

Filosofía de la música: adiós a la música de las esferas

Carlos Oliva Mendoza

Para Memo y Omar

Después de todo, la tradición es siempre un olvido
Gustavo Kafú

I

Buenas tardes, agradezco mucho su presencia el día de hoy. Voy a leer un trabajo que lleva por título: "Filosofía de la música: adiós a la música de las esferas". Se trata de una posición sobre esta extraña rama de trabajo que es la filosofía de la música y un ejercicio, una breve interpretación de la obra Kamasi Washington (saxofonista tenor, etnomusicólogo de formación y jazzista contemporáneo), basada en una pequeña pieza que deseo que escuchemos. El texto se inspira en dos elementos que no fueron referidos, la interpretación de Miles Davis de "Time After Time" y el texto de Adorno "Relación entre música y filosofía". Espero trabajar más adelante sobre estos dos hechos culturales. Por lo pronto, "First of fury":

https://www.youtube.com/watch?v=ZrT8FddyqzM&fbclid=IwAR0Uo_w3LS179__VPUdMJ-PXbK47hgL3KfGtqeoYnDa78IUTdC9LdIB08AM



II

Cuando pensamos encabalgados en un proceso que busca abstraer ideas, podemos llegar a espectralar tales ideas, ser realmente capaces de darles una existencia fantasmal. Es riesgoso si luego las regresamos, sin mediación alguna, a nuestras vidas. Imaginen creer en nuestra idea “pura” del bien, del mal, de lo justo o del amor. En el mejor de los casos, nos volveremos miserablemente dogmáticos; en el peor, esas ideas nos volverán espectros, nos harán desaparecer. Marx ya lo había dicho en *La ideología alemana*: “[...] tras haber otorgado a los pensamientos una existencia corporal, es decir, después de haberlos convertido en fantasmas, el hombre [...] destruye esa forma corporal reintegrándola en su propio cuerpo que convierte, de este modo, en el cuerpo de los fantasmas”.

Señalo lo anterior para que pensemos en la imposibilidad de una dogmática filosófica sobre la filosofía de la música, con el fin de que no intentemos crear un sistema, un canon o una pedagogía única de los estudios sobre el fenómeno de lo musical. Señalo el riesgo de las fantasmagorías o espectralaciones, para que cuestionemos incluso los dos fundamentos de la filosofía de la música

contemporánea: que es un fenómeno que se puede estudiar con una alta independencia de su contexto, esto es, como un fenómeno que puede estudiarse en su pura forma. Y que el centro de su problemática atañe al despliegue del “espacio sonoro” y del “tiempo musical”.

A la vez, dudemos de los estudios musicológicos del siglo XX que dividían en dos grandes bloques el fenómeno: los estudios sobre música de carácter europeo, llamada moralmente música seria o clásica, y los estudios sobre etnomúsica, que abarcarían todas las formas musicales no europeas-occidentales. A la vez, desconfiemos de las formas de estudio que se incuban bajo estos dos paradigmas -la musicología y la etnomusicología- que remiten al trabajo clásico de Guido Adler, “The Scope, Method, and Aim of Musicology”, y que ha referido sintéticamente Alfonso Padilla en su *Dialéctica y música: la paleografía musical, la historia de las formas musicales, la musicología histórica, la historia de los instrumentos y de la instrumentación, la teoría rítmica, melódica y armónica, la estética tonal, la pedagogía musical y la propia musicología*.

Preguntémonos, constantemente, si es necesario el dominio de todos estos elementos, si es necesaria la emergencia de nuevos campos de conocimiento y, especialmente, si deben todos dirigirse hacia la musicología. Más aún, si estos estudios, pertinentes sin duda en su campo, son conducentes para la filosofía de la música; en qué forma, de qué manera y si, quizá la pregunta crucial, los estudios de musicología implican una filosofía de la música holística y sistemática.

Desde mi punto de vista, la filosofía debe hacer estudios sobre fenómenos musicales en tanto fenómenos espaciales materiales y concretos. No debe

pretender, más que de forma pedagógica y erudita, construir una filosofía de la música total y respaldarse en una historia de la música occidental. Acaso, se debe hacer esto sólo con fines de difusión de los aspectos semióticos de producción de sentido de determinados fenómenos musicales. Hacer una filosofía de la música, única y fundamental, implicaría un fracaso similar al anunciado y ya acaecido en la mayoría de los sistemas filosóficos actuales. Digo fracaso, y pienso en una incidencia simplemente académica, cada vez en una crisis mayor, o terapéutica.

Todo lo dicho hasta ahora, apunta hacia un hecho que quiero destacar: el estudio de los fenómenos -en especial aquellos que reafirman hoy en día la espacialidad radical, ahistórica y cruel del capitalismo- es útil para la propia filosofía, no para esos fenómenos. La mayoría de los fenómenos, objetos y bienes siguen una deriva dentro del curso mercantil del capitalismo, ahí sucumben o se mantienen en la superficie, ahí pensamos y constatamos su éxito o su fracaso, ahí ejercemos un fantasmal e inconexo *a-precio* y *des-precio* en términos simbólicos y materiales. Básicamente nada tiene qué decir a esa socialidad la filosofía. Por el contrario, la filosofía debe estudiar esos fenómenos para criticarse, transformarse y entender esa socialidad.

Cuando García Bacca escribió su filosofía de la música lo dijo de modo certero: “En esta obra se pretende, escandalícese quien se escandalizare, mostrar que el tipo de ente y de lenguaje musical es capaz de refutar la óptica y la ontología: la metafísica, y, por tanto, la filosofía, de la que la metafísica es el núcleo más pretencioso; y aportar una óptica y una ontología nuevas que haría muy bien la filosofía clásica, y aun la más moderna, en aprender de ella: de la música, pasada

y presente.” No olvidemos esas palabras: la música es capaz de refutar a la filosofía y aportar una nueva óptica y ontología de la que las filosofías harían bien en aprender algo.

III

Dentro del contexto anterior, quiero pues preguntarme por una obra específica y no intentar aportar a una canónica de la filosofía de la música. Quiero, pues, preguntarme: ¿qué está haciendo Kamasi Washington en su performance dramática-musical? Más importante aún, quiero indagar cómo esto que hace se relaciona con nuevas formas de performar música de todo género y, en este caso, con desarrollos puntuales de musicología, etnomúsica y músicas populares. Voy a sintetizar algunos de sus aportes en siete ideas y una conclusión:

- 1) El músico angelino arregla las piezas como si montara un conflicto en el escenario. No existe, primordialmente, el trabajo en perspectiva o concordante hacia o con un instrumento, como había sido común en la historia del jazz.
- 2) Crea el silencio por cortes, como si realizara un cambio de escena cinematográfica. No por ausencia, como lo hiciera de forma magistral Miles Davis. Muy similar al cine de Einsenstein o a la filosofía de Benjamin, desarrolla sistemáticamente el montaje, por eso la importancia de las indicaciones durante la escenificación.

- 3) Al momento del corte melódico o de improvisación, monta, como en un collage, otra escena. Tradicionalmente, las y los jazzistas crean silencios, campos de repetición o superficies rítmicas para perfilar, como es tan usual en el rock, al líder o *frontman* de la banda. Aquí no sucede esto de forma precisa, aunque no está eliminado el recurso. Comparemos el hecho con las escenas de Tarkovski, Kurosawa o el propio Fellini. La secuencia puede estar rota o aparecer como ajena al drama nuclear. Son ejercicios muy diferentes a los de Hitchcock, Scott o Kusturika, que montan siempre para reencuadrar, como en las épocas clásicas del jazz.
- 4) Kamasi Washington convoca a una cantante muy poderosa, Patrice Quinn, pero le da el lugar del coro. Ésa es una de sus mayores apuestas, especialmente por la fuerza de las letras y de la vocalista. Es como si aquello que podríamos considerar real, verdadero, trascendente o simplemente importante -englobado en el problema del significado musical- estuviera condenado a un papel subalterno, como ya lo intuía el montaje del coro griego.
- 5) Infiero que, por cuestiones de mercadotecnia, liderazgo y conocimiento musical, Washington es el centro del grupo, pero siempre se flanquea de dos alientos, constante es el fantástico trombonista Ryan Porter. Y generalmente en las series de interpretación Washington cierra... debe superarlos para seguir el juego, ahora sí, de líder de la banda, cosa que afortunadamente no siempre sucede, pero que le da ese necesario aire agónico o de combate al

jazz. El escenario permanente, para decirlos en términos marxistas, del conflicto mercantil por producir plusvalor.

- 6) El papel de los ritmos y soportes o bajos es invasivo. Nunca permanecen simplemente como elementos de soporte o decoración. Sus pianistas, bajistas, bateristas o coristas siempre están duplicados, en algunos casos hay hasta dos teclados, dos bajos, dos baterías y dos cantantes, lo que tiene muchas implicaciones formales. Por ejemplo, el juego de espejos que conduce a una atmósfera muy veloz de espectralización y repetición, y rompe los elementos especulativos de la forma teleológica de la música. En suma, los bajos, como lo enseñó el gran compositor Ernesto Lecuona, hacen patente que representan el centro de la tierra, del agua y del aire. La melodía, en muchos casos, es una especie de fuego conductor que alumbra y, trágicamente, busca los ritmos que en los arreglos tradicionales sólo sirven de soporte, aquí no.
- 7) No hay que pasar por alto la "invención de influencias" que hace Kamasi Washington: un orientalismo secularizado, "First of fury" es un *cover* al tema de la película homónima de Bruce Lee; hay una clara influencia y reinención artificializada, como en "Cherokee", de la etnomúsica sajona-africana y angelina; existe una impronta serial de los videojuegos, ésta se trasmite en su particular jazzeo, especie de caminata en la que acontece la acción dramática y se regresa al intrincado camino; *and last but not least*, hay una performatividad de la negritud poderosa, lúdica, diversa e intensa, muy

lejana, por ejemplo, a la blanquitud uniforme del anterior presidente norteamericano, Barack Obama.

Quizá la mayor potencia de la performance de Kamasi Washington se centra en dos actos. En primer lugar, poner de relieve el carácter escenográfico y teatral del acto musical. Eso implica que la música copia las infinitas representaciones y reproducciones de lo que sucede en el mundo, pero para colocarse como una más. La música ya no es ejemplar y paradigmática, la música es un teatro de conflictos a interpretar y a confrontar. Dos, la música es un espacio. Centra sus construcciones en el acotamiento, la distancia, la ruptura y los montajes del tiempo. No es más una saga que tiene como objetivo la testificación de un destino previamente escrito en lo sacro, lo divino o lo natural; un destino que estaría proyectado más allá de lo humano y que se actualizaría en el acontecimiento musical. No, la música es un movimiento mercantil que, en su constitución permanente del espacio y la fragmentación de la memoria, nos recuerda aquello que somos, sin serlo más.