

EL ACORDE QUE MUERE CUANDO NACE. ALTERIDAD Y ÉTICA DEL CUERPO SIN ÓRGANOS EN LA IMPROVISACIÓN DE JAZZ

The Chord That Dies When it's Born. Alterity and Ethics on Body without Organs in Jazz Improvisation

José Manuel Romero Tenorio¹

Universidad del Atlántico, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS-Paris)
joserotensorio@yahoo.es

Davide Riccardi²

Universidad del Norte (Colombia)
driccardi@uninorte.edu.co

Carolina Buitrago Echeverry³

Universidad del Atlántico, Universidad Católica de Pereira (Colombia)
carolina.buitrago@ucp.edu.co

RESUMEN

Nos adentramos en esos procesos de subjetivación en los que el músico de jazz experimenta en sí otras formas de corporalidad, que se dirimen entre sujeción a esquemas (Bourdieu) y ruptura de los corsés por una teatralidad en escena (Artaud). Aparentemente, en la improvisación prima lo subversivo y la reificación del músico como autor libre; sin embargo, observamos empíricamente una corporalidad plural que trasciende el espacio de la escena y que facilita que todos los actores (músicos, técnicos, público e investigadores) intervengan en el proceso de creación. Hallamos una red de solidaridad que desplaza continuamente los puntos fijos por donde transita la música; así, cuando a un músico le falta el aire, su compañero le da el relevo. Si

¹ Doctor en Filosofía y Artes por la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Profesor asociado en la Universidad del Atlántico, investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique. josemromero@mail.uniatlantico.edu.co

² Candidato a doctor en Ciencias Sociales en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia). Magíster en Relaciones Internacionales en la Universidad LUS-PIO de Roma, MBA en la LINK Campus University de Roma. Profesor investigador de “Historia Política y Económica del Caribe colombiano” y de “América Latina Contemporánea”; adscrito al Departamento de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad del Norte. driccardi@uninorte.edu.co

³ Joven investigadora de Colciencias con el proyecto *Participación política y construcción de tejidos sociales para la paz en mujeres desplazadas víctimas del conflicto armado en el Departamento del Atlántico, mediante el desarrollo de una plataforma multimedia*, Universidad del Atlántico y Universidad Católica de Pereira. carolina.buitrago@ucp.edu.co

lo fundamental en la praxis de la música son las continuas alternativas que ofrece, concluimos con una reflexión ética sobre la naturaleza transitoria de la música y su temporalidad kairológica, en la que el músico, sintiendo la brevedad del instante de la nota que muere cuando nace, se reencuentra con lo insignificante de la que está hecha su condición humana.

PALABRAS CLAVE:

Artaud, tropulsión, kinesis, seducción, temporalidad, teatro de la crueldad.

ABSTRACT

We enter these processes of subjectivation in which the jazz musician experiences in himself other forms of corporeality, which are settled between subjection to schemes (Bourdieu) and breakup of the corsets by a theatricality on stage (Artaud). Apparently, in improvisation what is subversive and the reification of the musician as a free author take priority; nevertheless, we empirically observe a plural corporeality that goes beyond the space of the scene and that facilitates that all the actors (musicians, technicians, audience and researchers) take part in the process of creation. We found a solidarity network that continuously displaces the fixed points where music circulates; thus, when a musician is short of breath, his partner takes over. If what is fundamental in the praxis of music is the continuous alternatives it offers, we conclude with an ethical reflection on the transitory nature of music and its kairolological temporality, in which the musician, feeling the briefness of the instant of the note that dies when it is born, joins the insignificance of his human condition.

KEYWORDS:

Artaud, tropulsión, kinesis, seduction, temporality, theater of cruelty.

EL ACORDE QUE MUERE CUANDO NACE. ALTERIDAD Y ÉTICA DEL CUERPO SIN ÓRGANOS EN LA IMPROVISACIÓN DE JAZZ

1. INTRODUCCIÓN

Al comenzar a escribir este artículo, nos sentimos en la misma tesitura que los músicos de jazz que a veces se encuentran por primera vez en el escenario y se preguntan: ¿Qué hacemos? Dependiendo del ambiente de la sala o de sus propias ganas de tocar, de las relaciones, empiezan a afinar su instrumento y a lanzar notas al azar, esperando que se conecten con el público. Becker y Faulkner (2011) se percataron de la importancia de “las negociaciones” (p. 213) al implicar en la propia performance todas estas circunstancias. A pesar de ser una improvisación, los artistas cuentan con una serie de tretas, como implicar al público

en su actuación, pidiendo que les sigan con las palmas. Para los puritanos del jazz, esto es un sacrilegio, según Fisher (2018), que intenta delimitar la performance, concluyendo que su especificidad radica en la forma de apreciar la música por parte de los espectadores. Algunos trabajos filosóficos actuales se ciñeron a reflexionar sobre la posición del jazz en la música y sus características particulares, llegando incluso a concluir que “el jazz es una tradición sin obras” (Kania 2011, p. 400).

Las investigaciones más orientadas hacia la fenomenología no tienen en cuenta el contexto en el que se desenvuelve la performance, ciñéndose a la relación entre el músico y su actuación. Es el caso de Davies (2001), para quien “las propiedades acústicas son cruciales para la identidad de la improvisación” (p. 20). Cuando, por el contrario, “la performance es una red” (Kane, 2017, p.16).

Nuestra intención es incluir la filosofía en las dinámicas misma del jazz (Tartaglia, 2016), y para ello recurriremos al modelo de proliferación de Paul Feyerabend (2000), quien invita a multiplicar los métodos, las experiencias y la convergencia de factores culturales, sociales y subjetivos. En esta línea se sitúa una parte de las investigaciones actuales sobre diferentes fenómenos artísticos: el teatro (Noice y Noice, 1997), la arquitectura (Murphy, 2004), las etnografías musicales (Pelinski, 2005). La tendencia es incorporar al fenómeno musical factores como la memoria corpórea (Alarcón, 2009), la emoción (Muntanyola y Belli, 2016) y el medio simbólico (Becker y Faulkner, 2011).

Lo que proponemos en este artículo es desgajar y desarrollar categorías filosóficas sobre la base de una investigación etnográfica en el terreno en línea con lo que se está haciendo en los anteriores estudios estéticos (Zuluaga Duque, 2017). Seguimos los mismos pasos que llevaron a Antonin Artaud con los Tarahumaras o a Bali para entender la dramaturgia desde la experiencia corporal vivida. Se trata de auscultar la profunda relación entre corporalidad y experiencia creativa a partir de una etnografía, de corte cognitivo, que compartimos con la banda colombiana de cumbia-jazz Puerto Candelaria durante los ensayos, conciertos, esperas en el cameri-

no, momentos de sociabilidad —y soledad— de la gira de 2016. Seguimos el recorrido a través del cual el jazzman experimenta su corporalidad y la inserta en un constructo cognitivo, que en su desplegarse fenomenológico fabrica su percepción de la música con respecto a su cuerpo.

La ventaja, por llevar el agua al molino de la filosofía, es que nuestra disciplina puede sacarnos de los eternos debates de muchas de las investigaciones estéticas sobre el jazz, en las que prevalece la perspectiva sociológica. Nos referimos a la discusión en bucle sobre los límites de la creatividad que se suelen dirimir en la horquilla imposición de “esquemas corporales/liberación” (Pierrepont, 2001, pp. 220-221).

Valga como ejemplo el interesante aporte de Muntanyola y Belli (2016), para quienes el cuerpo del artista “pertenecce a un contexto plural, cruzado por tradiciones artísticas y sociales que posiciona el artista en un campo determinado”, definiendo la creatividad como “un producto social distribuido y corpóreo, articulado por el habitus de la danza” (p. 133). El cuerpo de jazzman, según esta perspectiva, sería un amasijo de experiencias sociales y culturales que se imbrican e incorporan a la “hexis corporal” (Bourdieu, 1980, p.117) de los artistas, lo cual explicaría, según Muntanyola y Belli (2016), la posición creativa en la coreografía de estos, que se reduce a dos situaciones: sometimiento o resistencia. En esta misma línea, Banks (2012) se aproximó a las bandas de jazz londinenses y llegó a la misma conclusión: “que el jazz es una actividad social y distintiva, con sus propias normas éticas y capital simbólico” (p. 82).

Después nos encontramos, en los estudios estéticos, una perspectiva opuesta que asume que el hábito deviene memoria corporal (Dreyfus, 1996; Todes, 2001; Gallagher, 2005; Noë, 2005) cuando se exterioriza de forma natural. En este caso, el artista desbrida el cuerpo de toda estructura, incluso desacoplándose del ritmo musical, transcurriendo ambos en paralelo (Alarcón, 2009).

Para superar esta dicotomía sujeción a esquemas/liberación, por medio de la cual, en la mayoría de los casos, se explica el concepto de creatividad, recurrimos al complejo aparato filosófico de Artaud (1974, 2004), especialmente dos conceptos: cuerpo sin órganos y tropulsión.

El autor francés abogaba por un “cuerpo sin órganos” (Artaud, 1974, p. 13) que no dé cabida al estrangulamiento de las cartografías, de la organización funcional de los órganos: “Soy un cuerpo/ una masa/ un peso / una extensión/ un volumen/ una dimensión/ un lado/ una dirección [...] / una opresión/ una mordiente [...] una tropulsión” (Artaud, 2004, p. 1492).

En el jazz, “el cuerpo entero está implicado: la boca, los dedos, la espalda, el vientre, el cerebro” (Marmande, 2001, p. 129). De hecho, “todo es cuerpo en el arte” (Cruz y Hernández, 2004, p.14). La improvisación, en cuanto nunca es idéntica a sí misma, siempre “es donde adviene” (Pierrepont, 2001, p. 223), supone un traslado (pulsión) a la metáfora (tropos), “al ethos de la traslación metafórica” (Cambria, 2007, p. 234). El jazzman se acostumbra (tropos significa también costumbre) a desengancharse de toda coordinación. El músico hace danzar su corporalidad exponiendo su complejo orden de articulación a una subversión reiterada, tiene a su cuerpo en una constante condición de traspaso o kinesis (Romero Tenorio, 2017) que evita que se constituya anatómicamente y, por tanto, que esté sometido a discursos dominantes. En efecto, para Artaud (1994), “los individuos no están adoctrinados por ideas, sino por actos anatómicos y fisiológicos lentos” (pp. 31-32).

A la luz de estas consideraciones, la improvisación impondría una rigurosa anarquía: “inventa cómo se agarra el instrumento, cómo el músico posturea con el instrumento, cómo se baila la música” (Marmande, 2001, p.128). Es una actitud “que inventa y produce un cuerpo” (Marmande, 2001, p. 128). Sin embargo, este mecanicismo de ruptura termina desprovveyendo a la corporalidad de la opción al propio sometimiento, lo cual coarta la libre elección del artista a vivir la música desde los esquemas.

En definitiva, recomponiendo el proceso genealógico de construcción cognitiva de la corporalidad del jazzman en tres capas (cuerpo sin órganos, kinesis y tropulsión), quisimos dar luz a nuestra pregunta de investigación: ¿la tropulsión que desengancha la corporalidad del jazzman de sus recorridos anatómicos, en cuanto sitúa al cuerpo y a la música en una posición de continuo traslado metafórico, revierte en un orden cognitivo que estructura la realidad del jazz en la esencialidad como discurso dominante, o bien este puede ser constituido según otras lógicas (temporales, espaciales, sensitivas) que libere al cuerpo de estos itinerarios orgánicos?

2. METODOLOGÍA

Compartimos la experiencia etnográfica con el grupo musical colombiano Puerto Candelaria, formado por Juancho Valencia, Magaly Alzate (Maga La Maga) y Eduardo González y su banda. Estos actores también fueron investigadores de sus propios procesos: manejaron las cámaras, construyendo su propia visión del jazz; las entrevistas comprensivas (Kaufmann, 2004) resultaron ser un fuego cruzado donde no se recababa información; antes aun, se generaba un diálogo que reconstruyó “el tejido conectivo personal de la futura escritura etnográfica” (Pavanello, 2010, p.165). Registramos la relación de los cuerpos en el espacio con una cámara de video de alta resolución y dos de foto.

La indexación del material audiovisual contó con la herramienta de análisis cualitativo ELAN, con la que pudimos cruzar los datos visuales con los apuntes y notas de los investigadores. Diseccionamos y descompusimos el proceso creativo de los músicos en lo que Diego Carpitella (1979) denominó “kinemas dinámicos” (p. 51): pautas kinésicas que definen y construyen la corporalidad en el espacio y en el tiempo.

El proceso de análisis se articuló en tres tiempos solapados.

Cotejando imágenes y entrevistas por medio de ELAN, examinamos en un primer momento el grado de discursivización a los que estuvieron sometidos los kinemas dinámicos por parte de los actores. Visionábamos con los artistas las viñetas etnográficas,

entendiéndolas como “unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario” (Vilches, 1984, p. 35); de ahí que los comentarios espontáneos de los músicos al contemplarlas fuesen un material significativo de análisis. Escrutamos sus representaciones discursivas con respecto a la improvisación, donde surgió el concepto de flujo; las estrategias argumentativas para proveer sus representaciones de fundamento (dicotomía improvisación/coreografía) y los recursos comunicativos que emplearon para apuntalar sus formaciones discursivas: coger el violín y hacerlo girar mientras que habla de libertad creativa supone un trato al instrumento que ilustra su visión desenfadada de la música.

Una vez entendida, con el visionado de las fotos y los videos, la semiótica de los kinemas dinámicos por los actores que justifican su performance, estuvimos en disposición de vislumbrar si la corporalidad estaba embridada a un discurso, qué tipo de discurso, o simplemente desatascaba una sensación estética a propósito del jazz en forma de relato sentido. Es decir, de la justificación de los sujetos transitamos a un nivel segundo, donde los músicos hallaban emocionalmente sus cuerpos.

Esto nos llevó a explorar, en un tercer tiempo, las percepciones de la experiencia estética a través de los procesos de subjetivación que constituyen a los músicos como artistas que expresan su subjetividad, dado que nos abismamos en el terreno de las emociones. Confluimos con Berardi (2010) en el hecho que la subjetivación ha reemplazado la noción de sujeto, en cuanto que “no es algo dado, socialmente determinado e ideológicamente consistente. En su lugar, debemos ver procesos de atracción y de imaginación que modelan los cuerpos sociales, haciendo que actúen como sujetos dinámicos, mutables, proliferantes” (Berardi, 2010, p. 51).

De este modo, relevamos los procesos de identificación y extrañamiento de los actores con respecto a sus propios cuerpos en acción. Los kinemas dinámicos modifican el cuerpo y produce alteridades en lo que debería identificar al músico. En este estrato, asistimos perplejos y emocionados a las reflexiones y reacciones de los artistas para con sus cuerpos que, en acción, no reconocen.

En el siguiente capítulo damos paso al análisis de resultados basados en una hermenéutica visual aplicada a las viñetas etnográficas scripto-audiovisual compuestas por el programa ELAN. Con esta metodología reconocimos la estructura discursiva de la imagen “no solo aparente o superficial, sino profunda; es decir, la imagen vista como texto implica analizar cómo opera el soporte material en los elementos diferenciales de la expresión, así como su sintaxis en articulación con tópicos que a su vez llevan a rutas intertextuales” (Fernández Galán y García Ramírez, 2011, p. 33).

Dada la importancia que cobran los músicos en el implante hermenéutico, desarrollado para entender los procesos de subjetivación que arman en aras de formular cognitivamente su impresión sobre la música en torno a la corporalidad, creímos necesario entender su posición en ese constructo de cuerpos y espacios. Por ello, recurrimos a la teoría del posicionamiento de Brownyn Davies y Rom Harré (2007). Para estos autores, el posicionamiento es un “fenómeno conversacional” (p. 243) que se juega en el contexto, se desarrolla en los actos de habla y se ancla dinámicamente en procesos de ubicación comunicativa. Por medio del análisis de toda conversación y su desglose en esta triada se puede llegar a la comprensión de todo “producto social” (Davies y Harré, 2007, p. 243). Puesto “que el significado social de lo dicho depende del posicionamiento de los interlocutores” y que “este es un producto de la fuerza social de una acción de conversación que se tiene” (Davies y Harré, 2007, p. 244), escrutamos, tras las palabras y su conexión con el espacio físico de la sala y los cambios que se producen, el significado pragmático de la corporalidad.

3. ANÁLISIS DE RESULTADOS

3.1 Kinemas

Se retrasa el comienzo de la actuación de Puerto Candelaria en Tuluá (Colombia). En el camerino, Magaly se desatora su espalda con masajes; otros deambulan como zombis con espasmos; los músicos afinan el instrumento (figura 1). Anuncian que es la hora

de salir al escenario, hacia el que se apresuran. Magaly, con la carrasca, raspándola; Eduardo, con su bajo colgado.



FIGURA 1. EN EL CAMERINO. MOMENTOS PREVIOS A LA SALIDA AL ESCENARIO

Es imposible avizorar el comienzo de su performance; podríamos retrotraerla al camerino. Corriendo por el pasillo llegan a la tarima. Juancho toca su teclado; Eduardo y Magaly se miran y lanzan al aire un amasijo de acordes, con lo que afinan sus instrumentos. Amantes cuya hermosa desnudez les hace hesitar (figura 2), de pronto surge una chispa que engrasa los cuerpos que se funden y resbalan. Ese instante en el que se conectan es inescrutable.



FIGURA 2. EDUARDO Y MAGALY SE MIRAN Y SE HABLAN MIENTRAS QUE AQUEL ENTONA UNOS ACORDES AL COMENZAR LA ACTUACIÓN

Hallamos que ese encaje responde a unas lógicas de ocupación del cuerpo en el espacio, que secuenciamos en lo que Carpitella (1979) denominó “kinemas” (p. 59), mínimas unidades corporales de significado. El antropólogo italiano descompuso el cuerpo en movimiento, encorsetado y, a la vez, constructor del espacio que lo envuelve y del tiempo que lo acompasa, en sus componentes sintácticos para, acto seguido, analizar las relaciones.

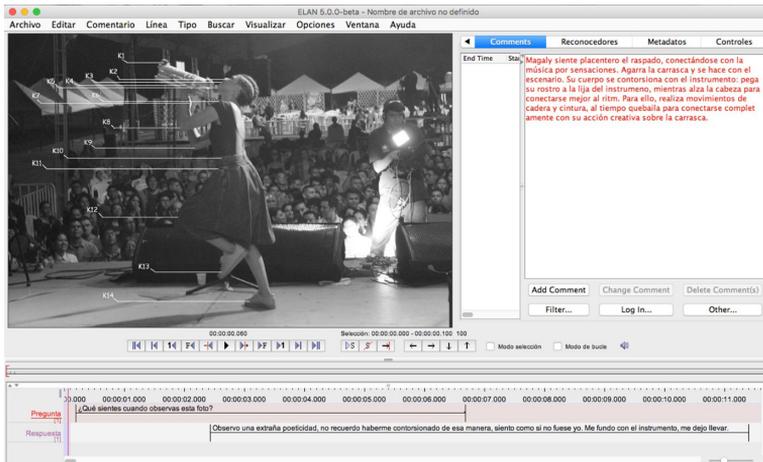


FIGURA 3. DESCOMPOSICIÓN EN KINEMAS (K) POR MEDIO DE ELAN

En la figura 3 observamos la perfecta coordinación de todos los kinemas (k) en los que fragmentamos la imagen. El k1, que corresponde al ángulo de elevación de la carrasca, posee la misma inclinación que el k2 (elevación de nariz), el k3 (posición de la boca) y k4 (barbilla). Los kinemas superiores (en cuanto a su posición en la imagen) reflejan la coordinación entre testa e instrumento. El transvase posicional es también emocional. Acoplándose de esta manera, se instaura una relación afectiva antes que técnica. El k6, que señala la mano raspando la carrasca, se inserta en ese constructo sintáctico. La leve inclinación de la cabeza hacia el

instrumento delata que la música se aproxima a una “dinámica corporal sentida” (Alarcón, 2009, p. 6) (ex.32:48⁴).

Los kinemas inferiores, que refieren el alzado de la rodilla (k12), la elevación de un pie (k13) y la ligera torsión del que permanece en el piso (K14), provocan una contorsión del cuerpo en el espacio que únicamente los kinemas medios, cintura firme (k10) y cadera ligeramente girada (k11), pueden equilibrar; no tanto para evitar que se caiga la artista como para producir una formación kinésica compleja desde donde emerge la música en un intenso diálogo con el instrumento. El cuerpo en el espacio es una nota en la partitura.

La sistematización con ELAN cruzó nuestros apuntes de campo, la fotografía y la entrevista a Magaly, la artista de la figura 3. Habiendo previamente visionado la imagen, nos relata:

Extracto 32

46. Magaly: Observo una extraña poeticidad, no recuerdo

47. haberme contorsionado de esa manera,

48. siento como si no fuese yo. Me fundo con el instrumento, me dejo llevar.

Percibimos que la posición del cuerpo en el espacio se impone como factor fundamental en la experiencia creativa. Magaly siente placentero el raspado, conectándose con la música por sensaciones. Agarra la carrasca y se hace con el escenario. Su cuerpo se contorsiona con el instrumento (ex.32:47): pega su rostro a la lija, mientras alza la cabeza para conectarse al ritmo. Para ello, realiza movimientos de cadera y cintura, al tiempo que baila al son de la carrasca.

⁴ Esta codificación corresponde a la organización de las entrevistas. “Ex.” Remite al extracto, en este caso extracto 32, y el “48” a la línea. De esta manera podemos localizar la información significativa en las entrevistas. En este caso concreto, el fragmento de entrevista se ubica más adelante.

Eduardo coloca su mano en la caja del bajo y la vibración le da la medida de su acción sobre el instrumento. Juancho conecta su movimiento de cadera con las teclas del piano, que golpea con todo su cuerpo (figura 4):

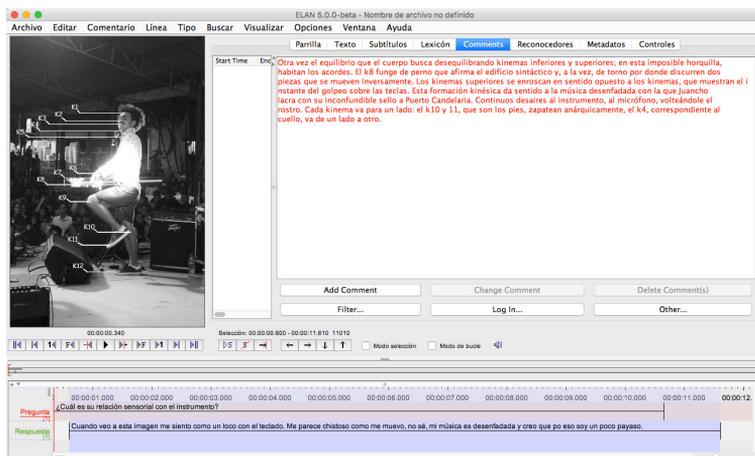


FIGURA 4. DESCOMPOSICIÓN EN KINEMAS (K) POR MEDIO DE ELAN

Avizoramos en la figura 4 una tensa sintaxis, una construcción del cuerpo en el espacio en la que está insertado el teclado. Otra vez el equilibrio que el cuerpo busca desequilibrando kinemas inferiores y superiores; en esta imposible horquilla habitan los acordes. El k8 funge de perno que afirma el edificio sintáctico y, a la vez, de torno por donde discurren dos piezas que se mueven inversamente. Los kinemas superiores se enroscan en sentido opuesto a los kinemas que muestran el instante del golpeo sobre las teclas. Esta formación kinésica da sentido a la música desenfadada con la que Juancho lacra con su inconfundible sello a Puerto Candelaria. Continuos desaires al instrumento, al micrófono, volteándole el rostro. Cada kinema va para un lado: el k10 y k11, que son los pies, zapatean anárquicamente, el k4, correspondiente al cuello, va de un lado a otro.

Transitando de los kinemas a la kinesis (Romero Tenorio, 2017), comprobamos que la ocupación del espacio, las sacudidas, la fuerza con la que aprieta las teclas determinan la creatividad y la conexión emocional entre los músicos.

El artista no solo interacciona con sus compañeros, con sus instrumentos y con el público (Becker y Faulkner, 2011). Produce una realidad surgida de estructuras mentales y kinésicas, de las prospecciones ideacionales, de “las actividades que se van produciendo en su contexto, la forma en que están representados y se distribuyen en el espacio y con experiencia” (Dubbels, 2011, p. 68), estableciendo ciertos paradigmas cognitivos.

3.2 Seducción

Nuestra experiencia etnográfica con el jazz en diferentes escenarios (Ámsterdam, Milán, París, Medellín, Madrid, Bogotá⁵) nos lleva a concebir que una parte fundamental de esta música es la seducción (Bolívar Rángel, 2017), algo que llevó a Adorno a lanzar una diatriba contra el jazz (Hernández, 2013) como industria cultural (Adorno, 1962). La seducción tiene que ver también con el entorno sociocultural, la atmósfera de la sala.

⁵ Anteriormente realizamos un trabajo etnográfico sobre el jazz aplicando el modelo matemático-filosófico de Charles S. Peirce, los grafos existenciales, a las dinámicas de la improvisación.



FIGURA 5. COORDINACIÓN SENSORIAL ENTRE
LOS CUERPOS Y LA MÚSICA

En el contexto colombiano, irrumpen en la escena Juancho Valencia, Maga La Maga y Eduardo González y comienzan a tocar cogiendo al público despistado. Conectan con una estética de lo feo (ex.46:77-78), de lo desordenado, como se manifiesta en este fragmento de entrevista:

Extracto 46

76. Juancho: Cuando (Jack) Kerouac llegó a Pasto, dijo que nunca había visto tal

77. cantidad de feos como en Colombia. Por ello, nuestra música es sucia,

78. fea, y muchos instrumentos estridentes.

Por el contrario, en el Jazz Café Milano (Italia), a diferencia de los clubs colombianos:

El orden milanés que recubre floralmente las fachadas de Sant' Ambrogio mantiene rizadas las cervezas con su espuma,

mientras que los espectadores aguardan con las piernas estudiadamente cruzadas para que no se arruguen sus trajes de Armani o Dolce & Gabbana. Entran los músicos y el bosque cartesiano que se desparrama por el salón resta inmutable. El contrabajista toma asiento como si estuviera en La Scala a punto de tocar a Puccini; el saxofonista gesticula acomodándose más a la sala que a su instrumento. El silencio eterniza los segundos del afinamiento, que se encabalga con las primeras notas del contrabajista, que generan la atmósfera. El saxofonista introduce las discontinuidades. (Nota de campo, marzo de 2011. Archivo de la investigación)

Observamos una tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre el contrabajo (la urdimbre que configura el corpus textil de la música) y el saxofón (la trama que lo atraviesa y lo extiende). Surge un coqueteo entre ambos que suspende su eficacia en el umbral de la seducción: el saxo no responde al contrabajo, ni viceversa; se mantienen flotantes.

En esta tensión Nietzsche (2007) halló el sentido musical de la tragedia. Antes aun que dos dimensiones de ser humano, ponemos de relieve el diálogo constitutivo del que nace la performance y que marca su ausencia de apertura y cierre.

Ya hemos descrito ese primer momento, en el que como alelados amantes, los músicos en escena no saben comenzar. Torpes acordes como guiños entre dos adolescentes se profieren. Se miran, buscan la complicidad del público. Aún no se consuma el acople entre el cuerpo - los músicos —y sus órganos— el sentido de la música. Exentos de producir un sentido musical, están recubiertos de una motilidad que implica la acrobacia de residir en el umbral siempre oscilante del instante, en el cual pueden regocijarse de lo ínfimo, de lo desestructurado, del puro tránsito, al no sentirse coartados por la práctica.

En lo breve de la autopercepción de las notas que coletean, efímeras, los músicos se tropiezan con el sentido humano de la música. No es la coda la que corona la composición; en todo momento, “el procedimiento coincide con el propósito” (Romero

Tenorio, 2017, p. 314), cada acorde muere en cuanto nace. Aunque subversivos, los músicos, en última instancia, no levantan adoquines para arrojarlos contra partituras; más bien, las abandonan, reencontrándose con los harapos fluctuantes de las notas.

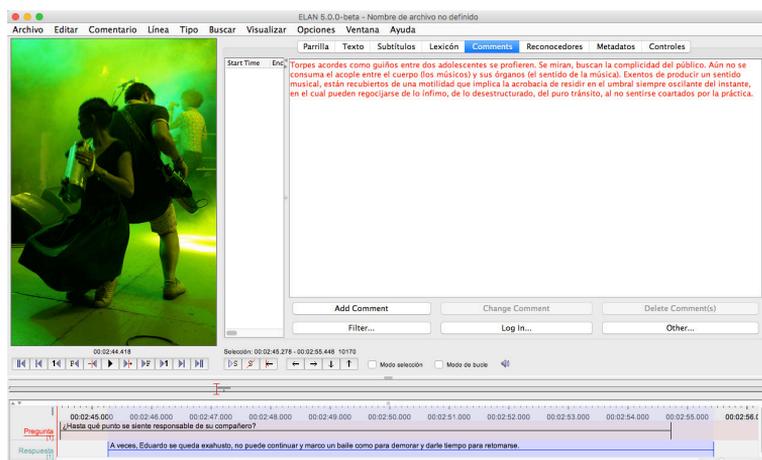


FIGURA 6. EDUARDO Y MAGALY COQUETEAN

3.3. Tropulsión

La profundidad del concepto artaudiano de tropulsión nos resulta realmente extraordinaria para dialogar intelectualmente con nuestra experiencia etnográfica. Con las observaciones de campo, le hemos conferido algunos matices. Para comenzar, introducimos el aspecto temporal, del cual se desprende una dimensión ética y política inesperada, mucho más compleja de la que propuso el dramaturgo francés. La tropulsión sitúa el cuerpo del músico en un continuo estado de eyección que lo empuja (pulsión) a la metáfora (tropos), acostumbrándolo (tropos). Nos preguntamos, en este sentido, ¿cómo es posible liberarse de los corsés anatómicos por parte de los músicos por medio de la crueldad teatral si, al final, ese estado se impone como costumbre? ¿Acaso el cuerpo no recompondría una anatomía que lo organizara en recorridos, aun siendo caóticos?

La corporalidad desborda el espacio físico de los músicos y de la música y se derrama por la sala. Comprobamos cómo los asistentes se tuercen con las sacudidas del saxofonista, inclinan la cabeza sintiendo la madera sobre el rostro del contrabajista. Imposible de mapear ese derrame emocional por imponerse una anatomía danzante en cuanto irradiación pluri-orientada que atraviesa y recorre una corporalidad que se constituye en membrana vítrea, recubriendo los seres y las cosas para hacerlos participar de un espíritu común.



FIGURA 7. LOS ARTISTAS SE RETUERCEN CON LA MÚSICA

La tropulsión, movilizando los cuerpos sin órganos, haciéndolos pedazos, “produce efectos de transfiguraciones sobre la misma anatomía fundamental que de estos órganos se sirven” (Cambria, 2007, p. 239), de modo que el cuerpo penetrado deja de ser penetrado en la penetración; el libro, en el placer —musement— de la lectura (Romero Tenorio, 2017, p. 316). Eduardo se olvida de la música sintiendo vibrar el bajo (ex.73, 147-149):

Extracto 73

146. Eduardo: Cuando comenzamos nuestro espectáculo
147. nos olvidamos de nosotros mismos.
148. Nos conformamos con disfrutar del
149. momento, de la propia vibración del bajo.

Los músicos habitan el umbral de la insignificancia (ex.83, 204-205), no en cuanto carente de importancia, sino de significado:

Extracto 83:

204. Magaly: Somos realmente traviosos. No nos importa
205. lo que tocamos. Hacemos básicamente música.

Esta insignificancia arroja luz sobre el hombre mismo, capaz de sacrificar sus metas individuales a favor de sus compañeros y del público, con el único fin de mantener viva la música, sin importar su estructura compositiva. Es porque no está apresurado por el instante ajeno a la dimensión humana que el hombre puede experimentar una vida combatiente y un tiempo subversivo, lo que le da la tranquilidad y la opción de apresar “la ocasión precisa en el momento oportuno y decisivo” (Romero Tenorio, 2017, p. 309).

El reencuentro con lo insignificante, lo desestructurado es un reencuentro, en definitiva, con lo humano.

3.4 *Kinesis*: el cuerpo entre identidad y alteridad

Durante el visionado de las fotos y del material audiovisual, los músicos comentaban su performance, reaccionando de tres maneras recurrentes:

- a veces, simplemente se reían y bromeaban entre ellos por los gestos o caras expresivas;
- otras, se producía una confluencia sensitiva entre el fotógrafo, que logró captar un instante con un grano y textura hermosos, y el músico;
- finalmente, desataban un discurso articulado sobre la emoción de la música, su componente atmosférico, el timing.



FIGURA 8. MAGALY SE DEJA LLEVAR

Lo que nos resultó conmovedor es que en estos tres grados que convierten en discurso los kinemas dinámicos, admitían que no se reconocían en las imágenes; la kinesis modifica el cuerpo, los desproveen de sus órganos, convirtiéndose en un cuerpo emocional. Transitamos mediante la kinesis del cuerpo a la corporalidad. Los músicos bromean entre ellos porque les parecen graciosos esos rostros desencajados en los que no se identifican (Landeros Casillas, 2016); se emocionan al ver una perspectiva diferente de su corporalidad en acción plasmada en una foto a blanco y negro; se conmueven al situarse en otro punto de vista con respecto a la música: normalmente la tocan; cuando la hablan, la sienten diferente y les perturban y les incitan a disertar desde lo emocional.

Por ende, los kinemas dinámicos descolocan, descentran, establecen alteridades con respecto al propio cuerpo del músico. De ahí que ya no urge hablar de música; nos desplazamos, antes aun, hacia esa confluencia entre la música y la vida que genera un sentimiento ético de humanidad, basado en lo que Lévinas (2014) denomina la “otredad” (p.6).

La motilidad en la que está apresada el cuerpo de los músicos lo reviste de lo ajeno, de lo extraño, posicionándolo en una alteridad compartida con las otras alteridades. La tropulsión acostumbra al desacato y, lo que es más fundamental, al sentimiento de alteridad. A que el músico no está solo en el escenario; a que, incluso en la subversión, necesita del otro para tener en vida la antorcha de la música; a que, cuando el saxofonista se quede sin aliento, el percusionista le da el relevo. Fascinante esa red solidaria que hemos observado en los escenarios. Y esta red se basa en la asunción de la alteridad.

Becker y Faulkner (2011) se percataron de que a veces los músicos se ven por primera vez en el escenario en el albor de la actuación, estando obligados a “negociar en vuelo” (p. 213) su número. Nosotros pensamos que llevar hacia adelante la propia performance es rotundamente irrisorio. Hablamos de tomas de responsabilidad hacia el otro, lo cual nos da un poder que solo puede ser controlado y humanizado por medio del sentido de la insignificancia del músico hacia el entramado discursivo. Ya que es el compañero quien nos atropella con esta libertad genuina a cobijarlo en el regazo de nuestra responsabilidad, o a ignorarlo.

4. ULTERIORES ANOTACIONES

Nuestro hallazgo fundamental en este recorrido etnográfico por los escenarios colombianos es de orden ético-político, y esta dimensión es completamente subyacente a la práctica de la música. Sin ser conscientes, los actores practican la ética, desde nuestro punto de vista, más profundamente aglutinante: la ética de la alteridad, tal como la entendió Emmanuel Lévinas (2014).

Los artistas se amparan en discursos subversivos cuando tocan el tema del jazz: lo feo, lo estridente, lo que se sale de las coordenadas corporales, a diferencia de la música clásica, que busca no alejarse de los contornos de la anatomía en el espacio. Cuando un percusionista en una orquesta tiene que darle potencia a su sonido, no causa daños colaterales en su entorno, economizan-

do movimientos y gestos. Juancho no duda en acaparar todo el espacio en cada acción sobre su instrumento.

Sin embargo, estas ansias de tomar la Bastilla palidecen en color rosáceo cuando nos acercamos etnográficamente a las dinámicas de la tarima. Insurgentes que no saben cómo comenzar a bombardear, coquetean como personajes de novela rosa adolescente, haciéndose guiños con torpes acordes, y un ladeado beso en la mejilla deviene trofeo que compartir con el grupo de amigos. El sentido de la alteridad acompaña los primeros pasos de la performace. Su inicio se acerca más a lo dialógico que a lo anárquico: lo caótico de los acordes, los instrumentos que van en paralelo se dirimen entre lo dionisiaco y apolíneo, terminando, sin querer ni saber, acoplándose. Y lo hacen desde lo puramente sensitivo: percibiendo placentero el retumbe en la caja del bajo; al apoyar la cabeza en el contrabajo se desprenden los olores a antaño madera barnizada.

La acción cruel de la kinesis y el proceso de de-subjetivación que sobreentiende no va en la dirección de un desgarramiento de la unidad corporal, como pretendía Artaud de la ética de la tropulsión. La improvisación ofrece continuamente (alter)ativas, y más que estar en un continuo estado de metáfora, los músicos frecuentan la frontera efímera del instante, en el que se deshilacha lo humano en lo insignificante y desestructurado. Es aquí donde se produce el verdadero traslado hacia una nueva forma de vida, en la que el músico no busca afinar el instrumento o dar con la tecla justa, ni siquiera percibe cada acorde como una ocasión para acercarse a la perfección. No se trata de generar segundas oportunidades en cada acción; más bien, frecuentar esa temporalidad más humana en la que sentir la brevedad y fugacidad de cada instante para regocijarse en lo poco e íntimo; esto es, en su propia condición humana. En la nimiedad y sinsentido de lo desestructurado, el hombre se reencuentra con la música y con el propio hombre.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1962). *Prismas*. M. Sacristán (trad.). Barcelona: Ariel.
- Alarcón, M. (2009). La inversión de la memoria corporal en danza. *A Part Rei*, 66, 1-7. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon66.pdf>.
- Artaud, A. (1974). *Œuvres Complètes*, tome XXIII. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1994). *Œuvres Complètes*, tome XXVI. Paris: Gallimard.
- Banks, M. (2012). MacIntyre, Bourdieu and the Practice of Jazz. *Popular Music*, 31(1), 69-86. Doi: 10.1017/S0261143011000468
- Becker, H. y Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción*. S. Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berardi Bifo, F. (2010). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. D. Picotto, E. Sadier, E. Gatto, M. Aguilar, P. Amigot, H. Arbide, M. Sirera, M. Aguilar (trad.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bolívar Rángel, D. (2017). Convivencia ciudadana versus Narciso. La batalla por un orden social pacífico e igualitario. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 126-154. doi: <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.1.2017.7>
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Cambria, F. (2007). *Fare danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*. Pisa: ETS.
- Carpitella, D. (1979). Discorso sul gesto. Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari. Codici demosiologici e ricerca cinematografica. *Il dramma*, 1, 43-65. Recuperado de: <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/591/Carpitella-Cinesica.pdf>
- Cruz Sánchez, P. y Hernández-Navarro, M. A. (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. New York: Oxford University Press.
- Davies, B. y Harré, R. (2007). Posicionamiento: La producción discursiva de la identidad. *Athenea Digital*, 12, 242-259. Doi: 10.5565/rev/athenead/v0n12.445

- Dreyfus, H. L. (1996). The Current Relevance of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment. *The Electronic Journal of Analytic Philosophy*, 4(4), 1-16. Doi: 10.1145/1690388.1690464
- Dubbels, B. (2011). Cognitive Ethnography: A Methodology for Measure and Analysis of Learning for Game Studies. *International Journal of Learning and Computer-Mediated Simulation*, 3(1), 68-78. doi: 10.4018/jgcms.2011010105
- Fernández, C. y García, J. (2011, julio). *Hermenéutica y artes visuales*. Ponencia presentada en II Jornadas Internacionales de Hermenéutica. Buenos Aires: Argentina.
- Feyerabend, P. (2000). *Tratado contra el Método: Esquema para una teoría anarquista del conocimiento*. D. Ribes (trad.). Madrid: Tecnos.
- Fisher, J. A. (2018). Jazz and Musical Works: Hypnotized by the Wrong Model. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76(2), 151-162. Doi: 10.1111/jaac.12450
- Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Hernández Iraizoz, D. (2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, 80, 123-154. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>.
- Kane, B. (2017). Jazz, Mediation, Ontology. *Contemporary Music Review*, 22(1), 1-22. Doi: 10.1080/07494467.2017.1402466
- Kania, A. (2011). All Play and No Work: An Ontology of Jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(4), 391-403. Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01483.x>
- Kaufmann, J. C. (2004). *L'entretien compréhensif*. Paris: Armand Colin.
- Landeros Casillas, I. (2016). Identidad y empoderamiento de mujeres gambianas a través de discursos fotográficos. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, 3(1), 155-178. Doi: <http://dx.doi.org/10.15648/coll.1.2016.2>
- Lévinas, E. (2014). *Le temps et l'autre*. Paris: PUF.
- Marmande, F. (2001). Du sexe, des couleurs et du corps. *L'Homme*, 2(158-159), 125-138. doi: 10.4000/lhomme.105

- Muntanyola, D. y Belli, S. (2016). El valor narrativo de la comunicación en la danza contemporánea: habitus, musicalidad y emoción. *Revista de antropología social* 25(1), 133-151. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_RASO.2016.v25.n1.52628.
- Murphy, K. (2004). Imagination as Joint Activity: The Case Of Architectural. *Interaction. Mind, Culture and Activity*, 11(4), 267-278. Doi: https://doi.org/10.1207/s15327884mca1104_3
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. G. Cano (trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Noë, A. (2005). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.
- Noice, T. (Noice, H. (1997). *The Nature of Expertise on Professional Acting: A Cognitive View*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Pavanello, M. (2010). *Fare antropologia. Metodi per la ricerca etnográfica*. Bologna: Zanichelli.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. TRANS. *Revista Transcultural de Música*, 9, 1-39. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200913.pdf>
- Pierrepont, A. (2001). À jamais. À présent. Le champ jazzistique dans son temps. *L'Homme*, 2(158-159), 217-230. Doi: 10.4000/lhomme.109
- Romero Tenorio, J. M. (2017). Instante y momento oportuno en los Grafos Existenciales de Charles S. Peirce. Por una dimensión Kairológica de la creatividad. *Pensamiento*, 73(276), 301-318. doi: 10.14422/pen.v73.i276.y2017.004
- Tartaglia, J. (2016). Jazz-Philosophy fusión. *Performance Philosophy*, 2(1), 99-114. Doi: <http://dx.doi.org/10.21476/PP.2016.2162>
- Todes, S. (2001). *Body and World*. Cambridge: MIT Press.
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Zuluaga Duque, J. F. (2017). El diálogo mediador del desarrollo de los saberes. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, 4(2), 11-35. Doi: <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.2.2017.2>