

INTIMIDAD Y LÍMITE: REFLEXIONES SOBRE EL PERRO DE STOCKHAUSEN

Wade Matthews

«Pinto cuadros muy grandes» escribió Mark Rothko en 1951. «Reconozco que históricamente la función de pintar cuadros grandes ha sido pintar algo muy grandioso y pomposo. Mis razones para pintarlos, sin embargo –y creo que las comparten otros pintores que conozco– son precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es situarse fuera de su propia experiencia, contemplar la experiencia como si fuera a través de unas lentes reductoras. Pero cuando pintas cuadros grandes, estás dentro. No es algo que controlas»¹.

En este breve texto, Rothko explica mucho más que el porqué del tamaño de sus obras. Nos ofrece una clara visión de sus valores artísticos –«quiero ser muy íntimo y humano»– y de dónde quiere ubicarse en el proceso creativo, o de elaboración de su obra: «... estás dentro. No es algo que controlas». Las grandes dimensiones de la obra sirven, pues, para envolver– primero al artista, luego al espectador. Al estar envuelto,

¹ Rothko, Mark, «I Paint Very Large Pictures», en *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*, Kristine Stiles y Peter Selz, editores, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 26.

uno no puede contemplar la obra a distancia, no puede *desvincularse* de la obra. Se trata entonces de una *desobjetivación* de la obra que produce la inmersión del que la experimenta. En esta inmersión está la intimidad y lo humano, además de una forma muy llamativa de entender el proceso creativo a la hora de elaborar una obra de arte.

El cuadro es un objeto en tanto en cuanto el espectador sea capaz de percibir, o asignar, sus límites, pues distinguiéndolo de su entorno lo reconoce como tal objeto. Cuando el tamaño o la proximidad son tales que no permiten al espectador/pintor aprehender la obra como totalidad, ya que los límites salen de su campo perceptual, deja de ser un objeto y pasa a ser, tan sencilla y tan complejamente, una experiencia. En ese momento, la desvinculación del espectador/pintor de la obra deja de ser una función de los límites del cuadro. Al no ver estos límites, el espectador/pintor no puede relegar la obra al estatus de objeto, y si quiere desvincularse de ella —es decir, dejar de experimentarla— debe poner el límite en él mismo. Puede, simplemente, cerrar los ojos, rompiendo el vínculo experiencial con la obra mediante la definición de un límite suyo corporal (los párpados), es decir: objetivizándose a sí mismo, en vez de a la obra de arte.

Dudo mucho, sin embargo, que el propósito de Rothko sea promocionar la objetivización del ser humano. Al contrario, en este texto parece estar diciendo que la clave de su planteamiento creativo radica justamente en la desobjetivización de la obra con el fin de hacerla indistinguible, inseparable, de su proceso de elaboración. Y que este proceso, donde coexisten la creatividad y el oficio, el flujo y la canalización, al realizarse *desde dentro de la obra*, sea esencialmente experiencial. El arte, pues, como experiencia. No es, claro está, una idea nueva, pero en este contexto nos lleva a cuestionar hasta qué punto los límites sirven para definir un objeto de arte no sólo como objeto, sino también como arte.

En formas menos abiertamente objetuales, como el teatro, las acciones, o la música, los límites han de definirse de otra manera, si es que se quieren definir...

Cuentan que, en una ocasión, Nam June Paik irrumpió en casa de John Cage y, delante de éste y sus invitados, procedió a gritar incom-

Wade Matthews, improvisador musical y escritor norteamericano, es doctor en artes musicales por la Columbia University. Concertista activo, vive desde 1990 en Madrid, donde coorganiza Hurta Cordel, el festival internacional de música improvisada.

prensiblemente en coreano, a gesticular y en general a dar señales de gran agitación y alarma. Acto seguido, dio la vuelta y salió corriendo del piso, cerrando la puerta con un gran portazo. Cage y compañía, asombrados y no poco preocupados discutían sobre cómo proceder cuando sonó el teléfono. Era Paik. «Se acabó el concierto» dijo, y colgó.

Al igual que la música, el teatro no tiene límites físicos. Si se realiza en un escenario tradicional, son los límites de éste los que definen el marco espacial, la duración de la obra lo que define su marco temporal. Dentro de este espacio teatral convencional, muchos han jugado con la rotura deliberada de estos límites, colocando a actores entre el público, lanzando objetos desde el escenario, etc. Pero la acción de Paik funciona al revés. Prescinde del marco teatral y de sus convenciones para cuestionar quién decide lo que sí es y no es una experiencia artística.

Cuando, en *Art and Disorder*, el pensador norteamericano Morse Peckham define el arte como «cualquier campo perceptivo utilizado por un individuo como ocasión para realizar el papel de perceptor de arte»², deja la decisión sobre qué es, y no es, arte en manos no del creador, sino del contemplador de la obra, y soluciona de un trazo la antigua pregunta sobre si el paisaje, es decir, la belleza no creada por el hombre, puede considerarse arte o no. Para Peckham, si se contempla como tal, entonces lo es.

Para Cage y sus amigos, la acción de Paik era pura experiencia, pero ellos no tenían por qué pensar que se trataba de arte. Con su llamada telefónica, Paik logró dos cosas: definir su anterior actuación como arte («el concierto»), y marcar su final. Paik la *define* como arte, pero para Peckham y quizá también para Cage y sus amigos, la decisión acerca de si, *post facto*, quieren entender esta experiencia como arte, o no, depende solamente de ellos mismos. Esta acción de Nam June Paik es peculiar porque cuestiona la posibilidad de entender el arte como tal cuando irrumpe en medio de un contexto experiencial no entendido previamente como artístico. Normalmente se produce la situación contraria, en la que un acontecimiento no entendido como arte irrumpe en medio de un proceso artístico, como veremos a continuación.

El perro de Stockhausen

En nuestra cultura, cuanto más efímeros son los límites de una obra de arte, más tendencia hay de intentar crear un espacio aislante a su

² Morse Peckham, «Art and Disorder», en *Esthetics Contemporary*, Buffalo, Prometheus Books, 1978, p. 97.

derredor para asegurar su integridad como obra. Así pues, en las salas de concierto no suele haber una gran preocupación por la capacidad de la obra musical de entrar en la experiencia cotidiana de la audiencia, pero sí por asegurarse de que la vida cotidiana no entre en la música. Los esfuerzos por parte de los responsables de la sala y de la música por imponer una *esterilización* sonora para que no se infecte la obra musical alcanzan grados de compulsión asombrosos. Escuchemos a Karlheinz Stockhausen:

Me vi obligado a cuidar de todos los detalles en la puesta en escena florentina de *Sirius*, empezando por la elección de un espacio adecuado (...) incluso me vi obligado a pasar entre las filas de un millar de espectadores para pedirles que, por una vez, no fumasen. También me tocó encargarme de cerrar las puertas para que la gente no molestase dando portazos al comienzo del concierto³.

Claramente, Stockhausen está haciendo un enorme esfuerzo por controlar el entorno en el que ha de sonar su música. Con ese fin, elige él mismo el espacio sonoro, y hace lo posible por *neutralizar* ese entorno, prohibiendo los olores (el tabaco) y todos los ruidos (portazos, etc.) ajenos a los que él mismo considera parte de su música.

Es en este afán de controlar el entorno, de aislar la música, rodeándola de un marco neutro que sirve para delimitarla, donde encontramos una definición del arte polarmente opuesta a la de Peckham. Para Stockhausen, y la mayoría de los compositores, su música, su arte, es un producto de su única y exclusiva voluntad creativa, la cual ha de reflejarse de forma clara e inequívoca cuando se interpreta ante el público. Y para que esto sea posible, ha de suprimirse cualquier manifestación sonora que, al no nacer de la voluntad creativa del compositor, interferiría en una visión clara de ella.

No hace falta considerar aquí hasta qué punto compartimos o no esta manera, por otra parte muy generalizada, de entender el arte. Basta con observar que en la práctica es imposible. La férrea voluntad de control de un compositor como Stockhausen, la masa de convenciones acerca de cuándo se puede y cuándo no se debe toser, aplaudir, abrir

³ Mya Tannenbaum, *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*, Madrid, Ediciones Turner, 1988, pp. 16-17.

golosinas con envoltorios ruidosos, repasar las páginas del programa de mano, cuchichear con el amigo, estornudar o roncar en una sala de conciertos, las dobles puertas y todo el aislamiento acústico que previene la entrada de ruidos externos –nada de esto puede proteger la música que allí se cuida como a un bebé en una incubadora, o una orquídea en un invernadero, nada de esto, digo, puede protegerla del azar. Este afán de Stockhausen, y otros muchos, por «cuidar de todos los detalles» sólo consigue establecer un ambiente tan meticulosamente, hasta compulsivamente, controlado, que pone de relieve los acontecimientos que se escapan de su control. Esta música, aislada del mundo sonoro cotidiano, no tiene anticuerpos, está diseñada sin sistema inmunológico. Dejemos que lo cuente Stockhausen:

Piense usted en los ocho minutos iniciales de la primera ejecución florentina de *Sirius* alterados por los ladridos de un enorme perro. ¡Un perro en el concierto! Piense en un estreno obstaculizado hasta tal punto que impidió que me concentrase y que destruyó, por tanto, el clima de magia del inicio de la obra. Pero esto no es todo. De repente, en mitad del concierto, un ruido y un imprevisto apagón⁴.

Para Stockhausen, los ladridos del perro son un enorme estorbo, suficiente para destruir «el clima de magia del inicio de la obra». Representan la irrupción del azar, de la vida misma, en una música estructural y filosóficamente incapacitada para reaccionar ante él.

Cage lo entiende de otra manera.

Hablemos un instante de la leche contemporánea: a temperatura ambiental está cambiando, se pica, etc., y entonces una nueva botella, etc., a no ser que, separándola de su mutación, convirtiéndola en polvo o refrigerándola (una manera de retardar su vitalidad) (es decir, que los museos y las academias son formas de conservar) temporalmente separamos las cosas de la vida (del cambio) pero en cualquier momento la destrucción puede venir repentinamente y entonces lo que ocurre es más fresco. (...) Cuando separamos la música de la vida lo que nos da es arte (un compendio de obras maestras)⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ John Cage, «Ese momento está cambiando siempre», en *Revista de Occidente*, n.º 151, diciembre de 1993, p. 10.

En una de las obras más famosas de John Cage, *4'33"*, un pianista sale al escenario, se sienta delante del piano durante cuatro minutos y treinta y tres segundos sin tocar una sola nota, y se retira. Las primeras «interpretaciones» de esta obra provocaron, como poco, incompreensión en el público, pero Lao Tzu supo explicarlo perfectamente unos cinco siglos antes de Cristo: «Moldea la arcilla para hacer una vasija. Aprovecha la nada que contiene para lo que necesites»⁶. La composición de Cage es la vasija, y los sonidos de la sala de concierto –todos aquellos que *no* corresponden a la voluntad creativa del compositor– su manera de aprovechar la nada, o sea el hueco, que contiene. Su propia voluntad creativa se expresa solamente en el diseño formal, en aprovechar las convenciones de la sala de conciertos para delimitar las dimensiones temporales de la obra. Si esa noche, en la florentina iglesia de Santa Croce, se hubiese estrenado la obra de Cage y no la de Stockhausen, el enorme perro habría sido el protagonista, la razón de ser de la obra. Serían sus propios ladridos los que creasen «el clima de magia del inicio de la obra».

Así pues, llegamos a definir dos polos: la obra sin límites perceptibles que propone Rothko a modo de pura e íntima experiencia, y el límite sin obra perceptible que nos ofrece Cage para enmarcar los brámidos del azar.

Sin embargo, cuanto más reflexionamos acerca de las diferencias entre las obras de Stockhausen y Cage, más similares nos parecen. ¿Pero qué es lo que comparten estos dos conceptos del arte aparentemente tan reñidos? Uno rechaza cualquier intromisión por parte del azar, el otro la aprovecha como contenido, pero ambos son totalmente inflexibles, incapaces de reaccionar ante el azar. No hay, en ninguno de las dos, una *interacción* con el azar, sino una *postura* ante ello. Pongamos, por ejemplo, que en el transcurso de *4'33"* se produce una serie de sonidos cuya duración natural se extiende más allá del final previsto para la obra. No está previsto en absoluto que el pianista pueda quedarse dos o tres segundos más para que el marco que provee pueda englobar esos sonidos en su totalidad⁷. Y si se levanta en medio de ellos, ¿que está diciendo? «Hasta aquí, señores, estos

⁶ Lao Tzu, *Tao Te Ching*, Libro Uno, XI, 27.

⁷ En la partitura original, Cage especifica que, en realidad, la obra puede tener cualquier duración y puede interpretarse en cualquier instrumento, o grupo de instrumentos. No obstante, se trata de decisiones compositivas, y no interpretativas. También especifica con gran exactitud tres momentos en los que el intérprete ha de pasar la página.

ruidos al azar han sido música, pero ahora me voy del escenario y, por tanto, dejan de serlo». O quizá: «estos ruidos al azar seguirán siendo música, pero ya no son obra mía»⁸. Qué gran razón tenía Hume cuando dijo «toda afirmación general es falsa, incluida ésta».

Esta inflexibilidad, esta incapacidad de interaccionar con el entorno sonoro, es fruto del desfase temporal entre la creación de la obra musical y su plasmación en concierto. Pero tal y como se concibe la creación musical desde la perspectiva del compositor, este desfase es inevitable. Cuando una obra musical es creada compositivamente, su proceso de creación está esencialmente cerrado antes de que se *recre*e en una sala de conciertos. No es posible cierto tiempo de interacción con el entorno. Las personas que recrean la obra –sus intérpretes– no suelen ser sus creadores, y su libertad de interpretación no suele extenderse hasta el punto de poder ajustar una obra a circunstancias muy distintas a las que pudo imaginarse el compositor desde la comodidad de su estudio, semanas, años o incluso siglos antes del concierto.

El arte «site-specific»

Lo que se echa de menos es un concepto de la obra musical como «site-specific», es decir, hecha específicamente para el sitio donde se va a interpretar. El *land artist* Robert Smithson explicó este concepto en 1968 en una entrevista con Willoughby Sharp:

RS: ... decidí que en vez de hacer una obra de arte y colocarla en la tierra, volvería a introducir la tierra en la obra, por así decirlo.

WS: Pero tú, simplemente, estás haciendo la pieza de tierra, ¿no es así?

RS: Eso es; estoy haciendo la pieza de tierra pero el sitio en sí se está introduciendo en ella.

WS: El material es específico del sitio de donde viene, en vez de importado al sitio... Hay una relación específica entre lo que está allí y lo que allí se realiza.

⁸ Algunos dirán que, al igual que los *readymades* de Duchamp, el contenido de obras como *4'33"* no ha de contemplarse como arte sino, como parece decir Cage en el texto citado más arriba, como la vida. Pero no podemos evitar la pregunta: ¿Si Cage enfatiza la naturaleza esencialmente cambiante de la vida, o esencialmente vital del cambio, por qué quiere que el intérprete haga exactamente lo mismo cada vez que interpreta la obra? ¿No es esto, en sus palabras, «separar las cosas de la vida (del cambio)»?

RS: Eso es correcto. En otras palabras, yo no hago una pieza allí para que luego acabe en el césped de alguien?

Smithson está reaccionando a su entorno, al «site» específico en el que ha de realizar una obra, y su reacción se manifiesta, en primer lugar, en su elección de materiales. No elige la tierra por su naturaleza como material sino por su coherencia con el lugar en el que se plasma la obra de arte. Su arte está hecho con materia, y esta materia es la del lugar, del entorno de la obra. Sus límites no están realmente claros, por lo menos en el sentido material. No es que se confunde con el lugar, *es* el lugar. Pero la música está hecha con sonido, algo mucho más volátil que la tierra. En la misma entrevista, Smithson afirma estar pensando en el mundo en términos de «los últimos 200 millones de años»¹⁰. Sin duda, la tierra, las piedras que utilizaba Smithson en sus obras llevarían ese tiempo en el sitio. Los sonidos, sin embargo, no suelen durar tanto, y el entorno sonoro cambia con una rapidez que explica por qué una escultura puede durar veinte siglos mientras que una canción apenas dura tres minutos.

La zona muerta

Esta cuestión cobra relevancia cuando nos planteamos una pregunta acerca de la relación entre los límites de una obra de música y los de, por ejemplo, un cuadro. En el caso de la música, hemos visto cómo se utiliza la neutralidad sonora de una sala de conciertos para imponer o como poco realzar los límites de la obra musical. Y debemos entender que esto sirve para ayudar a la audiencia a relacionarse con ella como si de un objeto se tratara, estableciendo una distancia que permite elegir si involucrarse en ella como proceso o no. Ahora, las convenciones de la música «culta» europea presentan esta zona muerta alrededor de la obra musical como condición *sine qua non* para que el público pueda concentrarse y experimentar la obra como proceso.

Según estas convenciones, no es en absoluto positivo que la obra musical sea «site-specific» en el sentido del término aplicado por Smithson, sino más bien que se diferencie cuanto más mejor de su entorno.

⁹ Suzaan Boettger, «Degrees of Disorder», en *Art in America*, diciembre de 1998, pp. 77 y 78.

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

La zona muerta provee un fondo de contraste que realza la alteridad del objeto musical. Como observa Patrick Ténoudji: «l'étude des silences dans la musique de notre civilisation met en évidence un long travail de mise à distance visuelle-objective de l'objet musical»¹¹. Así, cualquier sonido ajeno al de los músicos se considera una «distracción» que dificulta o incluso imposibilita la plena experiencia de esa música. Los ladridos de un enorme perro florentino, por ejemplo.

¿Pero qué nos impide entenderlo al revés? Si el público necesita «concentrarse» para entender la obra musical como proceso, para estar plenamente involucrado en su sonoro discurrir; si esta concentración es tan difícil, si el vínculo del oyente con la obra es tan endeble, tan frágil que un cuchicheo, un azaroso estornudo, el «bi-bi» de un reloj digital son suficientes para romperla. Quizá sea justamente porque la zona muerta, el excesivo control ambiental de la sala de conciertos, realzan demasiado los límites de la obra musical. La bruta iluminación de sus mínimos contornos objetivizan tanto a la obra musical que se distancia del oyente. «Contemplar la experiencia como si fuera a través de unas lentes reductoras» dice Rothko, subrayando el distanciamiento, tanto de objeto como de proceso, que experimenta cuando es consciente realmente de los límites de la obra.

El pop

Liberada en cierta medida de las convenciones «cultas», la música pop¹² afronta el problema de otra manera. Por una parte, maneja un lenguaje musical cuya relativa simplicidad permite una aprehensión sin necesidad de tanta concentración. Por otra, depende en gran parte del lenguaje verbal, apoyado por la música. Es la simplicidad de la música la que favorece la fácil comprensión de la letra, y la letra la que palia la repetitividad de la música. En la sala de conciertos la banda de pop borra cualquier posible distracción sonora con la sencilla medida de asegurar que el sonido que emana del escenario sea más fuerte que ella.

¹¹ Patrick Ténoudji, «Les gestes du silence», en *Social Anthropology* 6, 3, 1988, p. 343.

¹² Sin ánimo de ofender a nadie que todavía se cree el despliegue de etiquetas con las que el enorme aparato de la música comercial empaqueta y vende el trabajo de innumerales músicos, empleo el término «pop» para englobar toda una gama de músicas de consumo popular.

Esto también es una neutralización del entorno, pero se neutraliza con volumen en vez de silencio. Es una solución basada esencialmente en la agresión, la cual se refleja incluso en cómo se organizan los músicos en escenario. A diferencia de un grupo de música clásica, que suele colocarse en semicírculo abierto, invitando al público a cerrar el círculo, los grupos de pop o rock tienden a formar una cuña, con el cantante, es decir, la letra, en la punta. Esta cuña se ensancha para incluir guitarras y bajo, con la batería empujando desde el fondo. Sirve, simbólicamente, para abrir una brecha en el público. Es violenta, agresiva y sorprendentemente eficaz¹³. Y cuando falla, cuando el cantante nota que el público no se siente involucrado, recurre al método infalible: les invita a dar palmadas, rompiendo la separación entre músico, música y público mediante la participación colectiva. Con una fórmula clara pero en constante evolución para mantener una perfecta adecuación a su función social, la música pop en todas sus variantes es el lenguaje de numerosos excelentes músicos que hemos de reconocer, y respetar, como los bardos de nuestra época.

Para muchos creadores musicales, sin embargo, el volumen, la simplicidad y la violencia no constituyen una solución. No es que se rechacen del todo: cada uno tiene su sitio en cualquier discurso musical, pero no como condición *sine qua non* para entablar un vínculo experiencial. El artista musical cuyo lenguaje es más complejo, que emplea una gama más amplia de parámetros expresivos, que plantea una relación menos violenta con su público, necesita otras soluciones. Puede haber muchas, pero en la medida en que sean soluciones estructurales —y aquí me refiero a la estructura del proceso, y no la del objeto, musical—, no parece que se hayan encontrado tantas. En todo caso, una de las más desarrolladas es la improvisación.

La improvisación

Hija de tradiciones y valores orales, la improvisación lleva una existencia precaria en el reino de las músicas «cultas» de Occidente. Somos una cultura esencialmente literaria, que entiende y cultiva la escritura

¹³ Un ejemplo extremo de este fenómeno puede ser el cantante neoyorquino de «No Wave» James Chance que, a principios de la década de los ochenta, solía bajarse del escenario en plena canción para liarse a puñetazos con miembros del público. Se trata de una forma muy directa de disolver la barrera entre músico y público.

como método fundamental de transmisión de conocimientos y sabiduría, como medio para la reflexión y la expresión creativa, y como herramienta para objetivizar la memoria de nuestra cultura. En nuestro mundo, la pericia como lector y escritor es más que una simple habilidad; representa un baremo para medir el intelecto, una señal de pertenencia o de acceso a determinados niveles de la sociedad. «Educación académica» es el nombre de una de las más influyentes sociedades iniciáticas de nuestra tribu.

Nadie cuestiona el valor de la escritura, pero debemos reconocer que transmite determinados tipos de información mejor que otros. Es más, la estructura del medio de transmisión —en este caso la escritura— se impone en lo transmitido, cambiándolo para siempre. Desde una perspectiva social, podemos ir más lejos y afirmar que el valor es parte de la estructura, que lo transmitido es valorado no puramente por su contenido sino también por el estatus del que goza el sistema de transmisión. Es posible, incluso, que el sistema de transmisión se acabe confundiendo con lo transmitido, como argumentó Marshall McLuhan hace ya varias décadas¹⁴. Así, insignes músicos como Paco de Lucía pueden llegar a afirmar «no saber música», cuando quieren decir simplemente que no entienden la *escritura* musical.

En el caso de la música, los cambios afectados por su notación son enormes, ya que antes incluso de anotarse, tenía una identidad, una manera de ser, unos cánones y valores muy bien sentados. «Nuestra música culta procede de una tradición oral lentamente reducida a lo escrito. La música hablaba antes de ser anotada. Era cambiante, libre y desigual como el habla, siguiendo el ritmo y la organización de un discurso hablado. Durante mucho tiempo se regía por principios y por una métrica maleables que nadie cuestionaba: no eran anotados sino tácitos»¹⁵. Ese paso de oral a anotado cambió la forma de entender todo en la música, no sólo el sistema rítmico sino, como observa Ténoudji en el mismo artículo, el tipo de gesto e incluso la idea de lo que es «tocar» un instrumento.

El improvisador occidental, hoy tan especializado como lo es un compositor o intérprete de «música contemporánea», también tiene valores, cánones y principios inseparables de su forma de hacer música. Pero, siendo una música no escrita en una sociedad que pri-

¹⁴ Sobre todo en *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects* (1967).

¹⁵ Patrick Ténoudji, *op. cit.*, p. 344.

vilegia la escritura como seña de «cultura», sus valores son a menudo tan mal entendidos como lo es la estructura de su discurso. La *free improvised music*, o música improvisada europea (para distinguirla de otras formas más o menos improvisatorias, más o menos idiomáticas, como el Jazz o el Blues) es esencialmente una música culta. Es compleja, sumamente matizada, y exigente en igual medida para el que la toca y el oyente. Como arte, parece dirigirse directamente a las ideas sobre límite e intimidad esbozadas por Rothko al principio de este artículo. Es inmune al tipo de consternación expresado por Stockhausen, y también al conflicto entre forma y contenido, entre azar y voluntad creativa que debilitan *4'33"* y otras obras de Cage.

El improvisador es, a la vez, creador e intérprete de su música, y ambos procesos tienen lugar simultáneamente. Al crear su música, el improvisador se expresa con espontaneidad, pero no *ex nihilo*. Como cualquier creador, tiene un lenguaje propio, un sentido de proporción, unos claros criterios a la hora de estructurar su discurso. De hecho, su espontaneidad nace de la capacidad de manejar su medio con maestría, y como en las demás artes, la aparente facilidad en el trazo esconde años de estudio, de disciplina, y de reflexión. Como observa Ad Reinhardt con admirable concisión: «el control más completo para lograr la espontaneidad más pura»¹⁶.

Para un compositor, el tiempo de creación de la obra es independiente de la duración de la obra terminada; puede estar un mes puliendo dos compases para luego escribir diez páginas en una semana. Al igual que un pintor, puede acercarse a la obra para dar un trazo, luego distanciarse de ella para contemplar la totalidad. Puede trabajar en cualquier parte de ella, independiente del orden final. Puede dejarla durante unos días y reflexionar, volviendo a ella para borrar, corregir, reordenar, etc. Tiene, por así decirlo, la libertad de plantear su trabajo como objeto, y también como proceso, y de alternar los dos planteamientos.

Para el improvisador esto es imposible, y lo que es mucho más importante, irrelevante. Al igual que Rothko, el improvisador privilegia el proceso sobre el producto. De hecho, es el proceso lo que comparte con el público, el objeto terminado no es más que un recuerdo, si eso. Como observaba Eric Dolphy: «Music, after it's over: it's gone in the

¹⁶ Ad Reinhardt, «25 Lines of Words on Art: Statement», en *Theories and Documents...*, ed. cit., p. 91.

air. You can never catch it again»¹⁷. El improvisador elabora la obra *in situ*, de forma que el público pueda seguir, paso a paso, su proceso creativo. El público «culto», el que entiende la naturaleza de esta música, se ve directamente involucrado en ella, ya que, en gran parte, son ellos mismos quienes constituyen buena parte del «site» de una obra totalmente «site-specific». Pero es importante que el público entienda el fenómeno para poder participar en ello. Si intenta entender la música improvisada con criterios aprendidos de la música clásica o contemporánea europeas, entenderá poco, buscará claves estructurales que no están y, en su búsqueda, perderá la sutileza de su proteico fluir. Buscando la presa que retiene el pantano, perderá el delicado balanceo de los juncos con el movimiento del río.

Cuando la improvisación es colectiva, el «site» se vuelve más complejo. Con cuatro improvisadores en el escenario se produce una música fruto de cuatro voluntades creativas, cada una reaccionando al «site» que incluye el discurso sonoro de los otros tres. El resultado es complejo, un contrapunto auténtico, pero ideal para el tipo de inmersión que Rothko parece implicar como experiencia de un lienzo muy, muy grande: «... estás dentro. No es algo que controlas». Entender no es retirarse hasta poder contemplar la improvisación como objeto, sino bucear en ella, vivirla plenamente. La multiplicidad de mensajes generada por la presencia de cuatro creadores musicales a la vez no tiene por qué ser una barrera para este tipo de aprehensión, ya que como observa Umberto Eco, se «trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos...»¹⁸. Ante una similar profusión de discursos en Joyce, añade que «la limitación de un “objeto” viene sustituida por la más amplia limitación de un “campo” de posibilidades interpretativas»¹⁹.

También cambia el significado del silencio. Ya no se trata de una zona neutra alrededor del objeto musical, sino de algo plenamente, y activamente, incorporado a un proceso musical. El silencio no es una ausencia de interferencia en la expresión de voluntad creativa del artista

¹⁷ Se trata de las palabras que recitó Eric Dolphy al final del último disco que grabaría antes de fallecer a los 36 años de edad, en 1964. «Last Date» Limelight LS-86013 A/B.

¹⁸ Umberto Eco, «El problema de la obra de arte abierta», en *La Definición del Arte*, Madrid, Ediciones Martínez Roca, 1970, p. 158.

¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

musical, sino una de sus opciones. Es además una opción asumida con la misma responsabilidad que los sonidos producidos por él(la) en tanto en cuanto su silencio, al igual que sus sonidos, forma parte no sólo de su discurso musical, sino también del «site» en el que los demás improvisadores están cerrados. Forma parte, entre otras muchas cosas, de su consciencia de planos. Como observa Anthony Braxton:

No hay ninguna parte de la música en la que cualquier miembro del grupo deje de depender de otro músico o de la música en sí... el «índice de responsabilidad» de la música creativa extendida exige la entrega completa de cada músico que participe; es decir, que se espera de los músicos del cuarteto que «toquen los silencios» además de los «sonidos». No hay ningún momento en la música en donde un miembro del grupo pueda «desconectar» su vínculo vibracional con el conjunto del ensemble²⁰.

Pero el «site» no se limita a los demás músicos y la música que elaboran: incluye también aspectos que, sin reflejar la voluntad creativa de ninguno de los músicos, influye directamente en ella. Así, por ejemplo, un lugar especialmente resonante llevará al improvisador a elaborar un discurso especialmente puntillista –dejando que la resonancia «junte los puntos», o muy lento, para que no suene borroso; o especialmente suave, para que resuene menos. De la misma manera, la presencia de ruidos ambientales será recibida con decisiones acerca de los registros más audibles de cada instrumento, de la relativa complejidad o simpleza del tipo de gesto musical empleado, de la posibilidad de incorporar algunos de esos ruidos directamente al discurso, etc. Lo que podría ser un serio impedimento para cualquier música incapaz de reaccionar ante ello será incorporado por el improvisador como *razón de ser* de la música que elabora específicamente para ese entorno.

Como puede verse, el improvisador tiene una actitud hacia su entorno radicalmente distinta a la del compositor y/o intérprete de música contemporánea. En la medida en que esto se manifiesta en su música, también ha de afectar a la forma en que el oyente la recibe. Si bien en la música «cultura» tradicional, la que habita las salas de conciertos, el oyente intenta suspender su consciencia del entorno, suprimiendo su percepción de los ruidos y estímulos que inevitablemente

²⁰ Anthony Braxton, citado en: Graham Lock, *Forces in Motion*, Londres, Quartet Books, 1988, p. 147.

rodean al objeto musical sin tener ninguna relación con él, en la música improvisada el oyente puede ser plenamente consciente de ellos, ya que sí están relacionados con el discurso musical. Esta consciencia le ayudará a entender la obra musical en vez de distraerle de ella. Como cualquier obra de arte «site-specific», se entenderá mejor cuanto más consciente se esté del «site» del que es específica.

Así pues, la música improvisada puede llegar a *alzar* la consciencia del entorno del oyente, en vez de exigirle el esfuerzo de suprimirla. Es esta consciencia del lugar en términos de la obra de arte, la consciencia de la obra en términos del lugar, la que llega finalmente a borrar la sensación de límite. Si *4'33"* lo conseguía a medias, con un contenido definitivamente del entorno, pero una forma totalmente externa a él, la música improvisada lo logra plenamente, tanto por contenido como por forma, admitiendo de manera integrada el entorno y la voluntad creativa de los músicos. Los límites siguen existiendo, al igual que los cuadros de Rothko son «muy grandes» y no infinitos, pero su integración en el entorno los difumina de tal manera que llegan a ser irrelevantes. Sólo queda el proceso, la manera de ser «muy íntimo y humano». «Es como si hubiera equivalentes externos a verdades que, de alguna forma misteriosa, ya sé. Para captar estos equivalentes, debo mantenerme 'sintonizado' todo el tiempo, mantener mi receptividad totalmente abierta a lo que me rodea. La preconcepción es fatal para este proceso. La vulnerabilidad es implícita en él; el dolor, inevitable...»²¹.

²¹ Anne Truitt, «Daybook: The Journal of an Artist (1974-79)», en *Theories and Documents...*, ed. cit., p. 99.