasado no es algo fijo. Estamos cambiando el pasado continuamente con lo que hacemos en el presente: leemos música pasada de acuerdo a lo que tocamos en nuestra época, y lo que hagamos ahora se convertirá en parte del pasado. Este proceso nunca se detiene, no importa qué tan radicales creamos ser, o si pensamos que lo que estamos haciendo no tiene nada que ver con la música pasada; eventualmente todo se irá en la corriente principal de la historia de la música. Y lo mismo sucede con la pintura, la poesía, la escritura; de hecho, con todo.

En su Ética de la improvisación Cornelius Cardew dijo que era muy importante saber que somos mortales, que nos vamos a morir algún día y que estar consciente de esto era relevante al momento de improvisar.

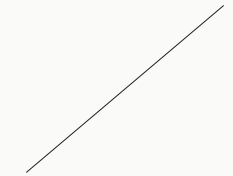
¿Cuál es tu opinión?



He vivido con la ética de Cornelius por una buena parte del siglo. Señalas la aceptación de la muerte, y cada día que pasa, la muerte se acerca un poco más, así es para todos. A los 76 años, y recientemente diagnosticado con un inicio de Parkinson, estoy más consciente de ello. Debido a esta enfermedad, tengo un marcado temblor en la mano derecha, así que he tenido que replantearme radicalmente la forma en la que toco, sobre todo en los conciertos, ya que implica construcciones de composición e interjecciones oblicuas de improvisación. Anteriormente hablaba sobre un espectro de cómo abordar la construcción y una forma de improvisación más libre. Bueno, me encuentro en la composición final de este espectro.

//

LA OBVIEDAD, UN PARPADEO



[INTI MEZA VILLARINO]

*Vemos las relaciones íntimas entre las cosas,
aprendemos las innumerables formas del mundo.
// Lu Chi*

Alguna vez, el saxofonista británico John Butcher señaló una peculiaridad en la primera generación de improvisadores: todos ellos parecían temerosos de la obviedad y por ende la evitaban.¹ Cabría preguntarnos un poco más sobre la disposición de verdad neutralizada en que se encuentra la obviedad. ¿Quién le teme a la obviedad? Es el lugar común, un decir de tonterías, la palabra tantas veces enunciada hasta vaciarla completamente de todo sentido, es el saber impotente de la curiosidad saciada. Siempre está ahí, es producto de una mirada distraída y fatigada, es lo que todos sabemos y sentimos, pero necesitamos resguardar bajo el silencio. Porque la obviedad enunciada en voz alta, nos coloca en la difícil situación de mantener el habla indefinidamente, rellenando apenas los espacios vacíos de lo recién formulado. Este fallo nos exige continuar farragosamente hasta el cansancio, naderías en vez de algo. Es una verdad deslucida y agotada, un parpadeo de la razón. Para evitarla, debemos mirar con más solicitud, escuchar nuestro alrededor hasta ir descubriendo la intimidad de las cosas. Exige detenerse y pensar en la pregunta que logre conjurar lo evidente de la respuesta. Dejar deambular la cuestión hasta generar discordia en la respuesta esperada, eso: espaciar la pregunta para reconocer el surgir del mismo espacio de la espera. Intimidad de lo dicho. Una verdad nueva.

Mirando las condiciones culturales provistas por el capitalismo contemporáneo, no es fácil evitar la obviedad. No hay tiempo para que la espera edifique un nuevo continente sonoro en la imaginación, y menos para conjurar la presencia de lo evidente y reconocible de la escucha domesticada. Nuestra vida se ve invadida en su disposición

espacio-temporal por la presencia simultánea de casi todo lo disponible. Con lo simultáneo, también adviene un comportamiento hiperestésico y misofónico que trastorna nuestra comprensión. Con nuestra sensibilidad embotada, farfullamos tonterías y nuestros sentidos entumecidos se acostumbran a repasar lo tantas veces conocido. Nos repetimos, eso nos tranquiliza.

Para matizar el sentido de lo declarado por John Butcher, debemos replantear el problema. No es un temor a lo obvio, sino una reserva, una cierta desconfianza, un rechazo. ¿En quién surge este rechazo a lo evidente? Básicamente en algunos músicos que se esfuerzan en evitar la mirada de soslayo sobre el *continuum* sonoro que, en su transcurrir, va creando una pluralidad de ambientes. Y mientras invocan al evento sonoro como algo absolutamente singular, se dedican a la búsqueda de lo que es único y se torna irreplicable conforme pasa. ¿Qué es lo irreplicable en el mundo? Aquello que aún no sucede.

La improvisación libre está llena de oportunidades fallidas, de momentos de indecisión, de pasos en falso. Esta paradoja marca profundamente la intención musical de la improvisación conforme se van produciendo eventos hasta ahora inauditos. También proveen una documentación de sonidos capturados, conformando un catálogo de eventos sonoros innominados.

Keith Rowe nace el 16 de marzo de 1940 en el puerto de Plymouth, ubicado al suroeste de Inglaterra. A comienzos de los años sesenta estudia artes visuales en la escuela de arte local. En esta época conoce a Mike Westbrook, en cuya banda de jazz se incorpora para tocar la guitarra de una manera poco convencional. Su aproximación tan poco convenida a la sonoridad de la guitarra eléctrica, resultaba algo difícil para una banda de jazz [más o menos] tradicional. Las preguntas que surgían en el ámbito de sus clases de arte resonaban fuertemente en su labor musical, sobre todo, el imperativo del artista moderno de buscar

1 Anécdota referida por Radu Malfatti en la conversación de John Abbey con Radu Malfatti y Keith Rowe. Jon Abbey, *malfatti / rowe interview*, Erstwords. 28 de febrero, 2011. <http://erstwords.blogspot.mx/2011/02/malfattirowe-interview.html>. Fecha de consulta: marzo de 2016.

y conseguir la originalidad. Un primer final de ese primer comienzo sucedió tras la decisión de nunca más volver a afinar las cuerdas de su guitarra. Después vendrían otros finales y otros comienzos, siempre con la intención de tocar de manera distintiva.

Reducción y abstracción I

LO QUE ESCUCHO Y LO QUE VEO

¿Qué papel juegan las artes visuales en la obra musical de Keith Rowe?

La relación va más allá de las analogías utilizadas para referirse a un diálogo lleno de malentendidos entre el orden de lo visual y el reino de la escucha. Más allá de las nociones tradicionales de coloratura, ritmo o tonalidad, la inquietud poética de Rowe pasea y se establece en los territorios salvajes de la experimentación tímbrica y de la voz singular lograda. Esta voz única exige una responsabilidad frente al material sonoro: no copiar, no repetir, no falsear la producción del sonido con abollados recursos provenientes de la tradición musical. Sí, en cambio, ampliar las posibilidades sonoras del instrumento pues incorpora una andanada de objetos encontrados [supongo que sin ser buscados del todo] completamente ajenos al mundo musical: lijas, ventiladores, escobetillas, cepillos, varillas de aluminio y maderas. De esta forma logra descifrar las posibilidades de una metamorfosis, detenida y posteriormente revertida. Del bello y muy conocido sonido de la guitarra se desprende ahora —después de haber introducido otras lógicas del hacer— el proceso de una larva bronca, murmuradora, seseante y áspera. Su metamorfosis se ha revertido hasta convertirse en un curioso artefacto sonoro, mitad monstruo indagador, mitad ángel extraviado. Rowe muestra una clara disposición por explorar

las preguntas que las artes visuales comienzan a hacerse durante el siglo XX y llevarlas de contrabando al universo musical: cómo experimentamos la modificación de la noción de espacio en las artes musicales, cuál es el papel de la escucha en la resignificación del evento sonoro y cómo se traslada la exploración tímbrica al mundo entero, comenzando por la vida cotidiana. Fundar los territorios sonoros de una escucha acorde al nacimiento de un nuevo cosmos político. Keith ignora las fronteras disciplinarias que separan el orden de lo visual y del sonido. Intercambia y trafica con las distintas poéticas, traza un sonido cuyo sentido es dado por la forma de operar lo visual. Para Keith nada cambia, él sigue pintando con la guitarra.

Reducción y abstracción II

CORNELIUS CARDEW

¿Cómo suenan las guitarras que pintó Braque? Este es otro comienzo. La pregunta designa la intención de hacer sonar la imaginación visual, considera el universo de la representación pictórica en su resonar en la música. La representación pictórica funciona como objeto de resonancia de algunas imágenes producidas en el pasado: los sonidos continuos de Rothko, la lluvia que es Pollock, el cuchillo de Caravaggio. A partir de estas inquietudes podemos explicarnos la fidelidad y retorno constante de Rowe al *Treatise* de Cardew. El encuentro de Rowe con Cardew es fundamental para comprender su trayectoria posterior. Cardew necesitaba a alguien que estuviera dispuesto a interpretar esta pieza sin ningún apoyo o indicación de carácter musical, y buscó a músicos con algún tipo de educación visual.

Su trabajo y cercanía con Cardew se mantuvo por décadas, y Rowe le acompañó en casi todas sus etapas creativas posteriores. Tras su participación en *Treatise*, formó parte de la Scratch Orchestra, un

experimento colectivo constituido para la interpretación de la pieza *Great Learning*. Avanzando en su intuición previa, Cardew exploraría la vieja idea del ritmo colectivo, del tiempo instituido a partir de la doble determinación de lo social y lo político sobre lo musical; en este caso, los parámetros musicales están determinados por el comportamiento colectivo durante la ejecución de la pieza. Voz y percusiones son los instrumentos básicos de esta pieza, no olvidemos que también son los instrumentos primordiales de todo proyecto musical basado en una poética coral, social, colectiva, políticamente interesada en la participación general en los asuntos de música, sin importar los grados de profesionalización o la habilidad musical de los participantes.

La escena de la música experimental inglesa de los años sesenta y setenta demostraba cierta inclinación por el diálogo y el debate político de su entorno social. Sus miembros cuestionaban el papel que ocupaban en la trama política como sujetos sociales en medio de la creciente polarización de la lucha de clases. Padecían la incómoda situación de ser los garantes de una cultura funcional frente a la ideología dominante. Al mismo tiempo eran tolerados gracias a su situación subordinada, por el simple hecho de ser meros asalariados, partícipes subalternos dentro del organigrama de poder del capitalismo.

Reducción y abstracción III

PEOPLE'S LIBERATION MUSIC

¿Cómo superar esta separación constitutiva de la participación social del músico? Cornelius Cardew llevaba hasta sus últimas consecuencias el imperativo de posicionarse del lado del proletario, y se decidiría por componer piezas musicales cercanas a la canción popular con consignas que proclamaban la lucha de clases y el fin del sistema económico. A pesar de lo anterior, Cardew nunca formó parte de la corriente populista

[o mejor dicho “popista”] contemporánea a *People's Liberation Music*, movimiento que abogaba por establecer a la cultura pop como el campo de batalla por la hegemonía cultural. Debido a su formación culterana y su adhesión a la política cultural del partido comunista inglés, Cardew se dedicó a la recuperación de antiguas melodías provenientes del folclor nacional, limitando la resonancia de su iniciativa al sector de la cultura popular. Las razones pueden ser varias. Mencionaría dos: que las clases populares se habían retraído frente a las políticas regresivas que la ideología neoliberal había instituido en aquél tiempo; y la inclinación entusiasta por la cultura espectacular del new wave inglés. Keith Rowe no sólo acompañó a Cornelius Cardew en todas y cada una de estas etapas, sino también incidió en estos proyectos como participante activo de la ideología maoísta.

Treinta y cinco años después, la figura de Cornelius Cardew no deja de ser problemática para los historiadores de la música de la vanguardia inglesa. La mayoría se muestra desdeñosa ante el antiguo militante comunista autor de *Stockhausen Serves Imperialism*,² mientras que una minoría intenta recuperar tímidamente su legado musical. Tras la misteriosa muerte de Cardew³ y la consolidación de Margaret Thatcher al frente del gobierno conservador, hay un innegable retroceso en la música experimental y, sobre todo, en la improvisación libre durante los años ochenta. Rowe decide irse del país y residir en Francia donde vive hasta la fecha.

2 Vale recordar la curiosa anécdota que aparece en este libro coordinado por Cornelius Cardew, en la que Keith Rowe, al lado de John Tilbury, participa con un contingente de músicos en una manifestación y hacen a un lado sus instrumentos incorporándose a la manifestación “como simples personas apoyando la causa obrera”. Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, Pág. 110, nota núm. 10, Latimer New Dimensions Limited: Londres, 1974.

3 Cardew muere atropellado durante una madrugada del 13 de diciembre de 1981 en una calle de Londres. Algunos piensan que fue asesinado por el Estado Inglés dado que su participación en grupos comunistas locales se había intensificado combatiendo frontalmente el aumento de grupos neonazis en su zona de militancia.

AMM

Keith Rowe no es un mero discípulo, se ha forjado una trayectoria propia, con varias etapas y momentos creativos de indudable singularidad. El rumbo posterior asignado a su investigación musical, le llevó a profundizar aún más sus intuiciones desarrolladas con AMM.

AMM surge a mediados de la década de los sesenta, constituido en un primer momento por Lou Gare [saxofón], Edwin Prévost [percusiones] y Keith Rowe [guitarra].⁴ Podríamos ubicar a este cuarteto⁵ en un contexto en el que surgieron ensambles experimentales con la intención de ampliar las posibilidades sonoras de la creación espontánea y la improvisación libre. Keith Rowe explica la diferencia entre la música producida por AMM y el jazz: “AMM está basado en una filosofía mientras que el free jazz se basa en una práctica de la música”. Es decir, la instigación principal para hacer música, lo que detona su actuar alrededor de la improvisación, se funda en una serie de reflexiones previas acerca del espacio, el tiempo y el sonido que los contiene.

AMM funciona como una unidad musical primordialmente de concierto. Nunca han ensayado ni mucho menos compuesto previamente sus piezas. Todas y cada una de las grabaciones puestas en circulación por la agrupación han surgido en el momento de la ejecución. La filosofía sugerida por Rowe, se refiere a una reflexión musical de la acción sobre la magnitud física del tiempo y del espacio, con todos sus recovecos y contradicciones: el papel nocivo de una memoria perezosa, el rechazo a los hábitos musicales convencionales, los hallazgos previamente ensayados. Se trata más bien de la construcción en el momento de un ambiente que depende del público, de los músicos y del espacio en donde resuena el encuentro sonoro.

4 Posteriormente saldrá Lou Gare y se incorporará de manera permanente John Tilbury.

5 AMM como el cuarto elemento en el trio constituido por Rowe, Tilbury y Prévost. Es decir, considera a AMM como una entidad creativa distinta de cada uno de sus miembros, pero cuya totalidad sólo es conformada por los tres músicos: “...nosotros siempre pensamos que hubiera tres elementos. En la filosofía de AMM tres es cuatro: los tres músicos más el grupo resulta en cuatro. Es como la historia china del hombre que está bebiendo un vaso de vino bajo el lucero de la luna y cuya sombra se convierte en un tercer miembro. El cuarteto de AMM con un miembro invisible”. Conversación con Dan Warburton en la revista *Transatlantic*: Keith Rowe, enero del 2001. <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2016.

LO INAUDITO NACIENDO CADA VEZ

Siendo la acción el *leitmotiv* de su resonar, entonces las peculiaridades físicas y de carácter de cada uno de los miembros de AMM es importante. En una conversación con Dan Warburton, Rowe lo define de esta manera: “...claramente Eddie [Prévost] es el más corporal, John [Tilbury] se encuentra en el medio, y yo soy el menos corpóreo. Hay un rango en nuestros pertrechos sonoros. Como sabes, con los instrumentos amplificados es muy diferente. Puedo hacer un sonido alto y aplastante con un sólo movimiento menor a un milímetro. Estos aparatos producen un tipo muy diferente de materialidad”. Y tiene sentido mencionarlo, dadas las diferencias en el despliegue gestual entre el percusionista que hace uso de su cuerpo en la generación del sonido, y aquél otro que va reduciendo sus movimientos corporales y su representación causal en el sonido detonado. El argumento de la acción sonora se torna complicado por la compleja relación entre cuerpo y mediación técnica que Rowe ha desarrollado a lo largo de su trayectoria.

Mediante un procedimiento de abstracción y reducción, Rowe incorpora artefactos de efectos e interfaces digitales a su instrumento [el cual ya no estoy seguro de seguir nombrando como guitarra], transformándolo en un aparato de emisión y recepción sónica. Para comprender lo anterior, debo comentar un poco más sobre la relación construida entre el instrumento y el músico.

En un primer momento de AMM, el interés se concentró en producir sonidos con la guitarra de una manera poco convencional, explotando los recursos de la disonancia y el volumen, logrando un sonido crispado muy distintivo. Cuando Keith Rowe decide posar la guitarra sobre una superficie plana, algo notable sucede, un desprendimiento, una separación entre el instrumento y el cuerpo que lo usa y sostiene;

la guitarra ya no es más una extensión viril del cuerpo del ejecutante. Es muy importante en géneros como el jazz o el rock, encontrar una correlación entre el gesto y el sonido emitido. Una suerte de relación causal facilita la comprensión del tipo de evento sonoro que tiene lugar ahí: vemos al ejecutante como un héroe realizando una práctica eminentemente física, y produciendo un resultado sonoro directamente proporcional al esfuerzo realizado. El instrumento es una extensión de la voluntad creadora del ejecutante. Conforme Keith va reduciendo la guitarra a un tinglado de cuerdas y efectos amplificados, también va abstrayendo el sonido, hasta convertirlo en un flujo continuo que se incrementa e intensifica con el encuentro fortuito de objetos ajenos y extraños a su uso musical. Considerados formalmente como *objet trouvé*, son una parte fundamental en la intervención sobre el flujo eléctrico, pues complementan e intensifican la experiencia sónica destilada de toda espectacularidad.

Reducción y Abstracción VI

EL CUERPO ABATIDO POR LA OBVIEDAD

Reposar la guitarra requiere haber construido previamente un oído escrutador, así como desprender del cuerpo resonante un objeto eléctrico, y dedicarle toda una vida a mirarlo con extrañeza y temor; experimentar el universo de posibilidades sonoras del instrumento que, en realidad, es finito, y comprender que es el tiempo quien determina todo. Sin embargo, la producción de lo inaudito continúa pavorosamente; el momento del temor a la obviedad se conjura cada vez que algo verdaderamente nuevo sucede. Surge un intervalo de esperanza. Es una desgracia si lo inesperado irrumpe y cambia insuficientemente las reglas de nuestras vidas. Cuando sobrevivimos a un tiempo convulso y la transformación se da tan queda, es probable

que ni siquiera nos demos cuenta de la gravedad de los cambios hasta mucho tiempo después; es por eso que nadie los espera. Después de todo, somos un cúmulo temeroso de hábitos y desalientos renovados.

Keith cuenta que alguna vez, sentados a las orillas de una playa en Marsella, Edwin Prévost le preguntó: “¿Crees que alguna vez volveremos a involucrarnos en otra revolución musical?”, a lo que Keith respondió: “No, probablemente no”. La respuesta parece fría por su desencanto. ¿Dónde nos deja a quienes no estuvimos ahí para experimentar dicha revolución? ¿Tenemos otra opción que escuchar los simulacros retardados en el tiempo de esa revolución que lentamente se va desvaneciendo? Sin embargo, Rowe ha permanecido fiel a esa revolución de los hábitos sociales y culturales que modificó, en gran medida, nuestra relación con el sonido. Nosotros en cambio, heredamos un mundo de apariencias donde la pregunta por el lugar sonoro de cada cosa es disuelta por el rumor persistente de otra realidad más enconada. Lo que aparece es un sonido hinchado por su presencia fantasmática, haciéndonos conscientes de un universo sonoro en expansión, cuya marcha atropellada nos arroja a todos en un ambiente continuo, para nada evidente. Lo obvio, a fin de cuentas, no lo es en absoluto. Esto, por supuesto, no es un problema de Keith, es nuestro.

//

KEITH ROWE

Es un artista visual y músico de improvisación de origen británico. Durante su trayectoria ha desarrollado diversas técnicas para intervenir su guitarra e interpretarla de maneras poco usuales. Rowe es un miembro fundador tanto de la influyente agrupación AMM como M.I.M.E.O. Gran parte de sus grabaciones recientes han sido editadas por la disquera independiente Erstwhile Records. Después de años de oscuridad, Rowe ha alcanzado un nivel de notoriedad relativa. Debido a su aproximación experimental a la guitarra, es considerado el padrino de la improvisación electroacústica.

INTI MEZA VILLARINO

Ensayista de origen mexicano. Su área de interés se concentra en los ámbitos de la práctica artística y la reflexión política. Ha participado en diversos proyectos editoriales: Traductor de Lester Bangs, *Free Jazz Punk Rock*, 666 Libros, 2012. Autor en la edición colectiva *De gente común, Prácticas estéticas y rebeldía social*, editado por Lorena Méndez, Brian Whitener y Fernando Fuentes para la Fundación JUMEX–UACM, 2013. Coordinador editorial para el catálogo Sonorama, arte y tecnología del hi-fi al mp3, Museo Universitario del Chopo, UNAM, CONACULTA 2015.

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos agradecer a los escritores y a los colaboradores por su dedicación a este proyecto, y al British Council, gracias al cual pudimos invitar a Keith Rowe a participar en el festival elnicho, 2015. Este proyecto es posible gracias al apoyo de la Fundación Jumex de Arte Contemporáneo y del Patronato de Arte Contemporáneo A.C.

* FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

P A
C

LIBRETA ELNICH0

¿Cómo abordar el acceso a la nueva música para nuevas audiencias? ¿Cómo persuadir a la gente que descubra aquello que, a menudo, se percibe como música difícil? ¿Cómo propiciar un acercamiento, sin prejuicios o reticencias, a una forma novedosa de participar en una experiencia sonora? ¿Cuál es la relación —si es que existe— entre la música y el arte contemporáneo, en su búsqueda por captar la atención del espectador / escucha?

Esta *Libreta* que se titula *La escucha sin fondo* surgió a partir de la participación de Keith Rowe en un panel de discusión durante el festival elnicho 2015, donde compartió una anécdota que narra el momento en el que él y otros improvisadores solían convocar a “noches de música experimental” y nadie acudía.

Consideramos que hacer esta música más atractiva para nuevos públicos es una labor difícil pero fundamental. Si bien la comunidad de músicos difunde estas prácticas experimentales, también es nuestro deber, como escuchas, desafiar nuestros límites para poder acceder a estas músicas sin prejuicios o miedos. Esperamos que esta *Libreta* abra nuevos territorios sonoros para una audiencia más amplia.

// Eric Namour, elnicho

elnicho es una organización independiente ubicada en la Ciudad de México, que se dedica a fomentar la apreciación y divulgación de la música nueva y experimental por medio de eventos, presentaciones y charlas, talleres y un archivo musical. Por medio de su festival, sesiones y proyectos editoriales, se enfoca en promover hacia varios públicos una música innovadora, combinando y reconciliando distintos géneros y contextos para ampliar el espectro de la cultura contemporánea a través del sonido y la música.

elnicho.org



Libretas es un proyecto editorial de Buró-Buró encaminado a compartir conversaciones y encuentros que aporten ideas y reflexiones significativas sobre el devenir de la cultura contemporánea. Estas publicaciones son cortas, accesibles y cuentan con una versión digital descargable y gratuita que se puede imprimir bajo demanda así como una versión impresa.

Buró-Buró es una oficina interdisciplinaria y una editorial, enfocada en abordar problemáticas actuales desde la cultura, el arte y la educación.

Editores: Eric Namour | Jorge Munguía
Contribución Editorial: Bradford Bailey
Traducción inglés-español: Papús Von Saenger
Traducción español-inglés: Lacey Pipkin
Diseño Editorial: Ingrid Carraro | Stephanie Wullschleger
Coordinación Editorial: Finella Hanigan | Andrea Ancira

Primera edición, 2017
© Buró-Buró
© elnicho experimental, S.A. de C.V.
© Bradford Bailey, Inti Meza Villarino and Keith Rowe de sus textos.

ISBN: 978-607-96255-6-6
ISBN [versión digital]: 978-607-96255-7-3

Buró-Buró Oficina de proyectos culturales, S.C.
Jalapa 27, Roma Norte
Ciudad de México, 06700
buroburo.org

Impreso en México