

UNA HIPÓTESIS RESPECTO A LA IDEA DE SWING E IMPROVISACIÓN

Marco teórico:

La semiótica de Umberto Eco nos ofrece la siguiente perspectiva:

La música se presenta como sistema semiótico en el cual toda situación expresiva está abierta a interpretaciones diferentes y, por tanto, a interpretantes diferentes. (ECO: 1976 : 144)

Desde esta perspectiva, existen significados que se están reorganizando y redefiniendo permanentemente. Es decir, no existen cosas “estáticas” a las cuales les ponemos nombres sino se definen cosas en función de las pertinencias que determinan las prácticas.

También, la *producción de signos es posible sólo gracias a las reglas previstas proporcionadas por el código¹ y con frecuencia el código se entiende no sólo como regla de correlación, sino también como conjunto de reglas combinatorias. (En otros términos, se ve al código como competencia).* (ECO: 1976 : 144)

Un sujeto que es conciente del código, es un sujeto que está atravesado, que participa de ése código, que de alguna manera está usando una información, una Enciclopedia², que nunca domina en su totalidad pero tiene intenciones de proyectarse creativamente a través de ella. (Es un sujeto que participa de algo genérico, por lo tanto al usar la palabra conciencia no significa que sea una conciencia “individual” en sentido sico-filosófico) .

A partir de este axioma, se podría afirmar que la primera condición para que un músico produzca música es que tenga dominio del código en la cual va a producir.

Cuanto más rico sea el conocimiento que el músico tenga del código, más rica va a ser su obra desde el punto de vista significativo.

¹: El código “representa un sistema de estados discretos superpuestos a la equiprobabilidad de sistema de partida, para permitir dominarlo comunicativamente” (Eco: 1976 : 65)

²: Eco introduce la idea de Enciclopedia o Tesauro como suma de conocimientos, de ideas o significados en torno a lo mismo, que se van acumulando y redefiniendo permanentemente. (Eco: 1976 : 179)

Puede pasar que el músico transgreda el código que aparece como hegemónico, que lo ponga en crisis, o que lo aniquile (como en algunos casos extremos de la vanguardia), pero conoce el código y piensa en el código: produce significados a partir de los significados existentes.

Entonces, el presupuesto fuerte de esta perspectiva es que no se crean significados “absolutamente” nuevos sino que se reorganizan significados que ya están. Hay una reorganización del sistema.

En el caso que estamos analizando, el del “el músico con swing”, el conocimiento que tiene del código es un conocimiento autoreferencial, conciente de su poder significativo: “Lo que yo digo, lo digo acerca de lo que ya se dijo acerca de lo que es tener swing”

Desde esta perspectiva podemos afirmar que swing es información acumulada, contenida en un código que podría ser identificable a partir de los textos-artísticos producidos por la comunidad de músicos que se modeliza o automodeliza como “músicos con swing”.

Entonces nos preguntamos si es posible visualizar, analizar y establecer cuáles y cómo son las reglas más cristalizadas de un determinado tipo de código en los textos artísticos.

Sabemos que en el concepto mismo de texto (LOTMAN: 1981b : 91) está incluida la cualidad de haber sido dotado de sentido, de tal manera que el texto supone por naturaleza un determinado carácter codificado. (Aclarando que el hecho de que esté codificado no significa concebirlo como cerrado, sino por el contrario su carácter es fundamentalmente abierto)

Ecco ya había advertido la posibilidad de que en una obra o texto estético haya un sistema de relaciones mutuas, un diseño semiótico que paradójicamente permita dar la impresión de a-semiósisis. Pero, afirma, “*Si hay solidaridad contextual, debe haber regla sistemática*” (ECO: 1976 : 378)

Por ejemplo, entre los músicos con swing latino, hay improvisación o puede haber improvisación cuando en la estructura del texto artístico hay un marco de referencia del cual todos participan, y habrá *swing* cuando haya un código del cual todos pueden participar.

Muchos mensajes, en diferentes planos del discurso, pueden estar organizados ambiguamente; pero esas ambigüedades no se producen por casualidad, sino de acuerdo con un plan identificable.

Una de las principales características de la obras con swing latino es que el efecto rítmico de determinados modelos percusivos crea un poderoso continuum que, al ser insistente en la repetición de modelos, paulatinamente va envolviendo a los ejecutantes buscando provocar un climax donde los distintos solistas improvisan.

El improvisador organiza su discurso inspirado en algunos de esos modelos o diseños percusivos, con una potencial tendencia a desgranarlos en distintas recreaciones pero sin quebrar el continuum.

Como los diseños melódicos tienden fuertemente a coincidir con los diseños rítmicos, se crean distintas tensiones debido a la superposición de acentos.

Las acentuaciones, de origen diverso, son el factor que desenmascara generalmente identificaciones y provoca esa “división de aguas” donde se notan las diferencias de swing entre quienes están habituados o atravesados por el *código swing latino* y quienes solo interpretan series de esquemas rítmicos.

Esos acentos, que a veces son realmente conflictivos tanto a la hora de la notación musical de una obra como de su posterior análisis, es posible identificarlos desentrañando el origen de los diseños básicos.

Nos preguntamos cuál es la matriz original de estos diseños.

Como ya nos señalaban los autores que escribieron sobre swing, buscamos la respuesta alrededor del ritmo, y para algunos autores “ese ritmo surge de la acentuación o marcación de los pasos fundamentales interpretados por el bailarín en sus coreografías” (TALLO: 1997 : 14)

Al profundizar nuestra búsqueda encontramos que si bien entre swing, swing latino y baile hay una íntima relación, el tema pasa por algo en lo que TODOS los músicos coinciden, y es en ubicar a LA CLAVE³ como la matriz esencial que proporciona infinidad de combinaciones, las cuales contribuyen (en mayor o menor medida) al movimiento fundamental. La reconocemos, entonces, como parte fundamental del núcleo del código swing latino.

La clave es un diseño rítmico integrado por dos motivos: uno de tensión y otro de calma, estructurado en una frase de dos compases la cual tiene regularidad a través de un pulso continuo y estable, sintiendo con intensidad los tiempo 1 y 3 de cada compás .

(Aquí va un gráfico de la clave de son)

Un altísimo porcentaje de la producción de música gira en torno a la “Clave de son”, “de rumba”, “6/8” y la “Clave Brasileira”.

(Aquí va otro gráfico con dichas claves)

Al motivo rítmico del primer compás de cada una de las claves ejemplificadas, se le denomina “ el tres de la clave” (tres golpes), y la motivo del segundo compás “el dos de la clave” (dos golpes).

Se pueden trocar ambos compases, de tal manera que la clave puede ser “sentida” como tres-dos, y también como “dos-tres”. Hay obras compuestas en Clave de Son 3-2, y hay otras obras compuestas en Clave de Son 2-3, lo mismo ocurre con las demás claves. (de “Rumba”, “6/8 o afroternaria” y “Brasileira”).

En la música que analizamos TODOS los instrumentos discurren alrededor de la clave, de tal manera que la interacción entre el pulso, la clave y los diferentes diseños rítmicos de superficie, conforman tejidos que constantemente proporcionan tensión y movimiento direccional.

³No es nuestra intención en esta oportunidad profundizar acerca de cómo surge la clave, su transformación y desarrollo. Para ampliar este tema se puede ver ORTIZ : 1950 : 276 .

Durante 1930, '40 y '50 las agrupaciones latinas lideradas por músicos como Israel "Cachao" López, Tito Puente, Arsenio Rodriguez, Machito, Tito Rodriguez, etc., han ido cristalizando diseños alrededor de la clave.

Hoy en día el núcleo del código se puede visualizar claramente a partir de la relación clave-patrones básicos⁴.

La utilización en una obra musical de las reglas combinatorias básicas del código swing latino puede aportar un color o una idea general de swing latino, pero observamos que transcribir y automatizar tales combinaciones no garantiza que la obra tenga swing.

Una de las críticas más frecuentes radica en señalar que los músicos que incursionan en el estilo y no están habituados a determinadas reglas, suelen "lavar" el arreglo de la obra a través de un proceso que consiste en la eliminación de todos los aspectos conflictivos o problemáticos que presenta el swing.

Muchas veces determinadas modelizaciones, o determinados códigos específicos se consideran como códigos acabados, terminados o completos porque pueden quedar atrapados en aspectos teóricos sin hacer el desplazamiento hacia la praxis, que es en definitiva el ámbito en el que se superan muchas de nuestras dudas.

Por lo que la noción de swing o swing latino se va resignificando a través del hábito en el uso de las reglas y la participación con músicos que posean un alto grado de solvencia en el conocimiento del código.

Umberto Eco hace esta salvedad de no concebir al código como algo cerrado, por eso finalmente en vez de llamarlo código lo llama S-código (código- sistema)

⁴: Hay abundantes ejemplos sobre diseños rítmicos contruidos alrededor de las distintas claves en MAULEÓN : 93 .

Es decir, desarrolla la idea de s-código como el código que no se automodeliza como absoluto, que no se automatiza, que puede expandirse, en el sentido de generar nuevos significados y transformarse.

Es decir, que si afirmamos que swing es tener un grado elevado de solvencia en la manipulación de un código, queremos decir que es haber incorporado el núcleo del código pero no modelizarlo como absoluto/cerrado, sino tener un permanente intencionalidad de nuevas combinatorias de las reglas, de “tender hacia afuera”, sin que ese movimiento centrífugo llegue a aniquilar el código.

FINALMENTE UNA HIPÓTESIS:

Swing Latino es información acumulada, contenida en un código-sistema, cuyas reglas pueden ser claramente identificables.

Las reglas más usuales han ido cristalizando una especie de matriz en el núcleo del código-sistema (las podríamos llamar “reglas tradicionales”), y quizás esas sean las reglas más “entendibles”, “transmisibles” o “comunicables”; pero el hecho de ser un código-sistema implica que hay una tendencia constante a abrirse a nuevas posibilidades combinatorias, por lo que la noción de swing o swing latino va cambiando y transformándose en forma directamente proporcional al hábito de utilizar, manipular, recrear, poner en crisis y actualizar las reglas que han sido paulatinamente incorporadas (metidas en el cuerpo).

La matriz del código-sistema que denominamos swing latino está conformada por las claves de “Son”, “Rumba”, “6/8 o afroternaria” y “Brasilera”.

Improvisar con swing latino es tener un grado elevado de solvencia en la manipulación de las reglas de un determinado código-sistema, la cual es posible adquirirla a través de un hábito y participación musical con quienes son más competentes con el código-sistema; ya que a través de ese hábito el músico va incorporando, aparte de las reglas más usuales, las combinatorias que están más alejadas del núcleo.

BIBLIOGRAFÍA

- GABRIEL CORREA . MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO . U.N.C. 1998*
- Ameen Robby and Goines Lincoln (1990) *AFROCUBAN GROOVES*, Manhattan Music Inc, U.S.A.
- Bourdieu, Pierre (1991) *LA DISTINCIÓN. CRITERIOS Y BASES SOCIALES DEL GUSTO*, Taurus, Madrid
- Browner , Leo (1989) *LA MÚSICA, LO CUBANO Y LA INNOVACIÓN*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, Cuba
- Del Puerto Carlos y Vergara Silvio, (1994) *EL VERDADERO BAJO CUBANO*, Sher Music Co., U.S.A.
- Carpentier; Alejo (1979) *LA MÚSICA EN CUBA*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- Coker, Jerry, (1964) *IMPROVISING JAZZ*, Prentice-Hall inc., U.S.A.
- Dana, Jon, (1991) *HOW TO IMPROVISE*, Advance Music, Germany
- Eco, Umberto . (1976) *TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL* . Edit. Lumen . Barcelona -1995-
- Eco, Umberto . (1979) *LECTOR IN FABULA* . Edit. Lumen . Barcelona . -1995-
- LaRue Jan (1970) *GUIDELINES FOR STYLE ANALYSIS*, Norton & company, Inc.
- Faria Nelson (1991) *A ARTE DA IMPROVICAÇÃO*, Lumiar Editora, Rio de Janeiro
- Levine, Mark (1989) *THE JAZZ PIANO BOOK*, Sher Music Co., Petaluma, California
- Lotman Iuri (1981) *LA SEMIÓSFERA*, De. Cátedra, Madrid, 1996
- Mauleón, Rebeca (1993) *SALSA GUIDEBOOK FOR PIANO AND ENSEMBLE*, Sher Music Co., U.S.A.
- Mehegan John, (1962) *JAZZ RHYTHM AND THE IMPROVISED LINE, VOL. II* Watson-Guption Publications, New York
- Nachmanovitch, Stephen, (1990) *FREE PLAY: IMPROVISATION IN LIFE AND ART*, St. Martin P., New York
- Ortiz Fernando (1950) *LA AFRICANÍA EN LA MÚSICA FOLKLÓRICA DE CUBA*, Havana, Cuba.
- Orozco, Danilo (1979) *EL SON: ¿RITMO, BAILE O REFLEJO DE LA PERSONALIDAD CULTURAL CUBANA?*, Santiago, N°33, Santiago de Cuba
- Sirimarco, Luis, (1994) *PIANO JAZZ* ,ed. Ricordi Americana s.a.e.c., Buenos Aires.
- Sulsbruck Birger,(1998) *LATIN-AMERICAN PERCUSSION*,Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen.

GABRIEL CORREA . MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO . U.N.C. 1998
Tallo, Miguel (1997) INTRODUCCIÓN A LA PERCUSIÓN AFROCUBANA,
Ellisound s.a., Buenos Aires

GABRIEL CORREA