

A sus 67 años, Wadada Leo Smith vive una segunda juventud. Trompetista, compositor, improvisador, miembro de la AACM, artista multidisciplinar y educador, llegará por vez primera a España^(*) este otoño, al frente

A ctivista cultural y social -no en vano, una de sus composiciones lleva un título elocuente: *Rosa Parks*, Smith divide en la actualidad su tiempo entre los escenarios y las aulas del California Institute of Arts. Horas antes de su concierto en el festival de Santa Anna Arressi, donde también debutaba, tuvimos ocasión de hablar con él de política “lo más sorprendente ►

de su renovado Golden Quartet, y con un nuevo disco bajo el brazo, *Spiritual Dimensions* (Cuneiform Rune), el primer trabajo en el que aparece su nueva formación, el noneto Organic Resonance.

Wadada

Leo Smith

Sólo existe el momento

► no es que el presidente de Estados Unidos sea negro, sino que un número suficiente de personas hayan decidido votarlo para cambiar el rumbo del país”, de su trayectoria y del “ankhras-mation”, el lenguaje musical que inventó hace casi 30 años.

Repasando su trayectoria, hay tres pilares que se me antojan fundamentales a la hora de entender quién es Wadada Leo Smith y su carrera. Estos tres pilares son el compromiso, la noción de arte y la política. ¿Cómo han influido esos tres elementos en su producción?

Siempre he creído en un determinado concepto del ser humano como ser universal. Es un concepto antiquísimo y que encontramos en la obra de prácticamente todos los grandes artistas. Está en Picasso, en Miles, en Ellington... Tomemos a Duke Ellington, por ejemplo: en sus composiciones no sólo intentó retratar la vertiente social de Estados Unidos y dirimir qué lugar ocupaba él en aquel entorno, sino también plasmar ese concepto del ser humano como entidad verdaderamente universal. Reconozco que ésta es una de las ideas que más me han obsesionado desde siempre, tal vez porque nací en Misisipi y ahí era importante entender claramente a qué te ibas a enfrentar en cuanto salieras a la calle. Y lo que está ahí afuera es el Otro, algo que es distinto a ti y que te transforma. Cuando sales, ya no eres la persona que eras cuando estabas dentro, y eso te obliga a tomar decisiones y a adaptarte al entorno.

Es aquí donde entra en juego la política: estamos acostumbrados a pensar que la política es algo que ya nos viene dado, pero no es así. Esa es la manera habitual de hacer política, pero la verdadera manera de hacer política pasa porque seamos nosotros mismos quienes intentemos encontrar nuestro lugar en el espectro social. Si nos fijamos en la tradición afroamericana en Estados Unidos, los afroamericanos llegaron a una sociedad en la que eran vistos como el Otro, algo que no ha cambiado en todos estos años. Aun así, fueron capaces de dar una serie de pasos en el terreno de la política para reafirmarse como pueblo. Y otro tanto podríamos



decir de la música, del arte... Nunca dijimos que había que llamar “jazz” a la música que hacíamos, ni que era una

música de los negros. Simplemente aspirábamos a hacer algo, a crear... Con el tiempo muchos artistas se han visto en la obligación de forjarse una identidad, como les ha sucedido por ejemplo a los músicos europeos que practican la improvisación libre, pero eso es algo que nunca les ha pasado a los músicos de jazz, porque su propósito inicial era hacer arte, crear algo que tuviera un significado especial para ellos. Esa música era una manera de situarse en el mundo, de significarse políticamente haciendo algo que les pertenecía y que no les venía impuesto.

Sea como fuere, en su propia biografía -el hecho de ser un afroamericano nacido en Misisipi en los años cuarenta- es difícil obviar que existía un elemento externo que le obligaba a tomar partido.

Es cierto, existía un condicionante externo que sigue estando presente en la actualidad porque, allá donde vaya en Estados Unidos, si hay una mujer blanca en la acera de enfrente y yo cruzo la calle para andar por ahí, su primera reacción será aferrarse al bolso. Sin ir más lejos, algo por el estilo me ocurrió hace dos días en Leipzig: yo estaba paseando y una mujer que estaba delante de mí no dejaba de volverse y cogía el bolso con fuerza. Ese elemento externo existe, es un factor estructural que en cierto sentido me limita y que probablemente no desaparezca jamás, pero todo esto también tiene una lectura positiva: puedo doblegar ese factor de tal modo que deje de ser algo que me inhiba, tanto desde un punto de vista individual como artístico, porque aunque la sociedad pueda querer mantener la situación tal cual, yo puedo trabajar para que mantener el *statu quo* le resulte muy y muy costoso a la sociedad. No olvidemos que, en última instancia, nada de todo esto fue un obstáculo para Louis Armstrong o para Duke Ellington, que tuvieron que enfrentarse a estas mismas contradicciones.

¿Y a qué conclusión se llega cuando uno se ve obligado a abordar estas contradicciones?

Descubres que la creación artística habla, en el fondo, de la vida. El arte no es vida, sino que trata de la vida, y es

DISCOGRAFÍA SELECTA

• WADADA LEO SMITH, SOLO

1992: *Kulture Jazz* (ECM)

2001: *Red Sulphur Sky* (Tzadik)

• DÚOS

• con ANTHONY BRAXTON

2003: *Organic Resonance* (PI Recordings)

• con GÜNTER BABY SOMMER

2007: *Wisdom in Time* (Intakt)

• con JACK DEJOHNETTE

2009: *America* (Tzadik)

• CON EL GOLDEN QUARTET

Primera edición: Anthony Davis / Malachi Favors / Jack DeJohnette

2000: *Golden Quartet* (Tzadik)

2002: *Year of the Elephant* (PI Recordings)

Segunda edición: Vijay Iyer / John Lindberg / Pheeroan akLaff /

2008: *Tabligh* (Cuneiform Rune)

Segunda edición del cuarteto + Don Moye

2009: *Spiritual Dimensions* (Cuneiform Rune)

• CON DISTINTAS FORMACIONES

1978: *Divine Love* (ECM)

1995: *Tao N'Jia* (Tzadik)

1998: *Yo Miles!* (Shanachie)

2004: *Kabell Years: 1971-1979* (Tzadik)

muy importante que esto quede muy claro porque muchos artistas han llegado a pensar que el arte era la vida y no es cierto: el arte es un reflejo de la vida y nos permite arrojar algo de luz sobre la época en la que vivimos, pero eso es todo.

De hecho, el arte nace porque alguien lo crea...

... O porque alguien decide no crear. Las personas hemos creado obras de arte cuando podríamos haber optado por otra forma de expresión que podríamos haber bautizado de otro modo y que habría tenido unas características totalmente distintas. Los objetos artísticos que creamos, ya sean objetos físicos, materiales sonoros o cualquier otra producción, no son sino una manera más de referirnos a algún hecho concreto de nuestra vida.

Hablaba antes de la necesidad de desinhibirse para enfrentarse a los condicionantes externos, y supongo que su paso por la AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians [Asociación para el Fomento de los Músicos Creativos]) fue fundamental en este sentido. ¿Qué supuso para usted ingresar en ese colectivo?

Fue algo muy importante. Una de las principales enseñanzas de aquel periodo fue que tanto el individuo como el colectivo son importantes, y que ni el individuo debe eclipsar al colectivo ni viceversa. Bien mirado, ésta es una idea profundamente democrática, pues uno y otro están constantemente interrelacionados, y la solución a los problemas de uno de ellos puede estar en el otro elemento de esa ecuación. Aunque la AACM sabía que en ocasiones uno u otro dominaban, tenía mecanismos para equilibrar la situación. ¿Cómo se articulaba, desde un punto de vista artístico, el individuo en el seno de la AACM? Por ejemplo, una de las cosas a las que estaban obligados los nuevos miembros era a tocar en solitario, y no sólo durante los conciertos de los conjuntos —llegaba un momento en el que el resto de músicos se marchaban del escenario y te dejaban solo, y no regresaban hasta que no consideraban que habías demostrado tu carácter único ►

Primeras nociones del ankhrasmation

El carácter radical de Wadada Leo Smith le llevó a crear su propio lenguaje musical, el **ankhrasmation**, un lenguaje algunas de cuyas claves nos desvela aquí: “Quiero decir, de entrada, que no inventé este lenguaje porque tuviera la sensación de que el resto de lenguajes musicales fueran incapaces de expresar todo cuanto quería. Después de muchos años de reflexión, llegué a la conclusión de que tenía que

haber otra manera de codificar el lenguaje de modo que el músico creativo pudiera enfrentarse con éxito al desafío último: **reducir el peso de la memoria y, por extensión, reducir la importancia de las repeticiones y garantizar un mayor grado de libertad**. Llevo trabajando en este lenguaje más de 30 años. La primera composición en que aparecía lo

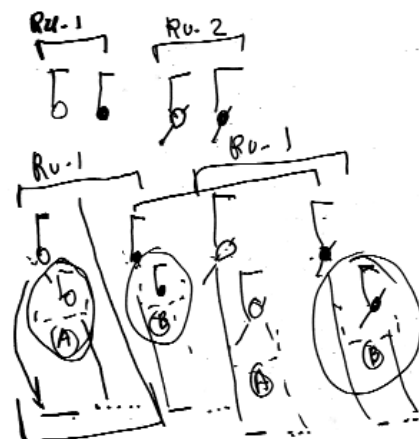
que luego sería el lenguaje ankhrasmation es *The Bell*, aunque ahí sólo encontramos una parte del lenguaje, las unidades rítmicas, que aparecen al final del tema. Las unidades rítmicas se convirtieron en el primer elemento del lenguaje, y recuerdo que Max Roach dijo que era un inicio estupendo porque sostenía que lo primero que debemos aprender a utilizar es el ritmo. Una vez descubiertas esas unidades rítmicas, había que sistematizarlas, aunque antes tuve que plantearme qué entendía por “ritmo regular”.

Un ritmo regular se compone de dos elementos: una pulsación constante y una pulsación inconstante. Cualquiera que sea la combinación de estos dos elementos, el resultado será siempre el mismo. Tras este problema, quedaba el de las proporciones, unas proporciones que no se miden por su valor estrictamente métrico sino por su duración, por el valor temporal que les atribuimos y que es intuitivo. Todo esto me llevó a definir un sistema basado en seis conjuntos de unidades rítmicas: a la izquierda encontramos la más corta y conforme avanzamos hacia la derecha su duración va creciendo. Cada uno de estos seis conjuntos está formado por dos elementos, uno largo y uno corto. De este modo, el lenguaje se compone solamente

de dos valores rítmicos, largo y corto, así que ya no tienes que recordarlos, y a ti te corresponde

decidir si vas a tocar un fragmento largo o corto, con lo que la relación viaja constantemente al punto en el que se encuentra la música”.

“El segundo elemento de este lenguaje es lo que bauticé como “proporción”. Después de cada fragmento de música, sea largo o corto, hay un silencio que guarda una cierta relación con lo que ha sonado. Esta relación siempre ha existido, pero me atrevería a decir que nadie la plasmó sobre el papel hasta que yo lo hice. Cada uno de estos silencios dura lo mismo que



el fragmento al que precede, de modo que después de una sección larga vendrá un silencio largo, y después de una sección corta, un silencio corto. Estos silencios, como sucede con las unidades rítmicas, también van progresando conforme avanzamos por el conjunto de unidades rítmicas, porque cada unidad rítmica no sólo se compone de un momento largo y otro corto, sino también de sus respectivos silencios. Todo esto me permite eliminar por completo el peso de la memoria a la hora de tocar, porque puedo tocar una unidad determinada al principio de un solo, otra en la parte central y acabar con otra distinta y no he de preocuparme por recordar qué he tocado en ningún momento”.



► sobre el escenario—: todos los músicos de la AACM tenían que dar, tarde o temprano, un concierto en solitario, tocaran el instrumento que tocaran. La AACM también daba mucha importancia a la composición: todo el mundo tenía la oportunidad de componer, porque nos veíamos a nosotros mismos como compositores —la persona que escribe música—, improvisadores —la persona que crea música de un modo espontáneo— e intérpretes —aquél que interpreta la música de otro—. De hecho, los miembros de la AACM tocábamos siempre nuestras composiciones, porque ésta era la filosofía de aquel colectivo, buscar aquello que fuera a la vez original y auténtico.

Hay dos cosas que resultan sorprendentes del funcionamiento de la AACM: la primera es esta idea de no primar al individuo en detrimento del colectivo, especialmente en un país que siempre ha ensalzado al individuo y ha denostado al colectivo. La segunda es la decisión de bautizar su música como “creativa” en lugar de buscar cobijo debajo del paraguas del jazz.

Tal vez el segundo aspecto sea mucho más importante. De hecho, algunos músicos, y yo me incluyo entre ellos, nunca hemos usado la palabra “jazz”, sino que siempre hemos hablado de “música creativa”.

¿Y cómo explicaría la diferencia entre el jazz y la música creativa?

En 1970, hace ya 39 años, escribí el primer libro en el que se habla de “música creativa”. Debo decir, ante todo, que en la música creativa se combinan la composición y la improvisación, pero lo que define si una pieza es creativa o no es la relación entre unos fragmentos y otros. Si el fragmento compuesto es menor que el improvisado, estamos ante una improvisación. Si, por el contrario, el fragmento compuesto es mayor que el improvisado, nos encontramos ante una composición. Para mí, la “música creativa” es música hecha espontáneamente por un individuo o un conjunto y hecha en el presente. Es espontánea cuando, en un momento de inspiración, la música fluye hasta que ese hilo, esa



frase o ese discurso se agotan, y es creativa cuando el porcentaje de repeticiones en la pieza no alcanza el cincuenta por ciento.

¿A qué se refiere cuando habla de repeticiones?

Una repetición es información que ya conoces y que, por lo tanto, es redundante. Si una persona entra en una habitación y grita: “Hay un incendio ahí afuera”, todo el mundo saldrá a ver qué sucede. Nos encontramos ante una situación creativa. Si, al cabo de 10 minutos, regresa y vuelve a exclamar que hay un incendio, puede que alguien salga, pero ya no lo hará todo el mundo. Esta segunda afirmación mina el carácter creativo de la declaración porque hay un cierto grado de repetición. Si dice por tercera vez que hay un incendio, nadie saldrá, porque el grado de repetición en sus palabras será del cien por cien. Del mismo modo, un solo creativo es un solo en el que las ideas nuevas en construcción suponen, como mínimo, el 51% del total del solo, un solo en el que el solista no sólo ha sido capaz de dar rienda suelta a lo que realmente lleva dentro sino también de olvidar al instante lo que acaba de hacer para así evitar repetirse.

Posiblemente, las repeticiones supongan un problema mayor si cabe por cuanto vivimos en un mundo en el que todo lo que aprendemos nace de la tradición y en el que no dejan de insistirnos en la importancia del pasado, de esa tradición, en cualquier nueva intervención.

Sí, y eso es algo a lo que me opongo. Para mí, la tradición no es importante. La tradición se ha convertido en aquella parte de la creatividad que tuvo éxito, pero no es necesario cargar a todas horas con ella. Hay quien dice que, antes de tocar música libre, has de haber aprendido a tocar sobre cambios. Tengo 67 años y nunca he tocado sobre cambios, y no creo que nadie pueda negar que lo que yo hago es música creativa. Todo lo que ha sucedido en el pasado es historia, y la memoria también lo es. Lo que distingue al artista creativo es que se resiste a llevar en su equipaje esa memoria, se esfuerza por dejar todo eso atrás porque lo que haga cuando consiga llevar a cabo con éxito una travesía creativa también se convertirá en historia inmediatamente después de que haya acabado el solo. Por eso mismo, diferencio entre la realidad que conocemos, la “historia”, y la realidad que no conocemos, que es lo que la gente ha bautizado como “el futuro”, pero lo cierto es que el futuro no existe. Solamente existe el momento. El futuro es una cualidad potencial, pero no existe como tal.

Supongo que debe de ser complicado hacer que sus estudiantes entiendan estos postulados, esta concepción temporal en la que sólo hay dos dimensiones, el pasado y el presente.

Es muy difícil, pero sé que estoy en lo cierto y no me canso de repetirlo, y de vez en cuando hay quien entiende lo suficiente para darse cuenta de que no estoy loco. Pero, a decir verdad, hay que ser muy valiente para seguir adelante y no bajar los brazos.

^(*) Auditorio del Colegio Mayor San Juan Evangelista (Madrid), 20 de noviembre.

⁽¹⁾ *Notes (8 Pieces) Source a New World Music: Creative Music* (Kiom Press, 1973).

Jazz

XXX Festival Internacional de Jazz de Granada

Eddie Gómez Trio. Richard Bona. Branford Marsalis. Abdullah Ibrahim. Overtone Quartet. Cassandra Wilson. Erik Truffaz. Kevin Mahogany y Granada Big Band. Ignacio Berroa Quartet con David Sánchez. The Missing Stompers. Granada Blues Band con Otis Grand . Disassembler. Big Band del Conservatorio Profesional de Granada. Speaklow. Nicola Conte. Pecos Beck y Tito Poyatos Band. Curare. El Combo De La Casilla.

INFORMACIÓN: www.jazzgranada.es

ORGANIZAN

Jazzgranada



COLABORA

