



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



Los Freak

Una representación que se improvisa

*Darío Gutiérrez*¹
(Ushuaia)

“Quién resisitirá
Cuando el arte ataque...”

Luis Alberto Spinetta

I. Allegro emergente

Músicos bahienses eligiendo una estética de la improvisación, en la cual se apropian de visiones musicales de diversas partes del globo. El empleo de instrumentos propios de diversas culturas, permite fusionar estilos y texturas, creando así formas que construyen identidades de alcance universal, trascendiendo así las restricciones que la tradición impone a lo local; música del género humano que habita este planeta, música étnica de cámara. Sonidos orientales dando base a melodías occidentales, armonías barrocas sobre ritmos afroamericanos, estructuras románticas sobre texturas electrónicas, climas propios de las ragas hindúes junto al free jazz.... toda fusión es posible dando paso a un lenguaje que responde a una necesidad global.

La apropiación del pasado desde la razón posmoderna conlleva una motivación utilitaria, un sustrato mercantilista en tanto busca la inserción en un mercado signado por la provocación y la referenciación (al pasado, a otros ámbitos de la realidad, a sí mismo) pero alejado de la creación de la forma. La manualidad es el antimercado, de allí que la práctica en sí no se cuestiona sino en cuanto al cómo opera en su calidad de referente simbólico de un concepto subyacente.² Pero la música freak se aleja de este concepto utilitario en cuanto sus presentaciones no se circunscriben al circuito comercial de pubs; se toca donde se puede, donde aparece el lugar. En alguna presentación incluso se llegó a no pagar entrada, solamente hubo que contribuir con el alimento y la bebida a ser consumidos con posterioridad al recital, amén de señalar que la presentación se hizo en

¹ gaitagutierrez@yahoo.com.ar

² La historiadora y crítica de arte Dore Ashton define al arte actual como mercantilizado a partir de la posibilidad de búsqueda de un ingreso en una bienal o feria internacional, así también como por la ductilidad

un quincho particular . Y esto sin mencionar lo paradójico que resultaría la grabación de un disco freak. En suma, no es que se posicionen políticamente en contra del mercado, sino más bien que no permiten que sea este quién guíe los criterios de su arte.

El autor somos todos, dirá el arte contemporáneo, *Los Freak* recrean la paradoja de ser autores sin poderse reivindicar como tales; aunque quisieran no podrían reclamar la autoría de sus obras sino a costa de matar su arte. No puede ser reproducido en tanto es espontáneo, vital, improvisado; si decidieran editar su material, este perdería su esencia de obra improvisada, y por tanto permeable al momento y contexto de ejecución (público incluido), tan sólo pudiendo ser contemplado como instantánea de un momento dado e irrepetible. La música es un arte efímero de por sí, toda ejecución resulta única e irrepetible, pero una composición conceptualizada permite su notación (formal o analógica) posibilitando así su posterior reinterpretación. *Los Freak* llevan al punto límite lo efímero de la música, al institucionalizar la improvisación como forma; comparable con aquellos mandalas de arena confeccionados por monjes budistas que son destruidos una vez completados. Sin discos, sin bises, sin hits, la música freak está condenada a suceder, a devenir.

II. Andante tortuoso

Al tocar la especificidad discursiva del lenguaje musical empleado por *Los Freak* nos topamos con su cualidad de referencia simbólica. En tanto miembros de una comunidad humana presente en un tiempo determinado, estos músicos de algún modo (y aún sin ser necesariamente conscientes de ello), reproducen en su puesta algún tipo de imaginario compartido. Bronislaw Baczko destaca el hecho de que un imaginario social implica referencias específicas en el sistema simbólico que produce una colectividad, a través del cual ella misma se percibe, elabora sus finalidades y designa su identidad.³

Siendo así, es de suponer que esta experiencia sonora implique para sus participantes todos, una búsqueda identitaria que nos involucra como género humano. Se ha caracterizado a la llamada “música del mundo”, como la banda de sonido de la película sobre la vida humana en el planeta, lo que implica la necesidad creciente de apropiación de expresiones musicales diversas (con sus instrumentos característicos y tradicionales),

del mercado del arte para absorber dentro suyo hasta a las vanguardias más combativas y críticas. “Suplemento Ñ”, en *Clarín*, N°28, 10/04/04.

³ Baczko, B., *Los Imaginarios Sociales; memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

en una actitud dialógica intercultural. Música étnica de cámara⁴ que curiosamente es lo primero que aflora llegado el momento de la improvisación. Ritmos atávicos con el color de la latitud de la que provengan, son elementos frecuentes en la música *freak*, que pueden ser pensados como referentes simbólicos de una supraidentidad mas allá de la individual, la identidad de la especie humana.

Así la estética de presentación del grupo, aunque no premeditada, refiere a esa identidad. La presencia de instrumentos acústicos (contrabajo, oboe, saxo) junto a instrumentos electrónicos (teclado), coronado por percusiones orientales y occidentales varias (darbukas , berimbau, batería), genera una referencia a esta búsqueda. Sumémosle a esto una recurrente, aunque sobria decoración rústica, que intercala olores y texturas naturales.

Esta representación⁵ alude a una postura frente al mundo (que no necesariamente resulta descifrada en este mismo sentido por todos de igual modo), implicando entonces una valoración de las particularidades de la cultura humana, en confrontación con las visiones monoculturales impuestas por la globalización neoliberal. Así mismo lleva implícita una actitud de asombro ante la diversidad, de cuestionamiento a la idea de *cultura homogénea, cultura global o visión única*, sostenida por intelectuales orgánicos como Samuel Huntington. En suma resultan signos de una cultura humana emergente, empática con las producciones auténticas de todo grupo humano. De acuerdo con Roger Chartier⁶ es la producción propia, de la que da cuenta la microhistoria, la que permite recrear la producción del mundo social. Así entonces la práctica *Freak*, en tanto referencia a remotas y cercanas producciones culturales humanas, está construyendo, conjuntamente con otros artistas del mundo, una cultura planetaria cuya cualidad no radica precisamente en lo homogéneo, sino mas bien en el valor de lo heterogéneo.

⁴ Esta denominación hace referencia a la intencionalidad grupal de hacer música de la especie humana, de sus etnias características, en un intento de manifestar el sentido de pertenencia al género humano sin divisiones superfluas. "De cámara" alude al hecho de ser pocos músicos, a la vez de ser una humorada por el absurdo, ya que la música de cámara implica desde lo académico una disciplina de ensayos tendientes a lograr una ejecución ajustada de la partitura; las antípodas de la música improvisada.

⁵ Roger Chartier adjudica a las representaciones colectivas el rol de matrices de las prácticas que constituyen el mundo social. Estas representaciones pueden funcionar por "ausencia" o "presencia" de lo representado, pero siempre aludiendo a aquellas visiones que de algún modo construyen las estructuras sociales. De ahí que sostenga que la dinámica social implica la lucha de estas representaciones por ganar la supremacía. Chartier, R., *El Mundo como Representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

⁶ Ibid.

El concepto de *habitus*⁷ resulta quizás más amplio que el de *representación*, en tanto esta está supeditada (aunque no condicionada) a las prácticas producidas por el *habitus*. Desde aquí podemos entrever que *Los Freak* son parte de un modo colectivo emergente de percibir y relacionarse con el mundo, independientemente de que se lo propongan o no, un modo en que se reactualizan las cosmovisiones de las culturas originarias, de las cuales los elementos etnomusicales son solo una expresión creciente en el mundo musical contemporáneo. Ciertamente que ni *Los Freak* ni su público, requieren de una actitud consciente de esta dimensión para justificar su existencia, pero cabría preguntarse qué sucedería si lo tornaran explícito y voluntario. Bourdieu sostiene que el campo intelectual es una estructura dentro de la del campo político,⁸ siendo entonces el sujeto el que se condiciona a sí mismo a partir de la toma de conciencia de su ubicación en la trama de relaciones de poder, y su capacidad de movilidad dentro de esa trama radicará específicamente en dicha toma de conciencia.

Podemos asomarnos aquí a la composición del campo cultural en el cual *Los Freak* se dieron a la existencia. Cultura y sociedad conforman un entramado interactivo que posee un “ida y vuelta” que implica mutuas modificaciones.⁹ Así entonces los elementos tradicionales adquieren una funcionalidad compartida con los elementos vanguardistas, en la dinámica cultural-social. El caso de *Los Freak* resulta nuevamente paradójico, en cuanto que sus miembros son parte integrante de los grupos *hegemónicos*¹⁰ del campo cultural local (Orquesta Sinfónica y Coro Polifónico de Bahía Blanca), es decir representantes de lo académico, de la forma tradicionalmente instaurada. Pero a su vez resultan fundadores de un grupo *emergente* con una práctica que, si bien no resulta novedosa, reformula la escena musical local instalándose como tales en dicho contexto específico. Estos músicos por su lado, trasladan de un ámbito a otro, lo vivido en su contraparte. Como ellos mismos lo manifiestan, la actitud frente a la música es la misma,

⁷ Es conocido el concepto de *habitus* planteado por Pierre Bourdieu, como el sistema de disposiciones socialmente constituidas que son el principio generador del conjunto de prácticas e ideologías características de un grupo social. A cada clase social le corresponderá una clase de *habitus*, el cual a su vez se modifica dialécticamente con el aporte de las nuevas generaciones. Bourdieu, P., *Razones Prácticas sobre la Teoría de la Acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

⁸ Ibid.

⁹ Cfr. Williams, R., *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

¹⁰ Williams destaca la presencia de grupos hegemónicos (dominantes del campo cultural, aunque no plenamente), antagónicos (contrapuestos al anterior e intentando desplazarlo), emergentes (con nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones), residual (grupos del pasado que aún mantienen presencia en el presente), y arcaico (ya desaparecido pero con ciertos elementos perdurables y reconocibles en el presente). Categorías dinámicas y móviles estas, en tanto los grupos hoy emergentes se convertirán en los hegemónicos del futuro, o grupos arcaicos que devienen renacidos como emergentes. Cfr. Williams, R., *Op. Cit.*

en el ámbito sinfónico o en el grupo, de apertura a la experiencia sonora. Así mismo puede apreciarse un público, en general, que asiste a los espectáculos sinfónicos y a experiencias alternativas como la de *Los Freak*¹¹. O mejor dicho, un grupo importante del público bahiense, ya que esta sociedad es reconocida por su resistencia a lo emergente como expresión estética. Cabría aquí inferir que para esta sociedad, el hecho de que los miembros de un grupo emergente sean a su vez músicos del organismo sinfónico de la ciudad, le otorga a aquella experiencia cierto rango de valor que permite un acceso más llano a la misma. Esto ha evitado también el ataque propio de los grupos hegemónicos,¹² que más bien se torna indiferente a estas realidades emergentes, posicionándose en el sitio elevado que la ejecución de la “música culta” aún le proporciona. Pero curiosamente aquí nos encontramos con la doble participación de los músicos en ambos grupos (hegemónico y emergente), cabiendo entonces buscar la diferencia que cualifique alguna posición; esta la encontramos tal vez en el sentimiento de pertenencia generado por el protagonismo compositivo. Aunque efímero por su carácter de improvisación, en *Los Freak* estos músicos son compositores espontáneos, intérpretes de una música instantánea que los coloca en la plenitud de la experiencia musical, haciéndoles sentir a la misma como propia. Sin menospreciar la labor del intérprete, esta es cualitativamente diferente en tanto ejecuta la composición de un tercero. La producción propia es dadora de identidad. El compositor argentino Mariano Etkin, gustoso de pautar en extremo la interpretación de sus composiciones en una suerte de búsqueda de la racionalidad de los gestos (propio de la modernidad estética, por otro lado), señala que... “no se trata de liberar a los intérpretes, sino de liberar a la música”.¹³

Pero ¿hasta dónde verdaderamente son responsables estos músicos de lo que sucede en la experiencia de improvisación? ¿El improvisador es el compositor de dicha música? ¿El artista es el que se libera para poder tocar improvisadamente o la liberada para fluir es la música?

III. Scherzo inconcluso

Para el plástico alemán Joseph Beuys, el artista es un demiurgo que transforma la forma en comunicación. Dejando de lado el debate posmoderno sobre la validez de un

¹¹ Williams también relaciona íntimamente economía, cultura y sociedad, haciendo notar que cada uno de estos ámbitos progresa o no en función de los otros.

¹² Nuevamente será Williams quien mencione que el grupo hegemónico tendrá el rol de transformar, asimilar, atacar o ignorar a los grupos alternativos, cuestión tal de aumentar su poder como grupo dominante.

enunciado de tal especie, se pretende abordar aquí el hecho mismo de la transmisión del mensaje que permite la forma, como así también del verdadero emisor del mismo. ¿Es el artista quién emite? ¿Es el mensaje el que impele por sí mismo a ser transmitido?

El propio Beuys sostendrá que en la sociedad existen “campos de energía”, ante los cuales los artistas cumplen el rol de instigadores, encargados estos de la activación de los mismos. Dirá que el arte transforma y modifica, en tanto da forma e intención a la energía del mundo¹⁴. Esta idea referencia al pensamiento de Hegel,¹⁵ en tanto alude a la función de dar cuenta de una realidad trascendental y por tanto transestética..¹⁶

El compositor argentino Gerardo Gandini cuenta que para él la creación

“es una cosa misteriosa, las ideas me aparecen como sensaciones, sin notas, una nebulosa que durante el proceso de composición de la obra se va aclarando, y cuando se aclara del todo la obra está terminada. Es una especie de iluminación budista, donde el fin es la iluminación misma. El objetivo es iluminarse, pero iluminarse no es nada. El 2º Movimiento de la 2ª de Schumann, o el comienzo de la 3ª, no son actos de reflexión, ni actos voluntarios. Yo soy ateo pero tengo que admitir que esos momentos parecen dictados por una voluntad superior.”¹⁷

La sensación de que “no es uno el que toca”, habla de “un grado de empatía con lo desconocido”, en definitiva “es una forma de conocimiento” La inmediatez de la ejecución improvisada, redundante en la ausencia del tiempo necesario para reflexionar lógicamente sobre la nota a tocar, pero indudablemente uno sigue eligiendo (tal como afirma alguno de *Los Freak*), pero ya no desde la mente lógica, sino que otra forma de percepción se abre al anular la razón. Al igual que tras aquellas experiencias surrealistas en que el sujeto puede dar cuenta de la realidad subyacente a la realidad aparente, aquí sucede una suerte de *entusiasmo* en el sentido que los griegos le daban a la palabra,¹⁸ en tanto se hace necesario anular la mente racional (lo propiamente humano), que por otro lado aquí no tiene tiempo para funcionar, para permitir la expresión de un sonido que, al encontrar el canal adecuado, fluye libremente.

¹³ Etkin, M., “Entrevista”, en “Suplemento Ñ”, N° 27 , 03/04/04, p. 14

¹⁴ Argan Giulio, op.cit.

¹⁵ Hegel dirá que “así como el arte tiene su antes en la naturaleza y en las esferas finitas de la vida, también tiene un después, una región que a su vez trasciende el modo en que el arte aprehende y representa lo Absoluto.

¹⁶ Frederik Jameson, en la obra mencionada, sostendrá que “el modernismo aspira a lo sublime como su esencia misma, lo que podemos llamar transestética, en la medida en que afirma sus pretensiones a lo Absoluto; esto es, cree que para ser arte de algún modo el arte debe ser algo más allá del arte”. Aunque más adelante aclare que el arte posmoderno plantea lo bello, en todo caso, como decoración, sin ninguna pretensión de verdad o alguna relación especial con lo Absoluto.

¹⁷ Gandini, Gerardo “Entrevista” en “Revista Ñ”, N°32, 08/04/04, p. 33

El pensamiento oriental resulta mas apropiado para explicar un hecho que va mas allá del debate modernidad-posmodernidad, sucede... simplemente sucede. Desde el Zen hasta el Taoísmo, se coincide en asignarle a la mente una función inhibitoria, no solamente de todo proceso verdaderamente creativo, sino aún más de la posibilidad de alcance de una actitud armónica con el fluir del universo. Así entonces anular esa interferencia mental resulta la vía necesaria para alcanzar, además de la armonía en el actuar, la destreza en cualquier arte que se practique.¹⁹

El psicólogo austríaco Carl Jung señalará que "...la creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto, sino con el instinto del juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama",²⁰ resaltando así la actitud lúdica en la labor creativa. Recuperar y valorizar el camino del juego, es buscar el valor del acto mismo, en lugar de considerar al acto como medio para una finalidad; cada etapa resulta así principio y fin simultáneamente. Las rígidas reglas de una convención (sostenidas racionalmente), implican pérdida de espontaneidad, la cual es recuperada a través del juego. El juego musical espontáneo re-crea entonces la vida, al liberar nuestros sentidos del control racional²¹. Espontaneidad no resulta aquí lo mismo que un mero azar desprovisto de criterio estético, el artista aquí se coloca en un estado de plenitud en que la mente funciona libre y fluidamente, desprovista de su "natural" necesidad de control sobre todos los actos humanos.

Solemos no expresarnos por temor a no lograr alcanzar la "convención" ("desafinamos", "no somos músicos", "tocamos mal"). La música primitiva era comunitaria, no individual, de modo que los supuestos errores quedaban disueltos en la experiencia grupal, permitiendo una expresión menos rígida. Miles Davis nos liberará de este estigma actual, al sostener aquello de... "no temas a los errores, no existen".

"Solo cuando ya no sabe lo que está diciendo, el pintor produce cosas buenas" dirá Edgar Degas en sintonía con este pensamiento y señalando una pauta de conducta en el artista moderno. La música así expresada resulta entonces una representación simbólica, un lenguaje no verbal que implica un acceso directo a esa otra realidad de la que da cuenta. Es una comunicación no mediada por la razón, sino por el corazón,²² y esto indudablemente genera una resonancia entre esa música y quien la percibe. Un arte con

¹⁸ Para los griegos esta era una cualidad propia de los poetas en tanto actuaban como poseídos por una divinidad, quien resultaba el verdadero autor de su arte.

¹⁹ Cfr, Herrigel, E., *Zen en el arte del Tiro con Arco*, Buenos Aires, Kier, 1974.

²⁰ Jung, C., *Tipos Psicológicos*, Buenos Aires, Edhasa, 1994.

²¹ Fregtman, C., *El Tao de la Música*, Buenos Aires, Estaciones, 1987.

estas repercusiones, necesariamente produce modificaciones en su entorno. “La misión del artista es echar luz sobre las tinieblas del corazón” dirá Schumann, señalando el origen del acto creativo en el artista. Pero Kandinsky por su parte sostendrá que los cambios en lo cultural, el viraje en el rumbo espiritual de una época, son primeramente percibidos por un reducido núcleo de seres humanos, los artistas; otorgándole así a estos la primera percepción, pero no el acto creativo en sí.

Desde una perspectiva o de otra, el hecho creativo permanece como un *misterio*, salvo claro está para aquél encargado de transmitirlo, el propio artista.

“Ciertas noches me refugio en el bandoneón, me ilusiono pensando que con él puedo alcanzar la soledad, pero cuando el fuelle empieza a sonar como me gusta, ya no me veo yo, ni siquiera uno que vuelve o que vi antes, tampoco el que fui, o el que podría haber sido seguramente en ese momento -¿Será realmente un momento?- Soy otro, pero como no lo reconozco, ni después lo recuerdo, me quedo pensando que todo ese tiempo soy nada, o todo ¿Quién vivió ese pedazo de mi vida?”

Aníbal Troilo

IV. Coda

El arte, en tanto elemento vital y liberador, es una fuerza que se resiste a la institucionalización. Y en cuanto esta consigue apresarlos, aquél muta en algo nuevo. Pero esta dialéctica con el tiempo agota la forma. Resulta común en estos tiempos percibir una falta de conmoción en lo estético que provenga por el lado de lo bello; y aún más, la posmodernidad arroja serias dudas sobre nuestras categorías de belleza.

Aquél agotamiento contemporáneo de la forma, no puede ser superado buscando persistentemente nuevas formas. El círculo vicioso generado por esta actitud, solo logra romperse cuando nos acercamos (como hacedores o como participantes) al hecho artístico desnudos de razón lógica, en un mero disfrute, en un vasto asombro ante lo surgido en la experiencia estética. Nuestro cuerpo entero, y no solamente una pequeña parte de él (nuestra mente racional), percibe el arte verdadero apartándolo del especulativo.

Los Freak se presentan como artistas contemporáneos, cargando (por formación) sobre sí toda la evolución y desarrollo que la música ha planteado hasta aquí; libres de todo prejuicio se permiten escapar entonces a los dictados de toda forma rígida, de todo debate intelectual, de todo encasillamiento que trabe el fluir musical. Su búsqueda no está

²² Ibid.

dirigida a la forma en que la música es expresada. Su música está dirigida a sí misma, su intento sondea en las fuentes mismas del hecho sonoro, y extrae de allí la música que se encuentra disponible. De ahí que los debates actuales no se entrometan en su arte, en su expresión, y esta se convierta quizás en la forma por venir. En un mundo que busca salidas globales a los problemas globales, se tornan imperiosamente necesarias la presencia de las otras voces, esas que la globalización neoliberal se esfuerza en callar. Se hace necesaria la emergencia de una nueva representación.

La improvisación resulta así quizás el camino que nos acerca a formas más plenas de existencia. Pero tal vez este no sea el tiempo adecuado, el tiempo maduro para su explicitación... o quizás sea precisamente este el tiempo necesario en que el arte deba atacar.

“Tan sólo preocúpate por entrar a tiempo”

Miles Davis

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso; imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

BOURDIEU, Pierre, *Razones Prácticas; sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

CHARTIER, Roger, “La Historia Cultural Redefinida”, en *Punto de Vista*, año 13, Nº 39, diciembre de 1990, p. 44.

....., *El Mundo como Representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

DANTO, Arthur, *Después del Fin del Arte*, Barcelona, Paidós, 2003.

FREGTMAN, Carlos, *El Tao de la Música*, Buenos Aires, Estaciones, 1987.

GUASCH, Ana María, *El Arte último del siglo XX*, Barcelona, Alianza, 2002.

HERRIGEL, Eugen, *Zen en el Arte del Tiro con Arco*, Buenos Aires, Kier, 1974.

JAMESON, Frederic, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

....., *El Giro Cultural; escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

JUNG, Carl, *Tipos Psicológicos*, Buenos Aires, Edhasa, 1994.

KANDINSKY, Vasili, *Sobre lo Espiritual en el Arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

NACHMANOVITCH, Stephen, *Free Play; la improvisación en la vida y en el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

USUBIAGA, Viviana, "Apuntes para la reconstrucción del debate sobre el arte argentino en la década de 1980", en *Avances 2001/2002*, N° 22, noviembre de 2004.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

"Suplemento Ñ", en *Clarín*, números varios.