

***La libertad de malentender.
La improvisación libre como adivinación colectiva
y algunos paralelos imperfectos con el antiguo pensamiento de oriente.***

"No sé por qué la gente tiene tanto miedo de las ideas nuevas; son las viejas las que me asustan a mí". Esta observación de John Cage parece de lo más apropiada para un compositor y auténtico innovador que muchas personas admiran más por sus reflexiones y la filosofía que subyace en su música que por ésta última. Puede que nos sorprenda, pues, que una de sus estrategias compositivas más recurrentes—parte de su empeño en componer sin que le controle excesivamente sus propios gustos o memoria—consiste en el recurso al oráculo de monedas del *I Ching*. Este libro no sólo es extremadamente viejo; es, de hecho, uno de los mayores repositorios de ideas viejas. Noten, por favor, que cualquier deseo por parte del lector de confundir el adjetivo *viejo* con otros más despectivos, tales como obsoleto, anticuado o trasnochado, será suyo y no del que suscribe.

Entender el recurso por parte de Cage al *I Ching*, o al menos a su oráculo de monedas, se nos hace más fácil cuando consideramos los aspectos de su actividad musical que *no* son nuevos. Esto nos lleva a uno de los elementos del venerable *libro de los cambios* más claramente ligados al pensamiento de Confucio: su énfasis en la formación del carácter mediante la observación escrupulosa y reverente de los ritos sociales. Como comenta la especialista Ong Yi-Ping, "los críticos del pensamiento confuciano deploran su excesivo énfasis en el deber y la jerarquía... Según ellos, en vez de centrarse en las relaciones humanas en sí, el complejo sistema de prácticas establecido por el confucianismo lleva a la rigidez y solidifica una jerarquía social.

El empeño de Cage en erradicar el gusto y la memoria del proceso compositivo, y las múltiples maneras en que intentaba hacerlo, reflejan en realidad su renuencia a abandonar una las ideas más viejas de todas: la del artista individual. Como veremos, es esa postura de base la que vuelve imposible la solución más natural a esta situación. Pero para entender esto, antes debemos examinar, brevemente, uno de los postulados esenciales del significado musical.

Uno podría pensar que el significado musical es vehiculizado por el sonido. No es así. A diferencia de las palabras, los sonidos musicales no llevan ningún significado: éste emerge exclusivamente a través de las relaciones que se establecen *entre ellos*. En otras palabras, el significado de un sonido musical se determina únicamente por su contexto. Esto, por otra parte, es un proceso recíproco. Si el significado de un sonido dado emerge del contexto establecido por todos los demás sonidos que ocurren en su derredor, ese sonido no es menos parte del contexto que da sentido a los demás. Tanto es así, que podemos reconocer una obra musical por las relaciones que establece, *aun cuando todos los sonidos que lo constituyen han sido cambiados*. Nadie confundiría un piano con un violín, una flauta o un timbal, y sin embargo, cualquier persona con un mínimo conocimiento de la música clásica europea reconocerá la transcripción para piano de la tercera sinfonía de Beethoven como tal obra, aunque esté sonando en un piano. Beethoven escribió su *Heroica* para orquesta sinfónica, sin piano, pero la transcripción de Liszt es específicamente para ese instrumento. ¿Cómo, entonces, reconocemos sin ninguna dificultad que se trata de la misma composición? La respuesta es que ambas piezas establecen las mismas relaciones entre sus sonidos, aun cuando los sonidos en sí son distintos.

Tradicionalmente, claro está, escuchamos más que esas relaciones, y es aquí donde nos volvemos a encontrar con John Cage. Cuando alguien dice algo, recibimos el significado de su declaración, pero también ponderamos las intenciones subyacentes en ella. Lo que normalmente se da por hecho es que lo dicho refleja la *intencionalidad* del locutor. De hecho, el significado de la frase depende en parte

de nuestra creencia en ella. Esto también es lo que da credibilidad al discurso musical. Ambos—significado y credibilidad—van de la mano en nuestra experiencia de la música en tanto discurso humano.

¿Cómo, entonces, entender una música hecha por alguien que proclama abiertamente sus esfuerzos para evitar sus propios gustos y memoria a la hora de componerla? En el habla, entendemos la intencionalidad en términos de lo que se ha dicho, es decir, en función de su significado. También entendemos la intencionalidad musical en términos del significado. Si diseñas un sistema que te permite componer sin expresar tus propios gustos o memorias, ¿Dónde estará el significado que sustancia las intenciones? En Cage descubrimos a un compositor—brillante, eso sí—que quiere nadar y guardar la ropa. A pesar de rechazar ciertas cualidades asociadas con la figura del compositor (entre otras, sus gustos y su memoria), se adhiere a la jerarquía tradicional de la música clásica occidental, en la que el compositor se encuentra en la cima de la pirámide que coloca su intencionalidad (expresada en la partitura) por encima de todas las demás (la del director de orquesta, de los intérpretes y del público). Esto parecería coherente con la defensa confuciana de los ritos sociales y su observación como elementos fundamentales para la construcción del carácter, pero no tarda nada en encallarse en la restringa de *cheng-ming*, la "rectificación de los nombres". Así define Ong Yi-Ping el énfasis confuciano sobre la importancia de "conocer y fijar una asociación fiable entre un nombre y la cosa a la que debe referirse". Esta idea se aplica especialmente a esos nombres que "informan a las personas acerca de su ubicación en la jerarquía social, y de cómo han de comportarse. Así, a un rey sólo se le debe llamar "rey" si se comporta como tal..." En otras palabras, Cage está encantado de aceptar su papel en la cima de la jerarquía piramidal de la música clásica Occidental, pero se niega a ejercer los poderes—¿O deberíamos de decir las responsabilidades?—intrínsecas a esa posición. No ha de sorprendernos, entonces, que su ubicación allí haya producido cierta polémica.

Desde mediados de la década de 1960, algunos de los músicos más creativos de Occidente han encontrado otra vía para minimizar la presencia de sus propios gustos y memorias, una que se sirve del *Tao Te Ching* y también, más recientemente, del concepto japonés de *Ma*. Esa vía se llama "improvisación libre" y sus fundamentos reposan sobre la práctica de la creación *colectiva*, en vez de individual, la forma *orgánica* y no predeterminada y, como procede por su base en el diálogo, una apertura suave y tierna que *fluye* con el momento. En el capítulo 76, cuenta el *Tao*¹ que

人之生也柔弱，其死也堅強。
草木之生也柔脆，其死也枯槁。
故堅強者死之徒，柔弱者生之徒。
是以兵強則滅，木強則折，強大居下，柔弱居上。

El hombre, en vida,
es suave y blando,
pero cuando muere es rígido y duro.
Todas las hierbas y plantas, en vida,
son delicadas y tiernas,

1 El lector atento notará que las traducciones que aparecen en este texto no siempre reflejan el estado de la cuestión en los estudios sinológicos actuales. A primera vista, por ejemplo, el trabajo sobre el *Tao Te Ching* realizado por D. José Ramón Álvarez y publicado en el año 2016 por Ediciones Catay, LTD. en Taiwan parecería el más indicado. Y de tratarse aquí de una consideración del pensamiento chino en sí, lo sería. Sin embargo, al tratarse más bien de cómo es visto y aplicado ese pensamiento milenario por un conjunto de creadores sonoros europeos y/o norteamericanos actuales, nos ha parecido más lógico partir de las versiones que ellos mismos hayan podido leer, casi siempre con anterioridad al año 2016. Por inexactas que sean estas traducciones pretéritas, es en ellas donde encontramos las ideas que dichos creadores habrán podido entender o, como veremos en la segunda parte del presente texto, *malentender*, con igual fecundidad para su propia actividad poética.

pero cuando mueren son secas y marchitas.
Por eso, lo rígido y lo duro siguen a la muerte,
lo suave y lo blando siguen a la vida.
Así, un ejército inflexible será destruido,
y una madera rígida se romperá.
Lo rígido y duro es inferior.
Lo suave y blando es superior.

Esta vía es elemental para los improvisadores libres, quienes crean en y con el momento y deben, por eso mismo, estar lo más abiertos posible a él. En cambio, los intérpretes que se limitan a obedecer con total precisión las notas escritas en una partitura por alguien que no es parte de este momento, y que puede que muriera hace varios siglos, pertenecen a una jerarquía que impone la ineluctable rigidez de la obediencia. Su vocación no es vivir de forma creativa en y con el momento, sino intentar insuflar parte de su propia vida a los muertos. Suya es la rigidez, y el destino, el del árbol que no se dobla con el viento.

Si contemplamos la improvisación libre desde la perspectiva de Cage, veremos que, sin ninguna necesidad de rebuscados métodos de convocar el azar, su proceso poético genera inmediatamente los resultados ansiados por él. Para entender esto, recordemos una observación anterior: en la música, entendemos la intencionalidad en términos del significado musical, y entendemos el significado de los sonidos de la música en términos del contexto que les proporciona todos los demás sonidos a su alrededor. Este proceso es relativamente sencillo en la composición occidental tradicional porque *todos los sonidos son determinados por una sola persona*. Puede que los hagan sonar hasta cien intérpretes (en el caso de una orquesta sinfónica de la era romántica) pero todos pertenecen a una misma partitura concebida y escrita por un solo compositor humano. En otras palabras, todos los sonidos que escuchamos e identificamos como parte de la música (pueden haber otros en la sala de conciertos, tales como toses, pero tradicionalmente no se consideran musicales) reflejan la intencionalidad de una misma persona. En la jerarquía tradicional de la música clásica de Occidente, él es el rey y se comporta como tal: *cheng-ming dixit*.

En cambio, cuando la creación nace del diálogo colectivo, cada músico genera el contexto para los demás. Lo que toca cada uno debe su significado a lo que tocan los otros, y en este sentido, hay varias cuestiones a tener en cuenta. Primero, es imposible atribuir el significado de una frase musical a la persona que la acaba de tocar porque, aunque esa persona es responsable de haberla tocado, ni es responsable de, ni puede controlar el contexto en el que se oye. Segundo, ninguno de los músicos puede oír *todo* lo que están tocando los demás, y mucho menos prever lo que tocarán en el momento en que toque su propia frase. Y tercero, la suma de lo que tocan todos juntos no la controla ninguno de ellos. En este último caso, podemos recordar algo que dijeron los tres fundadores de AMM (uno de los tríos de libre improvisación más renombrados desde sus comienzos en la década de 1960): aunque solo tocaban tres personas, cada uno escuchaba como si de un cuarteto se trataba. No sólo escuchaban lo que tocaba cada uno, sino también a la música en sí, porque esta última no era tanto la suma de lo tocado por los tres cuanto una voz independiente por su propia sinergia. La música constituía "los ríos y mares [que] pueden ser señores de todas las demás corrientes de la montaña porque se mantienen siempre en una posición más baja" (*Tao Te Ching*, cap. 66), y tenía su propio fluir.

Así se resuelve sin fuerza el dilema de Cage. Improvisando con otros, un músico puede tocar algo que nace directamente de su propio gusto y memoria sabiendo que el contexto que los demás construyen a su alrededor le dará un significado que puede no tener nada que ver con las intenciones con las que lo tocó. El mismo John Cage habría podido alcanzar esa liberación si hubiese estado dispuesto a abandonar su planteamiento jerárquico de la creación musical a favor de uno horizontal

construido sobre el diálogo con otros creadores sonoros. Claro que su ubicación a la cima de la jerarquía de la música clásica Occidental brinda al compositor la fuerza de imponer su voluntad a todos los que estén debajo de él, pero como extrae Ong Yi-Ping de su lectura del *Tao Te Ching*, "La fuerza siempre tiene una calidad quebradiza (por su rigidez): se sitúa *contra* algo, creando así una oposición a ella misma. El carácter de la fuerza la hace susceptible y más débil que lo que es flexible, adaptable y suave."

Esta forma flexible, adaptable y suave de plantear el diálogo creativo y musical con otros músicos, con la música en sí, y con todos los aspectos del acontecimiento musical (la resonancia de la sala, los ruidos aparentemente ajenos, como el tráfico vehicular, los sistemas de ventilación o la gente hablando, incluso cómo se está portando el propio instrumento en cada instante) constituye, a mi entender, una parte intrínseca de lo que el *Tao* llama *wu-wei*, aunque aquí se trata no tanto de la no-acción como de la no-oposición. En el caso de la improvisación libre, esto comienza con una aceptación de la situación para poder hacer música juntos, donde los aspectos que definen esa situación no constituyen algo que superar sino que actúan, en parte, para definir la música en sí. La música ocurre *en esa situación, no a pesar de ella, no con independencia de ella y no en oposición a ella*. Esto está perfectamente ligado a la idea fundamental de que la libre improvisación colectiva nace no del tocar, no de la *acción*, sino de la *escucha*, y de *cómo escuchamos*. Para el improvisador libre, no se trata tanto de reaccionar ante lo que se escucha sino de fluir con él. Se trata, pues, de escuchar desde una posición de equilibrio y alineamiento. En el capítulo ocho de su explicación de la energía vital, o *qi*, 氣, la *Neiye*, 內業, reconocido hoy como un precursor del *Tao Te Ching*, nos ofrece consejos sobre cómo alcanzar este estado físicamente:

能正能靜、然後能定。
定心在中、耳目聰明、
四肢堅固、可以為精舍。
精也者、氣之精也。
氣導乃生。生乃思。思乃知。知乃止矣。
凡心之形、過知失生。

Si puedes ser alineado y quieto,
sólo entonces puedes lograr la estabilidad.
Con una mente-corazón estabilizada en el centro,
con las orejas y los ojos agudos y brillantes,
y con los cuatro miembros firmes y fijos,
puedes hacer una morada para la esencia vital.
La esencia vital es la esencia del qi.
Cuando el qi es guiado, se genera la esencia vital.
Cuando se genera, entonces hay pensamiento.
Cuando hay pensamiento, entonces hay conocimiento.
Cuando hay conocimiento, entonces has de parar.
Considerando las formas de la mente-corazón,
el conocimiento excesivo disipa la vitalidad.

Aquí, podemos proponer que esta forma de hacer música como diálogo *con una situación, no a pesar de ella, no con independencia de ella y no en oposición a ella*, es una forma de *conocer* esa situación. Y si estamos dispuestos a aceptar que uno no *hace* el conocimiento sino que lo percibe, podremos entender la manera en que, como reconoció AMM a mediados de la década de 1960, la música libre y colectivamente improvisada tiene una intencionalidad sinérgica que es esencialmente independiente de los músicos. Esto explica un fenómeno frecuentemente sorprendente para los improvisadores

jóvenes: el final de una pieza de música libremente improvisada llega sola. Uno simplemente lo oye y para. Nadie *hace* el final; sencillamente ocurre porque todos reconocemos que ha terminado la pieza. En algún momento, nos damos cuenta que, a través de la música, hemos alcanzado un estado de conocimiento de la situación y, por lo tanto, es el momento de parar. Si insistimos, no aprenderemos algo más de provecho, sencillamente disiparemos la vitalidad.

Parte de esta forma de plantearse la improvisación colectiva gira en torno a la idea de la responsabilidad y su relación con la libertad, y esta parte se articula a través de una actitud hacia la interacción no del todo distinta a ciertos aspectos del concepto japonés de *Ma*, 間. Al examinar brevemente este concepto, veremos también que, aunque no se trate específicamente de una idea taoísta, es parcialmente abarcada por el capítulo 11 de ese antiguo libro de la sabiduría.

三十輻共一轂，當其無，有車之用。
埴埴以為器，當其無，有器之用。
鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。
故有之以為利，無之以為用。

Treinta radios convergen en el centro de la rueda,
y es su vacío el que la hace útil.
La arcilla moldeada da forma a la vasija,
y es su vacío el que la hace útil
Se abren puertas y ventanas al hacer una casa,
y es su vacío el que la hace útil.
Así, nos servimos de lo que es presente

pero lo realmente útil es lo ausente.

Lao Tzu enfatiza la utilidad del espacio vacío. Una vasija es interesante porque podemos llenar el espacio que contiene. La arquitectura es útil porque podemos habitar el espacio que define. Ambos pueden tener su atractivo estético, pero son útiles por la ausencia que encierran, no por la presencia que la encierra.

Pero ¿Cómo entra el concepto *Ma* en esta idea, y cómo interactúan con él los improvisadores libres? En primer lugar, la puerta que se abre en el texto de Lao Tzu es parte íntegra del símbolo *Kanji* de *Ma*, 間, el cual presenta el ideograma chino para puerta, 門, con el Sol, 日, iluminando el interior de su marco. Como afirma el escritor japonés Kiyoshi Matsumoto, *Ma* nos recuerda que lo que no está posibilita la coexistencia de las historias de todos. Es la demarcación del espacio que nos permite a nosotros y a todas nuestras ideas coexistir en el mismo lugar". Es decir que la coexistencia de "la historia de cada uno" depende del espacio que dejan alrededor de ella cuando la cuentan, y de lo que elijen *no* contar. Así es cómo los improvisadores libres hacen su música juntos. Y aquí es importante entender a qué se refiere Matsumoto cuando habla de la "demarcación" del espacio. Es fácil percibir la importancia del espacio y de la ausencia para la existencia de las ideas que la llenan como el aceite puede llenar una vasija. Menos fácil, sin embargo, es entender que la demarcación *no* es lo que define el espacio. No la constituyen la vasija o los radios de la rueda. En *Ma*, es el espacio *en sí* lo que funciona como demarcación. El espacio entre dos cosas es lo que nos permite distinguir la una de la otra para así apreciar cada una en su justa medida. Los improvisadores libres hablan de "tocar los silencios" porque éstos son tan importantes como los sonidos. El silencio es el espacio en el que pueden existir los sonidos y también es la no presencia a su derredor, la cual los acota, como un marco, para distinguir y definirlos. Es esta capacidad de distinguir la que hace posible crear la música de forma colectiva. Como sentencia la *Neiye*, "sólo después de la conciencia habrá forma. Sólo después de la forma habrá lenguaje. Sólo después del lenguaje habrá utilidad."

Entre el pueblo Navaho del sudoeste de los Estados Unidos, es considerado enormemente inmaduro, en una conversación, responder al otro tan pronto haya terminado de hablar. Es signo de respeto dejar un espacio por si éste no ha terminado, realmente, y tiene algo más que añadir. Es más, dicho silencio indica que uno está tomando un tiempo para considerar lo que ha dicho antes de contestar. En Japón, esta idea se lleva un paso más, ya que el *Ma* contempla la importancia de percibir lo *no dicho*, esos significados que se transmiten mejor en silencio: una mirada, un mudo titubeo, una pausa deliberada. Algo muy similar ocurre entre los improvisadores libres. En la década de 1990, los originadores de un estilo de improvisación libre que se llegó a conocer como "reduccionismo berlinés" comenzaron a emplear el silencio de una manera muy específica. Escuchando con una intensidad impactante, alternaban notas individuales de duraciones variables con períodos similares de silencio. No se entendía lo que tocaba cada uno como una frase autosuficiente sino que sus sonidos y silencios individuales se sumaban para crear una frase compuesta que no reflejaba la intencionalidad individual de ninguno de ellos. Así, aunque ningún músico individual era responsable de toda una frase, y cada uno improvisaba con completa autonomía, *todos ellos* eran necesarios para su generación. Juntos, hacían una música tan rica en silencios como en sonidos y cuya continuidad radicaba no en lo que tocaban sino en la escucha de todos a todo. Se trata de una música cuya coherencia debe todo y nada a la intencionalidad individual y es refrescantemente libre de cualquier tipo de coerción jerárquica. Esta exploración tanto de *Ma* como de *wu-wei* por parte de la música europea libremente improvisada puede constituir el ejemplo más claro de un paralelo conceptual entre la creación occidental y el pensamiento oriental. Es igualmente un ejemplo fecundo de la creación musical como metáfora (o incluso modelo) de las relaciones sociales basadas en la escucha y el diálogo, algo que necesitamos urgentemente en todo el planeta.

CONCLUSIONES

Hemos trazado algunos paralelos imperfectos entre determinados aspectos de la práctica de la libre improvisación por ciertos músicos europeos actuales y los valores y conceptos que subyacen en el desarrollo personal propuesto por el pensamiento clásico de oriente. Si algo ha quedado claro en este proceso, es que produce más interrogantes que certezas. ¿Tendrá alguna posible relevancia semejante empresa? Y de ser así, ¿cuál será?

Creo firmemente que lo que hacen los artistas es a ellos mismos. La obra de arte *per se* es prácticamente un subproducto de este proceso de autodesarrollo que dura toda una vida y que se basa parcialmente en la adquisición de conocimientos y más en el refinamiento de las capacidades perceptivas. Parte de ese proceso tiene que ver con el desarrollo del oficio, que puede, o no, ocurrir en el acto de hacer arte. Otra parte tiene que ver con contestar preguntas. Eso es lo que hacen las obras de arte. Y lo que hace mágicas a éstas es que, al igual que los sueños, contestan preguntas que normalmente no sabemos que hemos planteado y posiblemente ni siquiera sabríamos expresar en palabras. Y como los sueños, las obras de arte pueden brindarnos una respuesta sin ayudarnos en ningún momento a descubrir, realmente, cuál era la pregunta. La naturaleza numinosa del arte está firmemente arraigada en la parte desproporcionadamente grande que nunca emerge del inconsciente.

Aprender a hacer arte supone dedicar una vida entera a afilar las capacidades perceptivas. Más que la habilidad auditiva del músico, el ojo del pintor o el tacto del escultor, se trata de esa *otra* escucha que canaliza la actividad del inconsciente hacia el reino asible, aunque frecuentemente inescrutable, del consciente. La incómoda coexistencia del arte occidental con lo cotidiano, especialmente desde mediados del siglo XX, se debe en gran parte a la gradual aceptación, no del grado en que el arte en sí es cotidiano, sino de hasta qué punto lo cotidiano está arraigado en algo que simplemente

supera nuestras capacidades de percibir. "El universo no es más extraño de lo que nos imaginamos", dijo Einstein, "es más extraño de lo que somos capaces de imaginar".

La desaparecida historiadora de arte española Carmen Bernárdez me comentó en una ocasión su gran sorpresa a la hora de dar clases en la Facultad de Bellas Artes. Nada más comenzar, constató que, a diferencia de los alumnos de Historia del Arte, para los de Bellas Artes toda arte era contemporánea. Algunos años más tarde, entré en el estudio de su hijo Jan, artista él mismo, y encontré su mesa llena de catálogos de pintura de la artista contemporánea Jenny Saville y del maestro del Barroco, Rembrandt van Rijn. En ese momento, Jan estaba trabajando sobre su capacidad de representar convincentemente las encarnaciones y había elegido como modelos a Saville y Rembrandt, artistas separados por más de tres siglos y medio. Los contextos sociales, económicos o estéticos en los que habían vivido y trabajado esos dos pintores eran vastamente distintos, uno de otro, pero sus respectivas capacidades de captar y representar la belleza o las vicisitudes de la carne humana le resultaban igualmente relevantes a Jan. No necesitaba entender el arte de Saville o Rembrandt desde la perspectiva de sus contextos históricos; lo que necesitaba era descifrar los misterios de su técnica, cómo veían la piel en términos de la luz y la luz en términos del pigmento. De igual importancia es que, para sus propósitos, no había ninguna diferencia real entre entender o malentender. Puede que ni Saville ni Rembrandt hubiesen estado de acuerdo con sus conclusiones sobre como pintaban, pero si le servían a él, era suficiente. Parafraseando al compositor francés del siglo XX Pierre Boulez: "los jóvenes compositores aprenden su oficio analizando las obras de sus predecesores. Poco importa que sus análisis sean acertados o no mientras el resultado sea música interesante."

Igualmente, es casi seguro que los improvisadores libres europeos, incluido el que escribe, malentenderán las enseñanzas del *I Ching*, del *Tao Te Ching* o de la más breve *Neiye*. De hecho, es incluso posible que *necesiten malentenderlas* para obtener las ideas o percepciones que las hacen relevantes a nuestra era, nuestras necesidades como artistas y nuestras razones por consultarlas. Hay aspectos de la existencia, el pensamiento, las emociones y la percepción humanos que apenas han variado en los veintitrés siglos que nos separan de sus autores. Sin embargo, el contexto social para el que fueron escritos contrasta patentemente con los ideales más valorados por los improvisadores libres europeos. Los términos, ejemplos y metáforas empleados por el *I Ching* y el *Tao Te Ching* dan una clara idea del contexto social en el que sus lectores originales buscaban sobrevivir y prosperar. Aquél evoca papeles sociales como "el hijo mayor", "la hija menor" o "la concubina", además de "el ejército". Éste habla de "gobernar", de "el pueblo" del "soberano de un gran estado" y de "dominar al pueblo por la fuerza militar". ¿Debemos concluir que la sociedad europea actual es, de alguna manera, menos jerárquica, belicosa o desconcertante para el individuo? En absoluto. Lo que *sí* podemos afirmar es que cuando un improvisador libre busca cierta iluminación en esos milenarios libros de la sabiduría oriental, es para servirse de ella en sus esfuerzos por hacer arte de una manera igualitaria, como un diálogo entre iguales, con un mínimo de jerarquía e, idealmente, liberados de los papeles sociales impuestos. Como un mañoso que se sirve de un destornillador para abrir una lata de pintura, el improvisador toma una frase concebida para un uso o contexto, y lo utiliza de otra forma, según sus propias necesidades. Tal es la relevancia de una tradición: vive mientras resulta útil y cambia para seguir siéndolo.

Wade Matthews

completado a las 0.00 h.

entre el 31 de diciembre de 2021 y el 1 de enero de 2022.