



LA LENGUA DEL OTRO

ORNETTE COLEMAN – JACQUES DERRIDA

*Traducción e introducción de Gustavo Celedón Bórquez**

Resumen

Traducción de una entrevista de Jacques Derrida a Ornette Coleman. Aporte múltiple, aunque dada la inserción en una revista de pensamiento latinoamericano, podemos hacer hincapié en la cuestión del otro: no hay aquí un otro que se piense a sí mismo como otro. Hay la puesta en escena de una otredad partida, funcionando en el mismo momento en que puede llegar a plantearse. Se puede pensar como un ensayo, tímido, de inscripción de un ejercicio de alteridad cuya firma no puede sentenciarse. Anecdótico, distribuye ideas profundas que se reparten y se distribuyen en un lenguaje sin mayor tradición filosófica.

Descriptor: Derrida – Coleman – Traducción – Conversación

Introducción: sin temor —por ejemplo, a un prólogo.

Hace ya un tiempo, desplegando las líneas de lo que se transformaría en una investigación filosófica sobre el sonido, Carlos Contreras, Doctor en Filosofía y gran conocedor de la obra de Jacques Derrida, me notificó la existencia de este texto. A él sin duda los agradecimientos.

Más allá de la presencia de Derrida, ¿por qué habría de publicarse? ¿Cómo romper el esquema del oportunismo inerte que selecciona el material a escondidas para elevarlo a la categoría de objeto y así aspirar a una recompensa de tipo académica?

En la precariedad de los negocios filosóficos, la traducción es sin duda un buen negocio. Útil al menos. Dentro de un ambiente en donde las mentes o espíritus académicos se transforman tan fácilmente en un asunto de cálculo y plusvalía, incluyendo las amistades

* Doctor en Filosofía por la PUCV y doctorante en Filosofía por la Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis.



elegidas, los temas a tratar, las palabras a pronunciar, las ideas a esconder, las gentes a perjudicar, las revistas donde publicar, etc., quizás este texto, conversación entre un músico y un filósofo, nos pueda decir algo de la sencillez y la traducción —de la traducción extra-contrapuntística: más allá de crear un paralelismo de los puntos y los equilibrios armónicos (la palabra, por ejemplo, rebelde que no se deja traducir —y los seminarios eternos sobre ellas) y de resolver la cuestión de los tonos, se trata o se trató siempre de un ejercicio activo: se está no frente a un libro, sino frente a una escritura o, como diría Coleman, frente a un cerebro que es una conversación, es decir, que es movimiento y momento de no saber —un cerebro que sale de sí, extremadamente curioso como para respetar sus cortezas. No hay un corte espacio-temporal entre dos, libro y traductor, interlocutor e interlocutor, sabio y discípulo, entrevistador y entrevistado. Lo que hay es una inquietud que transita, muchas veces de manera enigmática, y cuya traducción será su intraducibilidad. Tarea difícil pero a la vez humilde: al final no hay firmas, sino, como dirá Coleman al final de este texto, una conversación, aun más importante que la música, quizás más importante que la filosofía, cuyo impulso no es sin la posibilidad, dice él mismo, de ser “*más humanos*”, lo que traduciéndose a un lenguaje derrideano, se dirá “*más justos*”: ¿podría acaso un filósofo bien entrenado soportar a algún otro, por ejemplo a un músico como Coleman, hablar de humanidad y sin tener que solicitar tan literalmente a Foucault y la muerte del hombre? ¿Podría acaso ocurrir la experiencia contraria, a saber, que el filósofo se sienta en desventaja porque un músico, después de Foucault, puede aún hablar de humanidad?

Y Foucault es aquí sólo un ejemplo para el conjunto de saberes que, confirmados o en vías de confirmación, construyen la seguridad académica del intelectual. Ese es el efecto nocivo del sistema de validación actual: más que un verdadero panorama de la producción científica, sólo logra posicionar académicos cuyo ego se infla por las posiciones adquiridas, generalmente por factores extra-intelectuales y en donde no se encuentra un verdadero valor, compromiso y respeto con las investigaciones propias (por un lado, auto-sobrevaloración infundada, narcisista y fantasiosa y, por otro, oportunismo utilitario a secas) y menos ajenas (“ninguneo” ritual y sistemático) —y sin hablar, siquiera y todavía, del compromiso político que quizás, en algún remoto y a veces molesto recuerdo, movilizaba el deseo de leer, saber y pensar.

Así, no se traduce ni lo que Derrida ni lo que Ornette Coleman saben, por separado y en conjunto. Se traduce un proceso de transformación, en todas las direcciones y a un nivel de percepción no simbólica, como si de alguna manera lo que se intercambia y moviliza es el silencio que opera en la lengua y que Coleman, en su desfachatez locutoria, parece conectar



en todo momento: la música, como si las palabras saltaran sobre un flujo aún más abismal y de mayor intensidad que transita por el alma, a modo de conversación –lo leerán– por el cerebro y fuera del cerebro. Silencio que no calla, sino que, por el contrario, *es* los sonidos, entre ellos las palabras — (John Cage).

De esta manera, hay varias razones para traer este singular texto a una publicación filosófica. Su puesta en escena contradice ciertamente las expectativas actuales, sobre todo las de un mismo autor, necesitado de inscribir su nombre y forzar la sujeción de un sentido –*del* sentido– que lo hará, más que legible, evaluable –o tasable–, reforzando el sistema de insipidez generalizada que se impone junto a la progresiva mercantilización del conocimiento —el autor que es llamado a objetivarse, a ser medio de una objetivación del saber.

Pero no sólo eso. Pues si este texto logra contradecir las expectativas objetivantes del saber, lo hace porque efectivamente pone al sentido y al decir de los interlocutores, por decirlo de alguna manera, fuera de ellos. Es decir: todo aquello que parece constituir este texto, encuentra su lugar no en el pensar de los autores, sino en el desconocimiento que los pone en conversación. En aquello que los antecede. Se dirá que efectivamente ese es el tema —el sujeto o la *trama*, para rescatar un término en él utilizado. Pero ello no es cierto, pues esta conversación, y sobre todo su inscripción como texto, como escrito, divergen en varios temas que a la vez convergen en diferentes situaciones —el asunto de la tecnología como dominación, por ejemplo. La trama es también su destramado. Y la consistencia es su transcurso múltiple a la vez que el encuentro de dos mundos que parecen haber construido un lenguaje propio –la deconstrucción y la *harmolodics*– y que, al venir a desarrollarse juntos, esto es, al relacionarse, producen una extrañeza que parece transitar todo el diálogo.

Más que una escritura, parece una improvisación musical, puesto que se trata, como describe Coleman, de una conversación, de algo que se forma o se crea entre dos o más que se sostienen en una aventura donde no hay jefe. Pero el asunto es también lo siguiente: ¿hasta qué punto la improvisación musical no se inscribe en un texto, siendo también ella la escritura de una escritura, alejando para siempre un carácter *propio* al/del escribir? Problema que no es asunto de partituras, pues la partitura puede no estar. Coleman parece decir, quizás sin saberlo, que una inclinación a un desconocido –y aquí la palabra de su madre y la cuestión femenina juegan un rol fundamental que finalmente no queda sellado– te devuelve a la vida, a los tuyos, a tus condiciones: no basta con la huida, con la



consolación metafísica –Nietzsche¹– que puede ser también la música: es necesario reaparecer, repetir, no querer ganarse el alma, sino construirla, hacerla, forjarla. La escritura musical está al servicio de la humanidad de los interlocutores ejecutantes y no a la de un *logos* –autor o idea– del cual sería referencia: no una humanidad ideal, sino una humanidad que, incluso entre muertes y bares decadentes, pueda entablarse a través del encuentro, a través del traspaso, efectivo o no, de elementos que permiten o permitirían que un uno y un otro, más bien un otro y un otro, puedan comunicarse, mejorando de alguna extraña manera las cosas, los entornos, las tramas.

Efectivo o no: poco importa que el sentido se constituya —su existencia no es lo que está en juego. Es la posibilidad de un encuentro que desarrollándose a través de traspasos, textuales, hablados, musicales, etc, entrega a la normalidad la posibilidad de acontecer de otra manera. Sin huir.

Es así que para la filosofía esta entrevista puede resultar singularmente interesante. Derrida ocupa el lugar del entrevistador y se enfrenta a un músico que le habla de la palabra, casi como si fuera el *logos*, casi como si fuera la misma expresión que el filósofo critica en *La voz y el fenómeno*. Pero la palabra “palabra” ya no es intra-filosófica: es otra cosa, se inscribe en una textura diferente, se concluye desde otra historia, historia que en algún momento parece converger con la del pensador argelino, pero que es no obstante diferente. Es la historia de un músico que se desprende incluso de la música y de la música que él hace, el jazz. ¿Habría ocasión, en el interés de un filósofo, pero fuera de su humus, de su disciplina filosófica y de su disciplinarietà, del *establishment* filosófico, de pensar la palabra lejos del *logos*? Mejor: ¿se podría pensar sin propiedad? ¿podría el filósofo, de vez en cuando, regalarle la palabra “palabra” al músico? ¿y el músico, por ejemplo, el sonido al filósofo? ¿el ritmo, las arritmias, dejar que el filósofo toque el piano, que haga ruido? Una interdisciplinarietà sin aduanas. Es decir: sin declaración de renta, sin separación de bienes, sin bienes –el bien es de todos, bien musical, bien filosófico: su cuidado es su distribución, los concursos no son curriculares sino transmisibles, el saber transita por un espacio de circulación impredecible.

Ornette Coleman se había interesado en la filosofía, particularmente en Derrida: ¿por qué hablará entonces de *la* palabra? Porque no es filósofo. O lo es, pero de otra manera que la filosofía. Y Derrida permite el juego: salir de la filosofía como también salir de la música: ni filósofos ni compositores engraidos en sus saberes y costumbres, sino más bien la

¹ Nietzsche, F., “Ensayo de autocrítica” en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid.



posibilidad siempre latente –y ello será lo que constituya el ritmo– de producir una alteridad, de alterar los conceptos filosóficos y las nociones musicales no sólo a raíz de sus reiteradas obsolescencias, sino porque, moraleja de la entrevista, es necesario que en la interdisciplinariedad no exista un diálogo sordo o una repartición de intereses, sino la construcción de humanidad, entendiendo por ella nada más que un mejor convivir y una mejor producción –e incluso, a falta de esta humanidad, la posibilidad de producir repeticiones irrepetibles.

Hasta qué punto Derrida se juega en ello: hasta el punto de ser pifiado cuando se presenta en París, tras la entrevista, junto a Coleman, acompañando con un texto el jazz del músico norteamericano. El público parecerá demandar siempre la tradición, aun cuando ésta es tradición de vanguardia. No quiere ver o escuchar la mezcla frente a sus ojos o al costado de sus oídos: la quiere ya resuelta, previa y medianamente consumida. Es posible, en efecto, que la humanidad de la que la conversación habla, sea aquí otra cosa que el público y no por nada Rancière apelará a su emancipación²: no se trata de los derechos del público, sino de los esfuerzos que éste hace por salirse de su condición de público³.

De ello pareciera tratarse todo esto, humilde lección, creemos, de la conversación que se leerá a continuación: aun codificadas en nosotros, en nuestros campos de acción, las palabras, cuando se distribuyen e implican múltiples traspasos, jaquean la codificación y la propiedad. No hay palabra para la palabra. No hay resolución del otro en uno. Y ello se dice pero también se hace.

Por último, la traducción se ha realizado desde el texto francés⁴, no dejando de consultar la versión en inglés –traducción también del francés– de Timothy S. Murphy, quien nos recuerda que, perdido, el diálogo se realizó primeramente en lengua inglesa⁵.

La lengua del otro

Jacques Derrida: Montas este año en New York un programa titulado *Civilization*: ¿Qué relación tiene con la música?

² Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, París, 2008.

³ Una idea similar sobre el carácter de la audiencia puede encontrarse en el pensamiento de Bernard Stiegler, particularmente en su obra “*La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*”, Flammarion, París, 2008.

⁴ Derrida, Jacques; Coleman, Ornette, « *La langue del autre* » en *Les Inrockuptibles*, n°115, París, 1997.

⁵ Murphy, Timothy S, “*The other’s language*” en *Genre, forms of discourse and culture*, vol 37, n° 2, Oklahoma, E.E.U.U, 2004.



Ornette Coleman: Intento expresar un concepto según el cual una cosa pueda ser traducida por otra. Pienso que el sonido tiene una relación mucho más democrática que la información, ya que no necesitamos de un alfabeto para comprender la música. Este año, en New York, monto un proyecto con la Filarmónica —y mi primer cuarteto sin Don Cherry, más otros grupos. Intento encontrar el concepto en donde el sonido es renovado cada vez que se expresa.

Jacques Derrida: ¿Pero ejerces como compositor o músico?

Ornette Coleman: Como compositor. La gente frecuentemente me dice: “¿Vas a tocar piezas que ya has tocado o piezas nuevas?”

Jacques Derrida: Jamás respondes a estas preguntas, ¿no es así?

Ornette Coleman: Si tocas música que ya has registrado, la mayor parte de los músicos cree que los comprometes a conservar esta música viva. Y la mayor parte de los músicos no se entusiasman cuando deben tocar las mismas cosas cada vez. Prefiero entonces escribir música que jamás hayan tocado antes.

Jacques Derrida: Quieres sorprenderlos.

Ornette Coleman: Sí, quiero estimularlos más que pedirles que simplemente me acompañen frente al público. Encuentro sin embargo que es muy difícil de hacer, pues el músico de jazz es probablemente la única persona por la cual el compositor aparece como un individuo no muy interesante, dado que prefiere destruir lo que el compositor escribe o dice.

Jacques Derrida: Cuando dices que el sonido es más “democrático”, ¿qué haces al respecto, en tanto compositor?

Ornette Coleman: En 1972 escribí una sinfonía llamada *Skies of America*⁶ y esto fue un acontecimiento trágico para mí, pues yo tenía una relación bien buena con el medio musical: como hacía free-jazz, la mayor parte de la gente pensaba que yo cogía mi saxofón, que tocaba lo que me pasaba por la cabeza, no siguiendo ninguna regla. Pero eso no era verdad.

Jacques Derrida: Protestas constantemente contra esta acusación

⁶ *Skies of America* es una obra sinfónica, experimental, de composición reglada. Es en apariencia, por su preparación, diferente a las ejecuciones free-jazz que caracterizan a Coleman. Se mantiene no obstante un deseo vivo de libertad, en donde la composición no se opone a la aventura emprendida por el free-jazz.



Ornette Coleman: Sí. La gente que está afuera piensa que se trata de una forma de libertad extraordinaria; yo pienso que es una limitación. De esto ya hace veinte años. Pero ahora haré tocar una pieza a la orquesta sinfónica de New York y a su jefe de orquesta. El otro día, estando en una reunión con ciertos miembros de la Filarmónica, me dijeron: “*Sabe, es necesario que el responsable de las partituras vea esto*”. Yo estaba molesto, es como si me escribieras una carta y alguien la leyera para verificar que nada hay ahí que pueda irritarme. Era para asegurar que la Filarmónica no se molestaría. Entonces me dicen: “*La única cosa que queremos saber es si hay un punto en tal parte, una palabra en tal otra*”: no tenía nada que ver con la música o el sonido, sólo con los símbolos. De hecho, la música que yo escribo desde hace treinta años y que llamo *harmolodics*⁷, es como si fabricásemos nuestras propias palabras, con una idea precisa de aquello que estas palabras significan para la gente.

Jacques Derrida: Pero tus compañeros, todos ¿comparten tu concepción de la música?

Ornette Coleman: Habitualmente comienzo por componer algo que les hago analizar, lo toco con ellos, luego les entrego la partitura. Al ensayo [*répétition* en francés; *rehearsal* en inglés] siguiente, les pido mostrarme lo que encontraron y continuamos a partir de ello. Hago esto con mis músicos y mis alumnos. Creo verdaderamente que cualquiera que intenta expresarse con palabras, por la poesía, bajo no importa qué forma, puede tomar mi libro de *harmolodics* y componer según él, hacerlo con el mismo ardor y los mismos componentes.

Jacques Derrida: Al preparar estos proyectos neoyorquinos, ¿escribes primero la música, solo, para luego pedir a los participantes leerla, dar su acuerdo e incluso transformar la escritura inicial?

Ornette Coleman: Para la Filarmónica debí escribir las partituras de cada instrumento, fotocopiarlas y luego ver al responsable de las partituras. Pero con el grupo de jazz, compongo y entrego las partituras a los músicos en los ensayos. Lo que es verdaderamente sorprendente, para la música improvisada, a pesar de su nombre, es que la mayor parte de los músicos utilizan una “trama” a partir de la cual improvisan. Vengo de grabar un disco con un músico europeo, Joachim Kühn, y la música que escribí para tocar con él, que grabamos en agosto del 96, tiene dos características: es totalmente improvisada pero

⁷ *Manifiesto Harmolodics*, en su página web : <http://www.ornettecoleman.com/course.swf>



responde al mismo tiempo a leyes y reglas de la estructura europea. Sin embargo, cuando se la escucha, tiene un aire completamente improvisado⁸.

Jacques Derrida: El músico lee primero la trama, luego aporta su toque.

Ornette Coleman: Sí, la idea es que dos o tres personas puedan tener una conversación con los sonidos, sin intentar dominarla o dirigirla. Lo que quiero decir es que falta que sea... inteligente, supongo que esa es la palabra. En la música improvisada, pienso que los músicos intentan reconstituir un puzzle emocional o intelectual, en todo caso un puzzle en el cual los instrumentos dan el tono. El piano es quien principalmente –y desde siempre– ha servido de trama a la música, pero esto no es más indispensable y, de este hecho, el aspecto comercial de la música es muy incierto. La música comercial no es forzosamente más accesible, es más bien limitada.

Jacques Derrida: Cuando ustedes comienzan a ensayar, ¿todo está listo, escrito, o dan lugar a lo imprevisto?

Ornette Coleman: Supongamos que estamos tocando y que tú entiendes algo que crees poder mejorar. Podrías decirme: “Deberías ensayar esto”. Para mí, la música no tiene jefe.

Jacques Derrida: ¿Qué piensas de la relación entre el acontecimiento preciso que constituye el concierto y la música pre-escrita o la música improvisada? ¿Piensas que la música pre-escrita impide al acontecimiento tener lugar?

Ornette Coleman: No. Yo no sé si esto es cierto para la lengua, pero en jazz se puede tomar una pieza muy vieja y hacer otra versión. Aquello que es estimulante, es la memoria que traes al presente. De lo que hablas, la forma que se metamorfosea en otras formas, pienso que es algo sano, pero muy raro.

Jacques Derrida: Estarás quizás de acuerdo conmigo sobre el hecho de que el concepto mismo de la improvisación implica la lectura, pues lo que a menudo entendemos por improvisación es la creación de algo nuevo, pero que no excluye la trama pre-escrita, que la hace posible.

Ornette Coleman: Es verdad

Jacques Derrida: No soy un “experto en Ornette Coleman”, pero si traduzco lo que haces a un dominio que conozco mejor, el de la lengua escrita, el acontecimiento único, que no se produce más que una vez, es no obstante repetido en su misma estructura. Hay entonces

⁸ Coleman, Kühn, *Colors : Live from Leipzig*, Harmolodic Records, 1997.



una repetición, en el trabajo, intrínseca a la creación inicial, lo que compromete o complica el concepto de improvisación. La repetición está ya en la improvisación: así, cuando la gente quiere entraparte entre la improvisación y lo pre-escrito, están equivocados.

Ornette Coleman: La repetición es tan natural como el hecho de que la tierra gira.

Jacques Derrida: ¿Piensas que tu música y la manera de actuar de la gente pueden o deben cambiar algo, sobre el plan político por ejemplo, o la relación al sexo? ¿Es que tu rol de artista y de compositor puede o debe tener un efecto sobre el estado de cosas?

Ornette Coleman: No, no creo, pienso que mucha gente ya ha vivido antes que yo y que si comienzo a quejarme me dirán: “¿Por qué te quejas? No hemos cambiado por tal persona que admiramos más ¿Por qué deberíamos cambiar por ti?”. Así que, básicamente, no lo creo. Estaba en el Sur cuando las minorías eran oprimidas, y me identifiqué con ellas a través de la música. Estaba en Texas, comencé a tocar el saxofón y a mantener a mi familia tocando en la radio. Un día, pasando por un lugar donde solía haber apuestas y prostitución, gente se trezaba a golpes y vi apuñalar a una mujer. Pensé entonces que debía salir de allí. Dije a mi madre que no quería tocar más esta música porque pensaba que no hacía sino reforzar todo ese sufrimiento. Ella me respondió: “¿Qué te pasa, quieres que alguien te pague por tu alma?” No lo había pensado, y cuando ella me lo dijo fue como si hubiese sido rebautizado.

Jacques Derrida: Tu madre era bien lúcida.

Ornette Coleman: Sí, era una mujer inteligente. Desde aquel día trato de encontrar una escena para evitar sentirme culpable por hacer algo que los demás no hacen.

Jacques Derrida: ¿Lo lograste?

Ornette Coleman: No lo sé, pero el *bebop* emergía y lo vi como una puerta de salida. Es una música instrumental que no está ligada a cierta escena, que puede existir en un cuadro más normal. Ahí donde yo tocaba blues, había mucha gente sin trabajo que no hacía más que jugar su dinero. Entonces me metí en el *bebop*, que existía sobre todo en New York, y me dije que debía ir. Tenía aproximadamente 17 años, me fui de casa y partí del Sur.

Jacques Derrida: ¿Antes de Los Ángeles?

Ornette Coleman: Sí, tenía el pelo largo como los Beatles. Era al comienzo de los años 50. Partí entonces del Sur y los negros, como la policía, me golpeaban por todo, no me querían, tenía un aspecto muy raro para ellos. Me rompieron la cara y destrozaron mi saxo. Fue duro. Además, estaba en un grupo que tocaba lo que se ha dado en llamar la *Minstrel pipe-*



music, y yo intentaba hacer *bebop*, progresaba y obtuve un contrato. Estaba en Nueva-Orleans, fui a ver a una familia muy religiosa y comencé a tocar en una iglesia “santificada” —cuando era pequeño, yo tocaba todo el tiempo en la iglesia. Desde que mi madre me había dicho aquella frase, buscaba una música que pudiera tocar sin sentirme culpable por hacer algo. Hasta ese día, aún no la encontraba.

Jacques Derrida: ¿Cuándo llegas muy joven a New York, tenías ya el presentimiento de lo que ibas a descubrir musicalmente, la *harmolodic*, o ello llegó más tarde?

Ornette Coleman: No, pues cuando llegué a New York, se me trató más o menos como alguien del Sur que no conocía la música, que no sabía leer ni escribir, aunque yo jamás intenté protestar. Decidí entonces que iba a desarrollar mi propia concepción, sin ayuda de nadie. Alquilé el *Town Hall* el 21 de diciembre de 1962, a un precio de 600 dólares, habiendo contratado a un grupo de *rhythm'n'blues*, a un grupo clásico y a un trío. La tarde del concierto había una tormenta de nieve, una huelga de periódicos, de médicos y del metro, y las únicas personas que vinieron fueron aquellos que habían podido salir de sus hoteles y entrar en la municipalidad. Había solicitado a alguien registrar mi concierto y se suicidó, así que otra persona lo hizo, creó su casa de discos con esto y nunca más la volví a ver. Todo esto me recordó que hacía esto por la misma razón que había dicho a mi madre y por la cual no quería tocar allá. Evidentemente, el estado de cosas desde el punto de vista tecnológico, financiero, social y criminal era peor que cuando estaba en el Sur. Tocaba puertas que permanecían cerradas.

Jacques Derrida: ¿Cuál ha sido el impacto de tu hijo en tu trabajo? ¿Tuvo que ver con la utilización de nuevas tecnologías en tu música?

Ornette Coleman: Desde que Denardo es mi manager, comprendí cuan simple es la tecnología a la vez que comprendí su significación.

Jacques Derrida: ¿Sentiste que la introducción de la tecnología fue una transformación violenta en tu proyecto o más bien algo fácil? Por otro lado, tu proyecto neoyorquino de las civilizaciones ¿tiene que ver con lo que se llama la mundialización?

Ornette Coleman: Creo que algo de cierto hay en ambas, y por ello podemos preguntarnos si hay “hombres blancos primitivos”: la tecnología parece no representar más que la palabra “blanco”, no la igualdad total.

Jacques Derrida: Me haces desconfiar del concepto de mundialización, creo que tienes razón.



Ornette Coleman: Cuando tomas la música, los compositores que han sido inventores en la cultura occidental, europea, son quizás una media docena. En lo que concierne a la tecnología, los inventores de los cuales más he escuchado hablar son Indios de Calcutta, de Bombay. Hay muchos científicos indios y chinos. Sus invenciones son como inversiones de las ideas de inventores europeos o americanos. Pero la palabra “inventor” ha tomado un sentido de dominación racial que es más importante que la invención, lo cual es triste, porque esto equivale a una suerte de propaganda.

Jacques Derrida: ¿Cómo puedes tú perturbar esta “monarquía”? ¿Combinando tu propia creación con la música india, china, por ejemplo en este proyecto neoyorkino?

Ornette Coleman: Lo que quiero decir es que las diferencias entre el hombre y la mujer, o entre las razas, están en relación con la educación y la inteligencia de la supervivencia. Siendo negro y descendiente de esclavos, no tengo ninguna idea de cuál era mi lengua original.

Jacques Derrida: Si estuviésemos aquí para hablar de mí, que no es el caso, diría de manera diferente pero análoga, que para mí es la misma cosa. Yo nací en una familia de judíos argelinos que hablaban francés, pero ésta no era en verdad su lengua de origen. Escribí un pequeño libro sobre este sujeto, y de cierta manera siempre estoy hablando lo que llamo el “monolingüismo del otro”. No tengo contacto de ninguna especie con mi lengua de origen, o más bien con aquella de mis ancestros supuestos.

Ornette Coleman: ¿Te preguntas a veces si la lengua que hablas ahora interfiere con tus pensamientos actuales? ¿Una lengua original puede influenciar tus pensamientos?

Jacques Derrida: Esto es un enigma para mí. No puedo saberlo. Sé que algo habla a través de mí, una lengua que no comprendo, que a veces traduzco más o menos fácilmente en mi “lengua”. Soy, seguro, un intelectual francés, enseñé en escuelas francófonas, pero tengo la impresión de que algo me fuerza a hacer algo por la lengua francesa...

Ornette Coleman: Pero sabes, en mi caso, en los Estados Unidos, se llama “*ebonics*” al inglés que hablan los negros: ellos pueden utilizar una expresión que quiere decir otra cosa que el inglés corriente. La comunidad negra siempre ha utilizado una lengua significativa. Cuando llegué a California, fue la primera vez que estaba en un medio donde un blanco no me decía que no podía sentarme en tal lugar. Alguien comenzó a hacerme un montón de preguntas que yo no lograba seguir, así que decidí ir a ver a un psiquiatra para ver si lo comprendía, a él. Y me ha recetado valium. Tomé este valium y lo tiré al baño. No sabía nunca donde estaba, así que fui a una biblioteca y tomé todos los libros posibles e



imaginables sobre el cerebro humano. Los leí todos. Decían que el cerebro no era sino una conversación. No decían cual, pero me hizo comprender que el hecho de pensar y saber no depende solamente del medio de origen. Comprendo de a poco que aquello que llamamos el cerebro humano, en el sentido de saber y de ser, no es la misma cosa que el cerebro humano que hace de nosotros lo que somos.

Jacques Derrida: Es siempre una convicción: nos conocemos por lo que creemos. Seguro en tu caso, esto es trágico, pero es universal, sabemos o creemos saber lo que somos a través de las historias que se nos cuentan. El hecho es que nosotros tenemos exactamente la misma edad, nacimos el mismo año. Cuando yo era joven, durante la guerra, no vine nunca a Francia sino hasta la edad de 19 años. Vivía en Argelia en aquel tiempo y en 1940 fui excluido de la escuela por ser judío, a causa de leyes raciales, sin siquiera saber lo que pasaba. No lo comprendí sino hasta más tarde, a través de historias que me decían quién era, por decirlo de alguna manera. E incluso en lo que concierne a nuestra madre, no sabemos quién ni cómo es ella sino por una narración. Intenté adivinar en qué época estabas en New York y en Los Ángeles, fue antes que los derechos civiles fuesen acordados a los Negros. La primera vez que fui a los Estados Unidos, en 1956, habían paneles “Reservado a blancos” por todas partes y recuerdo cuan brutal era aquello. ¿Tú viviste todo esto?

Ornette Coleman: Sí. En todo caso, lo que me gusta de París, es que aquí no puedes ser snob y racista a la vez, pues esto no marcha así. París es la única ciudad que conozco donde el racismo no existe nunca en tu presencia, es algo que se oye hablar.

Jacques Derrida: Esto no quiere decir que no hay racismo, sino que estamos obligados a disimularlo en la medida de lo posible. ¿Cuál es la estrategia de tu elección musical en París?

Ornette Coleman: Para mí, ser innovador, lo que no quiere decir ser más inteligente, más rico. No es una palabra, es un acto. En tanto no está hecho, no vale la pena hablar de ello.

Jacques Derrida: Entiendo que prefieras *hacer* que hablar. ¿Pero qué *haces* con las palabras? ¿Cuál es la relación entre la música que *haces* y tus propias palabras o aquellas que la gente intenta colocar sobre lo que haces? El problema de elegir el título por ejemplo, ¿Cómo lo proyectas?

Ornette Coleman: Tenía una sobrina que murió en febrero de este año y fui a su entierro. Y cuando la vi en su ataúd, alguien le había puesto un par de lentes. Tuve ganas de llamar a una de mis piezas “*Ella estaba acostada, muerta, y portaba lentes en su ataúd*”. Después cambié de idea y la llamé *Blind date*.



Jacques Derrida: ¿Este título se te impuso?

Ornette Coleman: Intenté comprender que alguien haya puesto lentes a una muerta... Tuve una pequeña idea de lo que quería decir, pero es muy difícil comprender el lado femenino de la vida cuando no tiene nada que ver con el lado masculino

Jacques Derrida: ¿Piensas que tu escritura musical tiene fundamentalmente algo que ver con tu relación a la mujer?

Ornette Coleman: Antes de ser conocido como músico, cuando trabajaba en una gran tienda, durante mi hora de colación, llegué a una galería en donde alguien había pintado a una mujer blanca muy rica que tenía absolutamente todo lo que se podía desear en la vida. Pero ella tenía la expresión más solitaria del mundo. Jamás me había confrontado a tal soledad, y cuando volví a casa escribí una pieza que llamé *Lonely woman*.

Jacques Derrida: ¿Entonces la elección de este título no fue una elección de palabra sino una referencia a esta experiencia? Te hago estas preguntas sobre el lenguaje, sobre las palabras, pues para prepararme para nuestro encuentro, escuché tu música y leí lo que los especialistas habían escrito sobre ti. Y ayer por la tarde, leí un artículo que era de hecho una conferencia, dada por uno de mis amigos, Rodolphe Burger, un músico cuyo grupo se llama Kat Onoma, construida en torno a tus declaraciones. Para analizar la manera con la cual formulas tu música, él partía con declaraciones tuyas, siendo la primera: “Por una razón que ignoro, estoy convencido de que antes de llegar a ser música, la música no era más que una palabra”. ¿Recuerdas haber dicho esto?

Ornette Coleman: No

Jacques Derrida: ¿Cómo comprendes o interpretas tus propias declaraciones verbales? ¿Es algo importante para ti?

Ornette Coleman: Me interesa más tener una relación humana contigo que una relación musical. Quiero ver si puedo expresarme en palabras, en sonidos que tienen que ver con una relación humana. Al mismo tiempo, me gustaría ser capaz de hablar de la relación entre dos talentos, entre dos haceres. Para mí, la relación humana es mucho más bella, pues ella te permite adquirir la libertad que deseas, para ti mismo y para el otro.

Bibliografía



Derrida, Jacques; Coleman, Ornette, « *La langue del autre* » en *Les Inrockuptibles*, n°115, París, 1997.

Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, París, 1996.

Murphy, Timothy S, “*The other’s language*” en *Genre, forms of discourse and culture*, vol 37, n° 2, Oklahoma, E.E.U.U, 2004.

Nietzsche, Friedrich, “Ensayo de autocritica” en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid,

Pagina web de Ornette Coleman, vista el 15 de diciembre de 2012
<http://www.ornettecoleman.com>

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, París, 2008.

Stiegler, Bernard, *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Flammarion, París, 2008.