

El elefante en la sala. Innovación e imitación en el jazz y la libre improvisación

*No busques seguir los pasos de los grandes hombres.
Busca lo que ellos buscaban.
Antiguo refrán Zen*

En Occidente, mencionar la improvisación en un contexto musical lleva casi ineludiblemente a la idea del jazz. Así es entre buena parte de los músicos, y más aún entre personas más o menos cultas pero no músicos. Contestar preguntas sobre cómo es mi música, o a qué aspecto de la música me dedico, con la escueta respuesta: “soy improvisador” es suficiente para suscitar intentos bien intencionados de acercamiento basados en la relativa familiaridad que tiene cada interlocutor con el jazz, dando por entendido que “jazz” e “improvisación” son, si no intercambiables, por lo menos, inconcebibles, la una sin el otro.

Para alguien que ha elegido la improvisación como método de creación musical sin dedicarse al jazz, esta situación despierta innumerables preguntas, algunas de las cuales creo que merecen consideración en el contexto del presente libro.

Intentaremos considerar aquí las que más luz puedan arrojar sobre las ideas que subyacen en todo el libro, o por lo menos, las más susceptibles de un tratamiento riguroso en este contexto. Y la forma de hacerlo consistirá en la comparación y contraste de dos músicas occidentales caracterizadas por su contenido improvisatorio—el jazz y la música improvisada o *libre improvisación*—confiando en que cada una de ellas pueda revelar aspectos de la otra, además de sacar a la luz cuestiones de más calado que comparten ambas. Aquí, partiremos de la cuestión de la imitación y de cómo se manifiesta en estas dos maneras de hacer música.

Imitación y autenticidad

Ni hay, ni habrá otro Picasso, otro Coltrane u otro Borges. Son irrepetibles, pero no por ello inimitables. De hecho, la imitación es ubicua en las artes, y también muy variada en su uso, su aceptación y su significado. No en vano, Mason Cooley observó que “el arte parte de la imitación para desembocar en la innovación”, aunque habría que añadir que es, en realidad, un viaje de ida y vuelta, ya que el arte más imitado es el de los innovadores.

En el jazz, no se puede considerar la imitación sin partir del concepto de *tradición*. La improvisación nunca ocurre *ex nihilo*, entre otras razones, porque es imposible expresarse espontáneamente si no se dispone de un lenguaje con el que hacerlo. Y en el caso específico del jazz, podríamos preguntar: ¿Si la expresión fuera, realmente, *ex nihilo*, qué tendría de jazz? Si no viniera de nada anterior, no tendría raíces, y desde luego, no pertenecería a ninguna tradición reconocible. Así pues, podemos comenzar con la idea de que toda improvisación remite a algún tipo de modelo. Un modelo es lo que utiliza el improvisador a la hora de crear su pieza, y el público aficionado para entender, disfrutar y valorar sus improvisaciones. En este sentido, cada improvisación—y cada improvisador—se serviría del modelo a la vez que interactuara con él.

Los modelos subyacentes en la práctica del jazz dictan contenidos sonoros; específicamente, rítmicos, armónicos y melódicos, ya que son estos los elementos estructurales de dicha música.

Del músico de jazz se espera, no sólo un buen conocimiento de estos modelos, sino también la capacidad de demostrarlo. Así, incluso los grandes jazzistas reflejan claramente sus influencias en su forma de tocar. Haber escuchado a los grandes, haber aprendido sus frases y saber utilizarlas en contexto no es algo que se rechaza como mera imitación, sino que se respeta como prueba de competencia y de pertenencia a la tradición. La manera de tocar de Lester Young es claramente audible en Charlie Parker, y la de Parker en casi todos los que le siguen. Igualmente, el fraseo de Clifford Brown refleja con absoluta claridad su familiaridad con la música de Fats Navarro. Ahora bien, nadie tacharía a Clifford Brown de mero seguidor de Fats Navarro, y es aquí donde vemos el modelo. La forma de tocar de Fats es inconfundible, pero también es tan contundente que pronto entra a formar parte del modelo, y así, llega a ser propiedad, no de él, ni de todos, sino del jazz en sí. A partir de ese momento, un jazzista competente de la siguiente generación *debe* conocer y saber utilizar sus aportaciones—no porque sean suyas, sino porque ya pertenecen al modelo.

Hoy en día, el jazz es global, no solo en su alcance sino también en su capacidad de servirse libremente de músicos y músicas de otras procedencias. Y ya no nos parece posible alegar el color de la piel, ni el origen nacional o étnico, como determinantes de la pertenencia a la comunidad jazzística, o de la *autenticidad* de la música de sus muy variados miembros. La ya casi centenaria pregunta de si los blancos pueden tocar jazz ha sido desterrada hace mucho, mucho tiempo. En su autobiografía, nada menos que Miles Davis comenta la presión a la que se vio sometido a finales de los años 40 cuando decidió meter al saxofonista blanco Lee Konitz en su grupo: “*Yo les dije que, si un tío era capaz de tocar tan bien como Lee Konitz,—era de él del que más se quejaban, porque había muchos saxos altos negros por aquel entonces—, yo le daría el trabajo siempre, y no me importaría que fuera verde con el aliento rojo. Yo le estoy pagando al cabrón para que toque, no por su color.*”¹

Desde la perspectiva de la imitación, lo que puede dar alguna relevancia a esta cuestión, más de sesenta años después, no es si un blanco puede tocar jazz, sino *cómo* un blanco puede tocar jazz, y *qué* jazz puede tocar. Alguien de raíces no afronorteamericanas, ¿tiene que imitar a los músicos negros para tocar bien? ¿O resultará interesante justamente porque, en vez de imitarles, plasma su propia voz, su propia cultura y su propio entendimiento del jazz en su forma de tocar? Si bien la pregunta original revelaba mucho acerca del racismo en Estados Unidos en esa época, ahora remite mucho más a cómo ha evolucionado el jazz en sí. Cabría, en este sentido, la pregunta de cuándo el jazz se hizo lo suficientemente multicultural como para que pudiesen considerarse válidas las contribuciones no afronorteamericanas. En su autobiografía, Davis defendía su elección del saxofonista blanco Lee Konitz por lo bien que tocaba pero, hablando de éste y de algunos otros músicos de jazz blancos de esa misma época, revela que no les veía a ninguno de ellos como originador de algo: “*Muchos críticos blancos seguían hablando de todos estos músicos de jazz blancos, que nos imitaban, como si fueran unos cabrones extraordinarios. [...] No digo que esos tipos no fueran buenos músicos, porque lo eran; Gerry [Mulligan], Lee [Konitz], Stan [Getz], Dave [Brubeck], Kai [Winding], Lennie [Tristano], todos eran buenos músicos. Pero ellos no inventaron nada, y lo sabían.*”² Por otra parte, en el mismo libro, Miles habla maravillas del arreglista blanco canadiense Gil Evans.

Otra cuestión aparte era la actitud del público blanco. Quizá, en sus primeras décadas, antes de la época de Miles, uno de los aspectos del jazz que más le llamaba la atención era su *exotismo*, su función como ventana hacia una cultura en gran parte ignorada por ellos. Así, el lenguaje musical del jazz, sus ritmos, melodías y armonías, transmitían un contenido

¹ Davis, Miles con Quincy Troupe, *Miles. The Autobiography*. New York, Touchstone, 1989. p. 117

² *Ibid*, p. 156.

sociocultural, incluso étnico, inseparable de la música en sí. Y no podemos ignorar hasta qué punto un brillante músico y no menos brillante hombre de negocios como Duke Ellington aprovechó esta actitud—una mezcla variable de curiosidad, ignorancia y prejuicios—a la hora de proveer a los clientes de los clubs nocturnos blancos con su merecidamente famosa *Jungle Music*. Creemos que estas actitudes han cambiado, pero debemos confesar que la naturalidad con que el ex-presidente de España, José María Aznar, calificó de “exotismo histórico” la elección de Barak Obama como presidente de Estados Unidos, plantea algunas dudas al respecto.

En la libre improvisación, no es imposible que surjan preguntas acerca de la autenticidad, pero difícilmente podrán alegarse razones de raza u origen cultural a la hora de plantearlas. Para empezar, no es tan fácil ubicar los orígenes de esta forma de hacer música en el seno de una cultura, un estilo o, siquiera, un lugar geográfico específico. En los años sesenta del siglo XX, improvisan libremente el Art Ensemble of Chicago y sus colegas de la AACM, y también Derek Bailey, Vinko Globokar, John Tilbury y Richard Tietlebaum, nombres asociados, respectivamente, con la música afronorteamericana³, el pop británico⁴, la composición contemporánea⁵, la música experimental⁶, y la electroacústica⁷. Jamás se ha llegado a alegar que hay que ser de un sitio, o de una raza específica, para hacerla. Ni siquiera se ha llegado a sugerir que alguno de ellos la hace mejor. Es más, son muy pocos los libre-improvisadores que comenzaron con esa forma de hacer música. Normalmente, vienen de otra tradición, como la clásica europea, el rock, el jazz, el noise, la música contemporánea, o incluso el punk.⁸ Quizá esto explique la apertura e incluso el interés activo en las aportaciones de músicos de otras tradiciones, ejemplificados por proyectos como *Global Village*, que llegó a tener músicos de Alemania, China, Estados Unidos, Francia, Grecia, Japón, Portugal, Suiza, Siberia y Turquía antes de la desafortunada muerte de su fundador, el contrabajista alemán Peter Kowald. Y más allá de proyectos específicos, hay una admiración generalizada por las aportaciones japonesas a esta música, por citar sólo un ejemplo. En sus orígenes, la libre improvisación debe mucho al jazz, y aunque casi todo el mundo reconoce esto, algunos consideran que esa deuda no se ha reconocido adecuadamente. El advenimiento del free jazz, especialmente en manos de los miembros de la AACM de Chicago, marcó una apertura de la que bebió, indudablemente, la libre improvisación en un primer momento, pero ni la tradición afronorteamericana era su único progenitor, ni tampoco debe subestimarse la capacidad y el interés de los músicos de la AACM para apropiarse de elementos de la música contemporánea clásica de origen europeo, tanto al nivel organizativo como en su contenido sonoro, tímbrico e interválico. Igualmente, debe aceptarse que éstos hayan podido llegar a estos elementos por sus propios medios, y no necesariamente por el contacto con la música eurocéntrica, algo que aclara el escritor británico Graham Locke cuando retrata las actitudes

³ Como veremos más adelante, el Art Ensemble rechazaba la palabra “jazz”, prefiriendo el término “Great Black Music”, algo lógico, dada su enorme variedad de procedimientos e influencias musicales.

⁴ Como músico de estudio, Bailey grabó innumerables piezas con los grupos pop de la época, y se rumorea, incorrectamente, que participó incluso en la grabación del hit *Downtown* de la popular cantante británica Petula Clark en 1964.

⁵ Además de sus propias composiciones, Globokar, un excelente trombonista, estrenó obras de Stockhausen, Berio y Kagel, entre otros.

⁶ Además de su trabajo con AMM, Tilbury ha presentado al público europeo innumerables obras de John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y otros compositores experimentales.

⁷ Estudiante del teórico del serialismo Allen Forte y de Luigi Nono, Tietlebaum fue el primero en llevar un sintetizador Moog a Europa, donde fundó el grupo pionero de la libre improvisación *Música Elettronica Viva* con Alvin Curran y Frederic Rzewski.

⁸ Habría que añadir, sin embargo, que un número sorprendente de libre-improvisadores electrónicos viene de las artes plásticas, llegando a esta música con poca o ninguna formación musical previa.

enfrentadas de un anónimo periodista y de Anthony Braxton tras uno de sus conciertos en Inglaterra en 1985:

Braxton lee, y explota cuando llega a la frase: ‘Braxton utiliza una agrupación tradicional para crear un contexto formal para el vocabulario de sonidos desarrollados por la comunidad de libre-improvisadores,—particularmente los europeos—, en la década de 1970.’ ‘Esa es una mentira, es completamente falso. Yo tenía mi propio lenguaje en los años sesenta, mucho antes de venir a Europa. Desarrollábamos nuestros propios vocabularios en Chicago. Los europeos sencillamente no pueden creer que alguien más haya hecho algo antes que ellos.’ Su cara se contrae de la rabia que siente. ‘Este es el tipo de sinsentido que recibo constantemente de los que se las dan de críticos de jazz.’⁹

A nuestro entender, la cuestión raya en lo irrelevante, aunque no así las actitudes. Lo interesante no es quién inventó determinados sonidos, o quién los recogió para formar un *vocabulario*, sino ¿qué ha hecho Braxton o cualquier otro músico con ellos? Parece ridículo atribuir el mérito de su enorme y matizado vocabulario sonoro exclusivamente a los libre-improvisadores europeos de la década de los 70, pero sería igualmente improbable concluir que, si bien Braxton ya tenía su propio lenguaje en los años 60, consiguió pasar una larga temporada posterior en Europa sin apropiarse de absolutamente nada. Era, y es, demasiado buen músico y artista como para poder hacer eso, aunque hubiese querido.

La *Free Music*, la libre improvisación y el elefante en la sala

El más que fecundo intercambio de procederes, sonidos e incluso valores entre músicos capaces y comprometidos, sin importarles en lo más mínimo el color, la procedencia geográfica o racial del otro, es patente e incuestionable en este sentido, igual que lo es la originalidad y el esfuerzo personal defendido por Braxton en la cita anterior. Lo que no parece entender el periodista citado por Locke es hasta qué punto las dos cosas,—la investigación personal y el intercambio de ideas—, se potencian mutuamente. En ese sentido, debemos aplaudir la existencia del término *free music*, acuñado en Estados Unidos para referirse a la gran gama de actividades musicales vertebradas por la improvisación, pero articuladas de maneras realmente muy variadas. Pero debemos reconocer, también, que esta voluntad de abarcar tanto no puede menos que restar cierta utilidad al término. Y es en este contexto en el que hará falta diferenciar, por ejemplo, el *free jazz* de la *free improvisation*, ya que, si bien ambos son formas de *free music*, no por ello son idénticas, aunque sí frecuentemente solapadas en Estados Unidos, y algo menos en otros lugares. En una entrevista en *Bomb Magazine* en 2005, el gran improvisador afronorteamericano George Lewis, miembro de la AACM, filósofo y actual profesor de la facultad de música de la Columbia University de Nueva York, expresó su opinión sobre esta cuestión:

“Creo que mucha escritura sobre la improvisación dice cosas como: bueno, la nuestra no es idiomática, mientras que otros tipos de música son muy idiomáticos,—es decir, inmóviles, inmutables, no dinámicos, como una estrella fija—, y esa estrella fija suele ser el jazz, porque de allí vienen la mayoría de ellos de todas formas, así que es un tanto edípico. Es mas, francamente, es la forma improvisatoria de más éxito en Occidente. Lo ames o lo odies, está allí como un gran elefante en la sala. A mi modo de ver, el subtexto del argumento idiomática/no idiomática trata, sobre todo, de lo racial, y hay una pobreza en la teorización de ese tema que queda por afrontar.”¹⁰

⁹ Locke, Graham, *Forces in Motion*, Quartet Books Limited, Londres, 1988, p. 72

¹⁰ George Lewis, entrevistado por Jeff Parker en *Bomb Magazine*, n° 93, 2005. En: <http://bombsite.com/issues/93/articles/2775> consultado el 30 de agosto de 2013.

Esta cita destaca porque saca a relucir una serie de cuestiones acerca de una narrativa específica e incuestionablemente interesada, de la relación entre el jazz y la libre improvisación sin llegar, realmente, a resolver ninguna de ellas. Parece responder, en primer lugar, a las categorías de *idiomática* y *no idiomática* establecidas por Derek Bailey en *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (1980). Lewis critica la representación del jazz como *idiomático* en la medida en que, según él, este término se ha utilizado para describir algo “*inmóvil, inmutable, no dinámico, como una estrella fija*”. No cabe duda de que semejantes adjetivos difícilmente pueden aplicarse al jazz, pero sí podemos dudar de que cualquier músico o musicólogo serio diera ese sentido al término *idiomático*. Si el jazz es idiomático, es porque, como veremos más adelante en nuestra consideración de los modelos, dispone de un lenguaje sonoro—rítmico, armónico y melódico—y unas raíces socioculturales nada desdeñables, responsables, en gran medida, de su identidad como tal música. Igualmente, estos mismos elementos *idiomáticos* son aquellos con los que el músico de jazz construye algo que contradice totalmente los adjetivos que Lewis asocia con ese término. Es más, uno de los aspectos más importantes del jazz, es la relación recíproca entre sus grandes músicos y los modelos subyacentes. Es esta relación la que permite evolucionar a estos modelos, incorporando las mejores aportaciones de los músicos más innovadores de cada época. Otra cuestión relacionada con esto, pero que no comenta Lewis, es cómo la entrada del jazz en las universidades y conservatorios ha afectado esta capacidad de evolución. ¿Es posible que la autoridad institucional de figuras como Wynton Marsalis contribuya a un estancamiento del modelo? ¿O será más bien que dé pié a una especie de esquizofrenia en la que el jazz tiene un modelo (abierto a una evolución rápida y necesaria) y el jazz académico, otro (mucho más inmóvil y trabado por su entorno)¹¹?

Luego, Lewis se refiere a la relación que mantienen con el jazz los que escriben sobre la libre improvisación, la cual caracteriza de “*edípica*”. Y añade que el jazz se encuentra en estas consideraciones “*como un gran elefante en la sala*”. En inglés, esta expresión se refiere a algo omnipresente pero cuya existencia nadie quiere reconocer. Y aquí, también, hemos de abogar por un poco más de apertura. No cabe duda de que, en los primeros años, algunos libre-improvisadores británicos sintieron la necesidad de distanciarse del jazz para poder explorar formas y procesos improvisatorios no asociados, tradicionalmente, con él. Pero en esa misma época, otros, como Peter Brötzmann, campaban a sus anchas por ambas formas de improvisar, contribuyendo mucho a las dos. Y lo mismo ocurre hoy en numerosas ciudades del mundo. Así, es difícil entender cómo, en un mismo texto, el autor descrito por Lewis pudiera referirse al jazz como *idiomático* y al mismo tiempo pretender que no existe, o que no haya influido en la libre improvisación. Por último, Lewis añade: “*A mi modo de ver, el subtexto de este argumento idiomática/no idiomática trata, sobre todo, de lo racial [...]*”. Tampoco sabemos cómo entender esta afirmación, que Lewis suelta sin más. Entendemos que algo tendrá que ver con actitudes racistas, pero la referencia no es nada clara. En todo caso, nos parece importante entender que, si bien, hoy en día, un músico blanco puede tocar jazz sin que se le considere un mero imitador, no hay ninguna razón imaginable para creer que un afronorteamericano no sea igualmente capaz de aportar algo realmente importante al campo de la libre improvisación. Y por extensión, si aceptamos que las contribuciones al jazz de un músico blanco no convierten a todo el jazz en música “eurocéntrica”, tampoco tenemos por qué asumir que la existencia de grandes libre-improvisadores negros obliguen a considerar a toda la libre improvisación un simple afluente del gran río del jazz.

¹¹ La defensa férrea por parte de Wynton Marsalis de su propio concepto del jazz, tanto en su forma de tocar como en sus declaraciones públicas y en el ejercicio del poder que ostenta como director artístico de la *Jazz at Lincoln Center Orchestra*, ha generado considerable rechazo entre algunos grandes innovadores de esta música, tales como Lester Bowie, Keith Jarrett o Miles Davis.

Sociedad, popularidad y expolio

No hay sitio aquí para una historia de la libre improvisación, ni mucho menos, del jazz o del free jazz, pero en la medida en que la autenticidad se asocia con un contexto sociocultural determinado, sería difícil imaginarse a los miembros de AMM, un grupo señero de la libre improvisación británica en los años 60, reclamando como suyo el *Black Power* asociado con determinados proponentes del free jazz de la misma época. No es que no haya consideraciones políticas en la libre improvisación, especialmente en sus primeros años—algunos verían, justamente, las reivindicaciones políticas de ciertos miembros de AMM como factores responsables de su accidentada trayectoria como grupo—es sencillamente que no son las mismas que en el jazz. Tampoco debemos obviar el hecho de que, en el caso de los músicos afronorteamericanos, una de las reivindicaciones era, justamente, una defensa de la amplitud, variedad e independencia de la música negra, rechazando el término “jazz”.

Para ilustrar, brevemente, algunas de estas diferencias, consideremos la cuestión de la expropiación. Desde sus orígenes, los músicos de jazz afronorteamericanos han sido conscientes de la separación entre la *música* del jazz, mayoritariamente negra durante sus primeras décadas de existencia, y el *negocio* del jazz, casi completamente blanco, entonces y ahora. ¿Quién organizaba las sesiones de grabación de músicos como Lester Young, Billie Holiday, Art Tatum o Fats Waller? ¿Quiénes eran los dueños de las casas discográficas? ¿Quiénes se beneficiaban, sobre todo, de la venta de dichos discos? Pocos, muy pocos, eran negros. Y esta expropiación tampoco se limita al negocio directo con los músicos afronorteamericanos; también se expropiaban sus melodías, ritmos y estilos sin siquiera reconocer a sus creadores, por no decir recompensarles correctamente. Pero incluso entonces, la realidad era demasiado compleja como para intentar describirla en términos maniqueos. Ni todos los músicos negros eran automáticamente buenos por el simple hecho de tener ancestros africanos, ni tampoco todos los jazzistas blancos eran meros imitadores, y hoy en día, las influencias son más amplias, variadas y entrecruzadas que nunca. Aún así, mientras que ahora, puertas anteriormente cerradas están por lo menos entreabiertas, hay actitudes que no cambian con tanta facilidad.

La libre improvisación apenas tiene estos problemas. No nace en el seno de una cultura minoritaria y oprimida, aunque, como cualquier grupo de artistas comprometidos con su arte, constituye una minoría reñida con los valores de la mayoría. Tampoco ha sido nunca una música “popular”, aunque sí ha buscado serlo en algunas ocasiones. No nació en salas de baile o bares,¹² ni ha alcanzado el éxito comercial,—relativo, pero real— del jazz. Tampoco lo ha buscado. A los libre-improvisadores, se les ha robado comparativamente poco, sencillamente porque lo que se les podía robar era casi imposible de revender. No por ello carece de identidad sociocultural esta música, y en determinadas circunstancias, comparte más con el jazz de lo que pueda parecer. No cabe duda de que las músicas afroamericanas son un reflejo de la cultura que las engendró, pero es igualmente importante reconocer que, además de reflejar esa cultura, también sirven para formarla. Las músicas afroamericanas son *constituyentes* culturales, señas y también creadores de identidad. Y en ese mismo sentido, recuerdo una conversación con Peter Kowald durante una gira que tuve el gusto de compartir con él. Cuando empezó él, esta música apenas existía. Para los improvisadores de su generación, no se trataba sólo de inventarse como libre-improvisador, sino de inventar la libre improvisación en sí. Cuando le pregunté qué le había motivado a emprender esa labor, me explicó que, tras la Segunda Guerra Mundial, buena parte de la música popular de su país estaba irremediabilmente contaminada. En su ensalzamiento, más que cínico, del concepto de *das*

¹² Y la idea de libre-improvisadores tocando en un prostíbulo no puede producir más que una saludable mezcla de risa e incredulidad.

deutsche Volk, los nazis se habían servido de ella de tal manera que muchas canciones ya no se podían cantar sin parecer un nazi, o como poco, recordar momentos que la mayoría de los alemanes preferían olvidar. Así, Peter y un puñado de otros músicos alemanes de su generación decidieron crear una *nueva música popular*. Como ejemplo de este esfuerzo, me recomendó la escucha de *Buben... Plus* de Rüdiger Carl y Hans Reichel, y al lector, le recomiendo lo mismo¹³. Igualmente, la británica *Scratch Orchestra*, fundada en 1969 por Cornelius Cardew, Michael Parsons y Howard Skempton, representa un deseo de involucrar a no músicos en la improvisación, anticipando en varias décadas la postmoderna idea de la proyección del arte en la esfera pública. Resumiendo: si bien la libre improvisación no nació en los bares y burdeles, tampoco tiene el afán elitista que se le atribuye a ella y a tantas otras manifestaciones artísticas serias en nuestra época.

Así, la cuestión de la autenticidad nunca ha tenido, en la libre improvisación, el peso que pudo tener en las primeras décadas del jazz. Nadie la iba a imitar o parodiar para arrastrarla a cauces más comerciales y cosechar pingües beneficios que luego se negaría a compartir con sus inventores. No hay tales imitadores, y hoy en día, podríamos considerar que tanto el músico de jazz como el libre-improvisador lo son por su capacidad y sus conocimientos, no por sus orígenes. Lo que les diferencia, en este sentido, es cómo unos y otros manifiestan esa capacidad y esos conocimientos. Como comentamos anteriormente, el músico de jazz establece una relación personal con los modelos dictados por esa tradición musical. Pero no todos ellos se colocan en el mismo sitio. Para algunos, los modelos ofrecen una gran seguridad. Para otros, resultan excesivamente limitados. Y de hecho, el etnomusicólogo John Baily distingue entre la improvisación *de rutina*, que se limita a una interpretación poco innovadora de los contenidos del modelo, y la *inspirada*, que aporta nuevos elementos para enriquecer el modelo¹⁴. A lo largo de su evolución, el jazz ha mostrado dos características: primero, una importante capacidad evolutiva en lo que se refiere a sus modelos, y segundo, una capacidad sincrética que le ha permitido absorber modelos de otras muchas músicas, tales como la Bossa Nova, la clásica contemporánea, el Gospel, o el Soul. En lo que se refiere a la evolución de sus modelos, basta con escuchar dos brillantes versiones de *Body and Soul*, la primera de Coleman Hawkins, grabada el 11 de octubre de 1939, y la segunda de John Coltrane, grabada veintinueve años y dos semanas después, el 24 o 26 de octubre de 1960 (aunque no salió hasta 1964, en el álbum *Coltrane's Sound*). Las diferencias rítmicas y de fraseo entre estas dos versiones son muy importantes, pero estas podrían atribuirse, no a una evolución del modelo, sino a una evolución en su interpretación. No obstante, en el caso de la versión de Coltrane, el tema también está totalmente rearmonizado, algo muy significativo en una música como el jazz, donde, durante la mayor parte de su evolución, el contenido armónico ha sido fundamental como subestructura de la improvisación. Y a mi parecer, las diferencias rítmicas y de fraseo también remiten a una evolución del modelo, ya que tanto ritmo como fraseo son parte de la tradición del jazz, y por lo tanto, parte de sus modelos, máxime cuando se considera la influencia que ambos aspectos del tocar de Coltrane han tenido en todo el jazz posterior. La cuestión de si las diferencias rítmicas y de fraseo revelan, o no, una evolución del modelo no es baladí. Remite a cuál es el contenido del modelo, es decir, a qué está siendo *modelado* por él.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar que innovadores como Eric Dolphy o John Coltrane fueron rechazados en su día por alejarse demasiado de los modelos reinantes, sin que se reconociera el hecho, ahora incuestionable, de que sus aportaciones han contribuido, justamente, a la evolución de dichos modelos. Y aquí tendríamos que considerar no sólo la

¹³ Rüdiger Carl & Hans Reichel – *Buben ... Plus* (FMP CD 78).

¹⁴ Jean Düring, “Le Jeu des relations sociales: éléments d’une problématique”, en *L’Improvisation dans les musiques de tradition orale*, SELAF, París, 1987, pp. 22-23

elasticidad y permeabilidad de los modelos sino, también, cómo han podido cambiar ambos aspectos a lo largo de su evolución. El tema es enorme, y pide una reflexión que no tiene cabida en el presente texto, pero podríamos esbozar, por lo menos, algunas preguntas que habría que tener en cuenta en su momento. Por ejemplo, en el caso del jazz, ¿cuál es o ha sido la actitud reinante con respecto a la innovación? Y, ¿ha cambiado esa actitud con la transición del jazz desde una música popular hacia una música de arte (si es que no fue siempre una música de arte)? ¿Y con su transición desde una música de transmisión puramente oral a una música enseñada académicamente hasta en la Julliard? Ante las innovaciones musicales, el público de un *speakeasy* de Chicago en los años 30, ¿era más abierto, o menos, que el de un festival de jazz hoy en día? Y los músicos, ¿qué porcentaje acepta la innovación en el jazz y qué parte considera un farsante al que toca de una manera más alejada de los dictados del modelo? ¿En qué circunstancias dirán: “ese no es músico de jazz, sino una pobre imitación”?

Ser o no ser...

Aquí, tampoco podemos obviar otra cuestión estrechamente vinculada a ésta: ¿Quién se llama a sí mismo músico de jazz, y quién no? O quizá, ¿Qué música es presentada como “jazz” y cuál rechaza el término? Y si no es jazz toda la música que se hace llamar así, ¿debemos concluir que tampoco lo es toda la que dice no serlo? Y por último, ¿Importa que lo sea, o no? En un extremo de esta cuestión se sitúa el caso de *entertainers* como Kenny G, cuyo *smooth jazz* es incuestionablemente *smooth*, pero menos claramente jazz. No obstante, nada menos que el guitarrista Pat Metheny, en una entrevista publicada en internet¹⁵, comienza insistiendo en que debemos considerarle músico de jazz. Sus razones son llamativas:

“De hecho, su estilo de saxofón está claramente dentro de la tradición y de la forma de tocar que la mayoría de los oyentes razonablemente objetivos SÍ calificarían de jazz. Es sólo que, como jazz, o incluso como música en sentido general, con semejante baremo, no alcanza el nivel que asociaríamos, históricamente hablando, con improvisadores musicales profesionales. Por eso, últimamente, he abogado por que sigamos adelante y lo incluyamos bajo el término jazz,—visto que la mayor parte del mundo FUERA de la comunidad jazzística ya lo hace—, y que se juzgue con ese baremo.

Y, al fin y al cabo, ¿por qué habría de juzgarle por otro? ¿Por qué eximirle del escrutinio que se aplica a todos los demás músicos serios que tocan su instrumento cuando intentan utilizar sus habilidades en un contexto improvisatorio, tocando con una sección rítmica, como hace él? SÍ debe ser comparado con John Coltrane o Wayne Shorter, por ejemplo, con respecto a su pericia (o falta de ella) a la hora de tocar el saxo soprano, y su éxito (o falta de ello) a la hora de emplear ese instrumento en un grupo. Así se podrá medir acertadamente sus capacidades en el contexto del legado y las posibilidades de su instrumento.

Como compositor de música basada en corcheas regulares, SÍ debe ser comparado con Herbie Hancock, Horace Silver o incluso Grover Washington. Ni que decir tiene que, en todas estas cuestiones, en este momento de su carrera, no saldría especialmente bien parado”¹⁶

Así, el argumento es que deberíamos incluirle en la estela del jazz porque merece que se le juzgue con la misma vara de medir que a los músicos de jazz—juicio que no dejaría ninguna duda acerca de su casi absoluta falta de méritos.

En el otro extremo están los numerosos músicos cuya pertenencia —y pertinencia— a la tradición improvisatoria afronorteamericana es incuestionable, pero que, desde principios de los años sesenta del siglo pasado, rechazan el término “jazz” por una variedad de razones. Buenos ejemplos podrían ser el *Art Ensemble of Chicago* o Anthony Braxton, cuyas músicas contienen prácticas, técnicas y conceptos de procedencias extremadamente variadas, y sin embargo, tan profundamente arraigadas en las tradiciones musicales afronorteamericanas, que un término como “jazz” parece demasiado limitado para abarcar semejante riqueza.

¹⁵ <http://www.jazzoasis.com/methenyonkennyg.htm>, consultado el 11 de agosto de 2013.

¹⁶ Nota del traductor: las mayúsculas aparecen en el original.

Desde esta perspectiva, los puristas, que consideran a ciertos músicos o músicas no merecedores de llamarse jazz, tienen sus razones. Igualmente las tienen aquellos músicos profundamente influidos por, y comprometidos con la cultura musical afronorteamericana, que rechazan el término “jazz” por motivos políticos, estéticos, raciales, económicos o cualquier conjunto de ellos. Esperemos que ninguna de estas razones desanimen a nadie a la hora de escuchar lo que realmente tocan los músicos. El problema, si es que lo hay, no es la música, sino los apelativos.

El público culto

Hasta aquí, hemos subrayado la importancia para el músico de jazz de interactuar con el modelo, pero esa interacción es solo uno de tres tipos de interacción en el jazz. Los otros dos son la interacción con el público y la interacción entre los músicos. Ambos ayudarán a ilustrar hasta qué punto el paradigma jazzístico difiere del de la libre improvisación, pero la interacción con el público arroja poca luz sobre el concepto de la imitación, de forma que la trataremos de una manera más sumaria aquí. Se trata de una relación que se produce en cualquier actuación musical, pero que tiene una especial importancia en las músicas improvisadas. Para empezar, debemos tener en cuenta el concepto del público culto. En ciertos círculos, mentar la *música culta* es hablar exclusivamente de la música clásica eurocéntrica, pero a estas alturas, tanto el jazz como la libre improvisación o el flamenco, por mencionar tan sólo tres tradiciones improvisatorias, son igualmente cultos. Utilizo este término para referirme a cualquier práctica artística con un contenido inasible, en buena parte, por alguien que no conoce los conceptos y valores que subyacen en su práctica. Hasta cierto punto, esto es verdad para el arte en general, y el tópico de que, para ser bueno, debe ser comprensible para todos, es tan ridículo que solo merece mención aquí porque todavía aparece, y de forma crónica, en contextos donde cabría esperar más inteligencia y reflexión de quienes lo manifiestan.

Para aclarar esto, debemos entender que hay formas artísticas cuya superficie es lo suficientemente grata como para satisfacer a personas que jamás captarán sus aspectos más complejos. La música de Mozart o Haydn, por ejemplo, es sorprendentemente compleja, pero su melodismo se reconoce enseguida, aún cuando no se entienda que esos motivos melódicos sirven para indicar el sofisticado juego de tonalidades subyacente. Igualmente, los retratos de Velázquez agradan al ojo con su capacidad de proyectar, no sólo la apariencia física de sus modelos, sino también su personalidad. Y sin embargo, pocas personas entienden lo suficiente de la pintura de esa época como para captar el significado iconográfico de los objetos—libros, bastones, relojes y hasta búhos—que aparecen a su alrededor, mucho menos sus implicaciones políticas en el contexto de la época. Y qué duda cabe de que el *Quijote* puede ser leído, y disfrutado, como una sencilla comedia (por lo menos, la primera parte), sin jamás captar su trasfondo profundamente trágico.

Otras formas artísticas, sin ser en absoluto más complejas, carecen de esta superficie grata o asible. No es que carezcan de sentido, ni tampoco, a su manera, de belleza. Es sencillamente que están construidas de tal manera que una persona que no las entiende sabrá, sin lugar a duda, que es así. Y esa constatación rara vez es grata para un público.¹⁷ Este es a menudo el caso del jazz, especialmente a partir del bebop, y también del flamenco, y doblemente de la libre improvisación, aunque con algunos matices que veremos más adelante. Así, su público

¹⁷ En un artículo tan iluminador como polémico, el compositor Milton Babbitt afirma que la música más compleja y actual merece el mismo estatus que la investigación científica, de la que nadie espera que la entiendan los no especialistas. Esbozó esta idea en “Who Cares if You Listen”, aparecido en la revista *High Fidelity* en febrero de 1958. Se encuentra aquí: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic244629.files/Who%20Cares%20if%20You%20Listen.pdf>

realmente entregado suele ser culto, es decir, conocedor de los modelos subyacentes en cada tradición. El público del flamenco reconoce sus *palos*, distingue un fandango de Huelva del cante de las minas, de una siguiriya o del bullicio final de unas alegrías. Y no sólo reconoce los modelos subyacentes en el cante o toque de sus músicos; también es bastante capaz de valorar su pericia y hasta qué punto sus improvisaciones reflejan o revisan la tradición. Reconoce al Niño Ricardo en el toque de Paco de Lucía, y también cómo éste ha llevado esa herencia a otro lugar. Igualmente, el público de jazz capta, en *Solstice* de Branford Marsalis,¹⁸ las claras referencias al “classic quartet” de Coltrane y decide hasta qué punto debe entenderse como homenaje, reflejo de influencias, o mera imitación con un retraso de dos décadas.¹⁹

El público de la libre improvisación también suele conocer los modelos subyacentes en su música. E, igual que con otras músicas cultas, ese conocimiento es lo que les permite entender el discurso. También igual es la conciencia, por parte del músico, de que el público *entiende* lo que está tocando. El músico siente el interés del público y responde a ello. Hay un bucle de energía que corre entre el músico y el público en ambas direcciones, y esto es así en todas las artes escénicas. Claramente, la energía puede ser mucho mayor si el público entiende bien lo que hace el músico, y éste, además, lo está haciendo bien. En la improvisación árabe, existe el concepto de *tarab* que, según Ali Jihad Racy, “enfátiza las actuaciones en vivo, colocando la creación modal instantánea en primer plano y tratando la música como experiencia extática.” Uno de los cantantes más conocidos y respetados por su relación con el *tarab*, Sabah Fakhri, explica que:

El público juega el papel más significativo en llevar la actuación a un nivel más alto de creatividad [...]. Me gusta que las luces de la sala se mantengan encendidas para poder ver a los oyentes e interactuar con ellos. Si responden, me inspiran a que dé más.²⁰

Así, la presencia de un público culto que conoce los modelos subyacentes y es capaz de seguir las evoluciones del músico, es fundamental. Y hemos visto cómo, en el jazz, un público así puede valorar especialmente la relación que establece el improvisador con los modelos.

La interacción entre los músicos: los instrumentos y sus papeles

Pero el público culto también capta, y valora, el tercer tipo de interacción: la que ocurre entre los músicos. Hemos visto que los modelos principales del jazz son sonoros. Dictan formas, y también materiales sonoros para sustanciar esas formas, es decir, ritmos, melodías y armonías, ya que son estos los materiales constituyentes del jazz, y de la inmensa mayoría de las músicas de Occidente. Y siendo así, no es de sorprender que estos modelos también dicten papeles. Claramente, una música basada en estos tres elementos necesita de instrumentos capaces de generarlos. Es decir, instrumentos rítmicos, melódicos y armónicos, o también algunos capaces de cumplir más de una de esas funciones. En la mayoría del jazz, estas tres funciones se definen no sólo en términos de contenido, sino también como *papeles instrumentales*. Grosso modo, podemos hablar de la sección rítmica y los solistas, como hace Pat Metheny cuando alude al jazz como “*un contexto improvisatorio, tocando con una sección rítmica*”. Pero estos términos,

¹⁸ Recomiendo al lector que compare este tema de Branford Marsalis de 1984—el nº 3 del CD *Scenes in the City*, (Columbia CK 38951)— con *Crescent*, un tema compuesto y grabado dos décadas antes por John Coltrane en el disco homónimo (*Crescent*, MCA/Impulse MCAP-5889).

¹⁹ Alguno observará que Marsalis grabó *Solstice* con tan solo 24 años, mientras que Coltrane tenía 37 cuando grabó *Crescent*. Recomiendo que tengan en cuenta que, en 1950, cuando éste tenía 24 años, grabó *Carambola* y *Honeysuckle Rose* con Dizzy Gillespie, y ninguno de estos dos temas suena como si se hubiera tocado dos décadas antes, en 1930.

²⁰ Ali Jihad Racy, “Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music”, en Bruno Nettl, *In the Course of Performance*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1998, p. 97

si bien reflejan una estructura presente en la mayor parte del jazz desde casi sus orígenes, resultan un tanto limitados a la hora de explicar cómo se reparten las responsabilidades musicales. Claramente, cualquier miembro de la sección rítmica puede solear en un momento dado, y si bien los solistas no suelen entrar a formar parte de la sección rítmica *per se*, hay contextos en los que pueden asumir papeles de acompañamiento, notablemente el *riffing* de las big bands de los años 30 o determinados arreglos de la época del hard bop. Así pues, y a sabiendas de que estamos simplificando, podemos decir que la sección rítmica *tipo* consistiría en una batería, un contrabajo y un piano (o guitarra). Allí, la batería cumpliría una función rítmica, el contrabajo combinaría una función rítmica (la de marcar el pulso) con otra armónica (enfatar las notas más importantes de cada acorde), mientras que el piano o la guitarra marcarían las armonías como acordes sin dejar de tener, también, una función rítmica de acompañamiento. Esta simple distribución de materiales y papeles entre los instrumentos puede encontrarse en cualquier explicación del jazz para niños, pero empieza a tener su interés aquí cuando entendemos que no sólo determina cómo cada instrumento participa en la música, sino también, cómo, y con qué elementos, el que lo toca interactúa con los demás. Es más, en gran parte del jazz, esta interacción, al estar estructurada por las funciones de cada instrumento, puede pasar casi desapercibida por oyentes más conscientes de los papeles que de cómo los *interpretan* los músicos. Un buen ejemplo puede ser un solista cuyo solo interactúa activamente con algo que están haciendo uno o más miembros de la sección rítmica. Por ejemplo, un saxofonista que responde casi instantáneamente cuando el pianista rearmoniza espontáneamente una parte de la pieza, o un trompetista que altera su fraseo como respuesta a las polirrítmias del batería. En este contexto, merece considerarse hasta qué punto el énfasis de buena parte de la crítica del jazz en los solistas crea un falso sentido de jerarquía que puede llevar al oyente, incluso uno aparentemente docto en cuestiones jazzísticas, a seguir las evoluciones del solista sin darse cuenta de hasta qué punto responden a las sugerencias de la sección rítmica. Si bien ésta le acompaña, no por ello deben entenderse sus contribuciones musicales como simple *background*.

En la libre improvisación, los modelos son significativamente distintos, y esto se refleja especialmente en su concepto de los papeles instrumentales y en cómo interactúan los músicos. Esta diferencia no consiste en que dictan otras formas, ritmos, armonías o melodías; es mucho más drástica. A diferencia de los modelos jazzísticos, los de la libre improvisación *no* dictan contenidos sonoros. No son sonoros sino dinámicos. Especifican maneras de interactuar. En esta música, lo que estructura el discurso no es el contenido sonoro, sino cómo interactúan los músicos. El contenido sonoro lo desarrolla cada uno para *vehicular* su participación en esas interacciones. Es más, si bien los modelos proponen formas de interactuar, *no las asignan a determinados instrumentos*. Las estructuras rítmicas, armónicas y melódicas del jazz no tienen equivalentes en los modelos de la libre improvisación, y por extensión, los papeles asociados a determinados instrumentos tampoco.

Esto explica muchas de las diferencias entre el jazz—incluido el free jazz—y la libre improvisación. En primer lugar, explica cómo cualquiera de los músicos puede asumir cualquier papel dentro de las posibilidades de su instrumento. Y esto a su vez explica, por lo menos en parte, por qué un libre-improvisador puede dedicar mucho tiempo a explorar aspectos de su instrumento poco explotados en otras músicas y muy alejados de los cánones—tanto del jazz como de la música clásica eurocéntrica—de ese instrumento. Tengo un muy grato recuerdo de una sesión de grabación en Albí, Francia, con dos improvisadores porteños—el trompetista Leonel Kaplan y el percusionista Diego Chamy—en una de cuyas piezas yo llevaba una función puramente rítmica con la flauta mientras Leonel creaba grandes nubes de ruido blanco con la trompeta (cumpliendo una función esencialmente de último plano con un

instrumento asociado casi siempre con papeles mucho más enunciativos) y Diego proporcionaba la melodía, tocando con un arco de contrabajo un maltrecho plato que empujaba contra la tarola para que resonara más. Lo llamativo no es que funcionara tan bien la pieza, algo consustancial con músicos de la calidad de Leonel y Diego, ni tampoco su contenido. No hay nada sorprendente en una pieza cuyo contenido consiste en ritmos, melodía y un fondo sonoro. Lo llamativo, empero, es cómo se repartían estos contenidos y cómo se sustanciaron en los instrumentos. En un trío de flauta, trompeta y percusión, cada uno tenía la absoluta libertad de ejercer la función que quisiera. El percusionista podía tocar la melodía, el trompetista el fondo y el flautista, la base rítmica.

Claramente, tener la libertad de hacer esto no implica automáticamente saber hacerlo. En primer lugar, los músicos que tocan instrumentos cuyo papel tradicional es expositivo y muy asociado con el primer plano, como los saxofonistas, trompetistas o cantantes, pueden llegar a la libre improvisación con una casi nula experiencia en otros aspectos de la música. Saber tocar algo que apoya, que ocupa un último plano (por su gesto, su tímbrica, su dinámica, su uso del silencio, etc.) y que contribuye al fluir de la música sin llegar a ser el centro de atención es algo que hay que aprender. Y por otra parte, hay que hacerlo con material sonoro, hay que tener un lenguaje musical e instrumental con el que articular ese papel. Es esta perspectiva la que explica cómo, y por qué razones, los libre-improvisadores trabajan frecuentemente con lenguajes sonoros que resultan chocantes para oídos que asocian esos instrumentos con usos más tradicionales. No es tan simple como pensar que, en la libre improvisación, les da por hacer sonidos raros. Tampoco es tan simple como pensar que no saben tocar, o que carecen de técnica. Un buen libre-improvisador es tan virtuoso como cualquier buen músico de jazz, pero su concepto de virtuosismo es muy distinto.

Para entender esto, hay que aclarar que el ejemplo musical descrito anteriormente era una sola pieza. No es que Leonel había decidido que iba a dedicarse a tocar la trompeta como instrumento de fondo, ni que Diego aspirara a convertirse principalmente en melodista, ni que yo hubiera descubierto que mi vocación era ser flautista rítmico. Es sencillamente que en esa pieza, acabamos repartiendo los papeles así, lo que no fue el caso ni en la pieza anterior ni en la siguiente. Había suficiente inteligencia, elasticidad musical y creatividad para que asumiéramos esos papeles libremente e hiciéramos una pieza así. Ahora bien, nada de eso habría sido posible si no hubiésemos dispuesto, cada uno por su parte, de los recursos instrumentales necesarios para cumplir con esos papeles, para articularlos con sonidos y silencios, y para hacerlo de una manera dialogante, es decir: disponiendo del suficiente control de nuestros respectivos instrumentos como para poder reaccionar musical, sonora e instrumentalmente a lo que contribuían los demás. Y es allí donde radica el virtuosismo del libre-improvisador: en su capacidad de elaborar un discurso con toda la elasticidad, espontaneidad y rapidez necesarias para participar de una música en un estado de permanente (re)evolución. No se trata de saber reflejar o reproducir las frases de anteriores maestros de la libre improvisación, sino de haber desarrollado un lenguaje propio que permite a cada uno ser realmente quién es cuando toca. Esto también explica otra diferencia entre el jazz y la libre improvisación, la cual se manifiesta en su grado de apertura a, o su aceptación de, instrumentos nuevos.

El jazz, para serlo, necesita reflejar sus raíces y su tradición, aún cuando sea para efectuar los cambios que aseguran su continuada relevancia como música. Así, la entrada de nuevos instrumentos en el jazz suele darse de dos maneras. Primero, cuando entra a formar parte de la comunidad jazzística un músico que toca un instrumento raramente asociado con él (como el trompista Tom Varner o la fagotista Janet Grice), pero totalmente capaz, en sus manos, de

reproducir los contenidos de sus modelos. O bien, cuando un músico ya conocido por su dominio de un instrumento arraigado en la tradición del jazz opta por explorar otro, como Yusuf Lateef con el oboe. Y segundo, cuando el jazz está explorando sus relaciones con otra música e incorpora instrumentos de esa procedencia como parte de una expansión de modelos. Así encontramos la entrada de instrumentos de percusión brasileños durante el creciente interés mostrado por el jazz en las músicas y los músicos de dicho país, desde la Bossa Nova hasta la presencia de percusionistas como Airto Moreira o Dom um Romão en los grupos de Miles Davis o Weather Report. Y aún así, siempre habrá algunos que rechazan la entrada de algo nuevo, justamente porque es nuevo. Muchos recordamos claramente las críticas que recibió Miles Davis cuando comenzó a explorar el uso de instrumentos eléctricos, comenzando con *Miles in the Sky* y llegando rápidamente a la madurez de *Bitches Brew*. Ante la sugerencia de que los instrumentos eléctricos acabarían con el jazz, dicen que Miles contestó: “los instrumentos eléctricos no acabarán con el jazz, eso lo harán los malos músicos.”

Como explicitamos antes, en la libre improvisación, ni los instrumentos ni sus dueños necesitan reproducir las frases de la tradición, porque su tradición no dicta contenidos sonoros sino formas de interactuar. Lo que necesitan es una o más herramientas que les permite(n) desarrollar un lenguaje propio, crear el mundo sonoro personal que deseen y que podrán emplear para dialogar con otros improvisadores. Esto puede ser un instrumento tradicional, y muchos improvisadores llegan a la libre improvisación con un profundo conocimiento de su instrumento adquirido a través de otras prácticas musicales. Pero igualmente puede ser, por ejemplo, un conjunto de aperos de jardinería amplificadas con micrófonos de contacto. Y aquí vemos una diferencia fundamental, no sólo en la apertura a nuevos instrumentos, sino en el mismo concepto de lo que es un instrumento.

Para el libre-improvisador, el instrumento es un conjunto de posibilidades; específicamente, las que necesita para hacer su música, y para hacer suya la música. Y este camino puede recorrerse en ambos sentidos. Algunos llegan a la libre improvisación tras largos años de experiencia con un instrumento determinado y, ante las exigencias que ellos mismos se imponen en la búsqueda de un lenguaje propio, se dedican a reconcebirlo, buscando y encontrando todo un mundo de posibilidades nuevas que aumentan, o incluso reemplazan, las que les ofrecen las técnicas tradicionales. Por otra parte, es igualmente posible que partan no de un instrumento, sino de las posibilidades, y que vayan construyendo un “instrumento” coherente con ellas. Esta idea tampoco tiene su origen en la libre improvisación. Se parece mucho a cómo un compositor contemporáneo se plantea la percusión: piensa en el mundo sonoro que necesita,—sonidos metálicos, de madera, etc., sonidos largos, cortos, punzantes o romos—, y especifica un conjunto de objetos/instrumentos con los que el percusionista ha de constituirlo. A partir de ahí, le incumbe al percusionista encontrar la forma de colocarlos para poder tocar lo especificado en la partitura. El libre-improvisador puede hacer algo similar, acumulando objetos, —tradicionalmente asociados con la música, o no—, que le permiten crear el mundo sonoro que necesita. Pero a diferencia de un percusionista clásico-contemporáneo, cuya exploración responde a, y es delimitada por, las exigencias de la partitura, el improvisador puede seguir explorando y descubriendo otras posibilidades para los objetos que ha reunido, además de añadir otros a medida que evolucionan sus necesidades.

Su virtuosismo no será, pues, ni la capacidad de imitar o reinterpretar las aportaciones de anteriores improvisadores, ni tampoco la de tocar su instrumento según cánones que poco o nada tienen que ver con esta música. Toque el instrumento que toque, tiene que poder cambiar de papel en cualquier momento, proponer ideas, acompañar las de los demás, crear melodías, ritmos, colores o silencios. Necesita responder al constante fluir de una música que

cambia en cada instante, no sólo por lo que toca cada uno, sino por la inesperada aparición de un klaxon o de un coche pasando por la calle, un ruido involuntario entre el público, o algo que, por error, se le cae de las manos al percusionista. Si el músico de jazz está en el instante, el libre-improvisador lo está tanto o más, y necesita dominar su instrumento para responder a una gama de estímulos mucho mayor. La libre improvisación está abierta a esta gama y dispuesta a incluirla en el discurrir sonoro de su música. El zumbido de un sistema de ventilación puede ser, en un momento dado, el punto de partida de una brillante improvisación cuando un solista lo aprovecha como *drone* de fondo. Un coche pasando por la lluviosa calle fuera del local puede cerrar una improvisación, o unas niñas riéndose en la acera pueden, repentinamente, ocupar el primer plano en una música construida con la interacción y dispuesta a utilizar cualquier tipo de sonido para vertebrarla.

Repetición y escala

Ante este paradigma, ¿cabe, en la libre improvisación, la idea de la imitación? Sí, y de varias maneras. De hecho, una de las más comunes es la imitación de uno mismo. En el fondo, esta es una cuestión de escala, como bien entendió Mark Twain. Arrastrado contra su voluntad a una misa protestante, aguantó estoicamente toda la homilía del pastor. A la salida, le dijo a éste: “bonita homilía. Tengo en casa un libro con cada palabra de ella.” El pastor, ofendido por la aparente sugerencia de plagio, le respondió: “envíeme cuanto antes dicho libro.” El día siguiente, recibió un paquete con un diccionario.

Seguramente, todas las palabras de la homilía estarían en el diccionario, pero el significado no radica en cada palabra, sino a mayor escala. Y, obviamente, en el manejo de cualquier idioma o lenguaje, uno recurre una y otra vez a las mismas palabras para expresar ideas muy distintas. ¿A qué escala hay que llegar, entonces, para considerar que, en vez de simplemente recurrir a los mismos *átomos* del lenguaje, uno está, realmente, repitiéndose? En el caso de la música, la respuesta puede variar mucho. Como vimos anteriormente, la existencia de un vasto repertorio de frases hechas o *licks* en los modelos del jazz no debilita de ninguna forma la creatividad, mucho menos, la necesidad de ésta, en esa música. Al contrario, como también vimos, funciona como seña de identidad. Ahora bien, la libre improvisación no tiene un repertorio semejante,²¹ e intentar plantearse un acercamiento a esta música basado principalmente en la imitación de los sonidos de anteriores improvisadores es un sinsentido musical, ya que supone poner el sonido por delante de la interacción. Pero la ausencia de un repertorio *global* de frases en esta música no significa que cada improvisador carezca de su propio repertorio personal, algo consustancial, por otra parte, con la posesión de un lenguaje musical.

Todos los improvisadores tenemos, entonces, un lenguaje personal. Pero ¿lo manejamos todos a la misma escala? Recuerdo, hace años, escuchar las conversaciones de gente en el metro y sorprenderme de hasta qué punto consistían en frases hechas. Parecía que la mayoría no construía su discurso a base de palabras, sino con bloques de mayor tamaño, a saber: frases hechas y de dominio común. Cabrían varias teorías acerca del porqué de este fenómeno, pero aquí nos puede interesar más saber hasta qué escala se producía este fenómeno. Es decir, estos pasajeros de metro, volviendo a casa tras un día de trabajo, repetían las palabras una y otra vez, y también repetían ciertas combinaciones de palabras, las *frases hechas* a las que me referí antes. Pero, ¿también repetían combinaciones de frases hechas? O ¿repetían conversaciones enteras—en sustancia, si no con exactamente las mismas palabras—? Dicho de otro modo, ¿a

²¹ Por otra parte, la libre improvisación es una música muy joven. Tiene poco más de medio siglo y no se puede descartar que acumule, o que ya esté acumulando, un repertorio semejante al nivel global, posiblemente a través de las grabaciones discográficas.

partir de qué escala dejaban de ser conversaciones originales, hechas en el momento, y se convertían en mera repetición? ¿Cuándo dejaba de ser un discurso improvisado en el momento para convertirse en mera representación? ¿Cuándo dejaban de improvisar esos usuarios del metro y se ponían, simplemente, a imitarse a sí mismos?

Sin ser ni lingüista ni filósofo, me atrevería a sugerir la existencia de una estrecha relación entre la capacidad de pensar detallada y matizadamente y la de manejar el lenguaje, el vehículo de ese pensamiento, con cierta pericia a escalas considerablemente menores, y también mayores, que los fatigados pasajeros de metro. Y aquí, surgen preguntas acerca de las escalas a las que despliega su música un libre-improvisador, de qué elementos influyen en su control de distintas escalas, y de cuándo podría decirse que se está limitando a imitarse a sí mismo, a *representar* en vez de estar, realmente, allí. Como cualquier otro medio de expresión y/o de pensamiento, el lenguaje de un libre-improvisador dependerá de las capacidades perceptual y cognitiva de su dueño o dueña. Una persona que no oye matices, que no piensa matizadamente, difícilmente podrá crear esos matices en su discursar sonoro. Pero si los crea, ¿a qué precio? Su discurso ideal puede ser ágil, matizado e interesante, pero ¿van de la mano estas tres cualidades? ¿Podría ser, por ejemplo, interesante sin ser especialmente ágil? Esto nos devuelve a la cuestión del instrumento, y de paso, quizás nos aclare cómo un libre-improvisador puede elegir algo tan estrambótico como una colección de viejos juguetes para constituir su instrumento, y por extensión, su lenguaje.

Virtuosismo y lenguaje

Ayer, en un concierto en solitario, la libre-improvisadora Ainara Legardon colgó dos pequeños amplificadores de su cinturón, uno en cada lado de su ombligo. En cada uno, enchufó un micrófono y, sosteniéndolos en las dos manos, los acercaba y alejaba de sus respectivos amplificadores para generar momentáneos acoples de distintas alturas, algunos fijos, otros en breves glissandi. Partiendo de los sonidos generados así, añadió su propia voz para crear una especie de *hoquetus* a tres voces, completamente improvisado y de una belleza muy alejada de la habitual agresividad de los acoples. Parte de esta belleza, además de la sorpresa y de la maestría con la que manejaba los micros y los acoples, era la gestualidad de sus brazos y hombros a medida que acercaba y alejaba los micros para generarlos. Pero también había una cierta *elegancia*, y empleo esta palabra aquí con el sentido que suelen atribuirle los científicos, normalmente con cierta admiración. Ante un problema, califican de elegante una solución que contempla o resuelve un máximo de aspectos con la mayor sencillez posible. Y esto es exactamente lo que hizo Ainara: encontró una manera admirablemente sencilla (que no simple) de generar una improvisación a tres voces. Controlaba los acoples de los dos micros con mucha pericia, pero también con la suficiente soltura como para que le sorprendieran constantemente las notas que salían, y en base a esas sorpresas, elaboró un discurso vocal que entretejía los acoples para generar una música fresca, bella y sorpresiva, puntuada e ilustrada por los gestos de sus brazos y el resultante vaivén de su torso.

Consideremos, por un instante, la cuestión de escala que presenta esta improvisación. De las tres fuentes sonoras, dos de ellas se escapaban del grado de control que asociamos con un instrumento musical tradicional. Claramente, y como se podía leer perfectamente en sus gestos, estaba controlando los acoples, pero aún así, no con la precisión que asociamos con un violonchelo, un piano, o su propia voz, la cual maneja con admirable técnica y musicalidad. Pero imaginémosnos que hubiera querido tener ese control. Para adquirirlo, habría tenido que cambiar considerablemente sus gestos, volviéndolos más precisos, pero también mucho menos libres. Y cualquier músico experimentado es capaz de imaginarse las horas de estudio que harían falta para aprender a mover los brazos, sostener los micros, orientar los amplificadores

y ajustar sus niveles de volumen en aras de un control mucho más matizado de los acoples resultantes. No es casualidad que el término francés para ensayo es *répétition*, porque esas horas de estudio producen el deseado dominio técnico del instrumento a base de dos elementos: la percepción, y la memoria muscular. Y si bien la percepción aumentada es lo que permite matizar, es la memoria muscular la que permite hacer audibles esos matices, pero también es lo que lleva al músico a repetir los mismos gestos una y otra vez. En este contexto, pues, una mayor precisión a la escala más pequeña—la nota— habría supuesto perder el dominio instrumental, sin el cual no hay espontaneidad, en la escala mayor de la frase, o incluso de toda la textura, la gestualidad y/o la resultante expresión corporal.

Ahora bien, si entendemos por *virtuosismo* la capacidad de manejar el instrumento para producir exactamente el resultado deseado, entonces, esa capacidad se manifiesta aquí en la decisión de *prescindir del absoluto dominio técnico* a ciertas escalas de la música. Ahora, esto plantea la pregunta: ¿qué similitud, y qué diferencia hay entre construir con bloques no del todo previsibles y construir con frases hechas?

La similitud es obvia: en ambos casos, el improvisador se libera de tener que preocuparse por controlar cada detalle de la escala más pequeña. En el caso de los acoples mencionados anteriormente, la improvisadora trabaja con una gestualidad que genera sonidos o fragmentos de frases que, sin ser del todo previsibles, nunca excederán unos límites predecibles. Así, puede interactuar vocalmente con ellos de manera musical. Y en el caso de los *licks* o *patterns* (estos últimos a partir sobre todo de la época de Coltrane), el improvisador de jazz dispone de células sonoras de distinta extensión que le permiten tocar a una escala mayor que la nota individual para construir colores armónicos y/o formas rítmicas cuyo interés dependerá, como todo en la música, de la imaginación, el oído y la pericia del músico.

La diferencia puede ser menos obvia. Cuando el músico de jazz (o el pasajero del metro en mi ejemplo anterior) trabaja con frases hechas, se libera de la distracción del microcontrol, pero lo hace con algo determinado por su memoria y su gusto: una frase debidamente memorizada (probablemente en todos los tonos) y estudiada con anterioridad. Y en eso, puede haber sorpresas para el oyente, e incluso para los demás músicos, pero habrá pocas para el improvisador. En cambio, el trabajo con los acoples no consiste en manejar un conjunto de frases aprendidas, sino en recurrir a una técnica que generará material sonoro dentro de un *rango de posibilidades*. El improvisador no sabrá, a ciencia cierta, cuál de ellas emergerá en cada instante, pero sabrá que, sea cual sea, estará dentro del rango esperado, y que así podrá interactuar con ella de forma improvisada. Habrá, pues, un elemento de sorpresa, pero será coherente con el discurso musical, y ahí está el virtuosismo.

En este contexto, la imitación se entiende de otra manera. Tanto Ainara como otro u otra cantante podrá recordar esos momentos, y cómo se hicieron, e imitarlos en otra ocasión, pero el resultado será forzosamente distinto. Y, en mi opinión, será más distinto que una nueva improvisación de jazz basada en las mismas frases hechas. Esta mayor diferencia se da, entre otras cosas, porque el contenido imprevisible sorprenderá al improvisador de una manera que no pueden hacerlo los *licks*.

¿Implica esto que los libre-improvisadores no tienen sus propios *licks*? En absoluto. De hecho, creo que su existencia y uso son consustanciales con el manejo de cualquier tipo de lenguaje, sea verbal, musical u otro. Creo que todos nosotros tenemos frases hechas y que todos recurrimos a ellas en ocasiones. Sin embargo, las diferencias entre los modelos de jazz y los de la libre improvisación sugieren que, en ésta, la repetición real, el deslizamiento entre improvisar y simplemente representar, puede producirse a otro nivel, uno que es reflejado por el uso de frases hechas, pero radicado en algo más profundo: la interacción.

La ética de estar en el momento

Grosso modo, podemos proponer que el improvisador,—tanto el de jazz como el libre—recurre a lo ya conocido o familiar de dos maneras y a nos niveles o escalas. A pequeña escala, como acabamos de ver, puede utilizar sus frases hechas. A mayor escala, puede repetir lo que podríamos llamar “escenas”. Raro es el músico de jazz que no haya tocado cientos de veces sobre *rhythm changes* (la secuencia de acordes del tema de George Gershwin, *I Got Rhythm*, conocido en algunos círculos como *Anatol*), así que, cuando comienzan a sonar, dispondrá ya de múltiples recursos sonoros para elaborar un solo coherente con sus estructuras armónicas. Al principio de este texto, nos referimos a los conceptos propuestos por John Baily de *improvisación de rutina* e *improvisación inspirada*. Aquí, podemos ver que, si el improvisador construye su solo a base de frases hechas, limitándose a reproducir el modelo, será de rutina. Si, por otra parte, se inclina hacia el otro polo, que Baily llama *inspirada*, pero que igualmente puede entenderse como el deseo y la capacidad de asumir mayores riesgos²², de pensar más profundamente y más *en el momento* lo que se está haciendo²³, generará algo nuevo, algo que no será una mera imitación de anteriores solos—suyos o de otros—sobre el mismo modelo.

En el caso del libre-improvisador, como hemos visto, los modelos no son sonoros sino dinámicos, es decir, de interacción. En este contexto, pues, los dos polos definidos por John Baily tendrían que ver, no con el lenguaje empleado, sino con hasta qué punto el improvisador acata, desafía o redefine las reglas o los patrones de interacción definidos por los modelos de esta música. Así, una libre improvisación *de rutina* sería una en que el improvisador, ante cada situación, respondiera con algo que ya sabe que va a funcionar, limitándose a reproducir un modelo ya existente de interacción. Pero en esta música, en la que, más que en ninguna otra se presume de estar en el momento y el lugar, y de que ambos sean determinantes en las decisiones musicales tomadas y plasmadas en la improvisación, optar por la *rutina* plantea un problema ético. Desde la perspectiva social, es decir, la de la interacción con los demás músicos y con el público, es deshonesto o, como mínimo, poco generoso. Y desde la perspectiva de la imitación, supone huir del esfuerzo y del riesgo de improvisar, recurriendo a lo cómodo y seguro. Pero, ¿cómo sabe el improvisador que tal material, tal forma de interactuar, tal postura ante la situación, allanará el camino musical? La respuesta es que lo sabe *porque ya lo ha hecho, u oído en anteriores ocasiones*. Es decir, lo sabe porque lo recuerda, *porque es parte de su pasado*. En la libre improvisación, responder con algo que sabes que funcionará es arrastrar la música hacia el pasado. En otras palabras, es intentar que aquí y ahora se parezcan lo más posible a otro momento y lugar anteriores. Como he indicado antes, esto plantea un problema ético. Los demás músicos y el público esperan una música creada en ese momento, una cuya relevancia nace, justamente, de su capacidad de responder a, y transformar, su lugar y contexto temporal, pero al recurrir a lo ya conocido, el improvisador se desvincula del aquí y ahora, proponiendo algo de otro momento y otro lugar. Y lo que propone, en esa situación, es una *imitación* de algo ya pasado, una mera representación o simulacro de la improvisación.

²² En una reciente entrevista en la televisión norteamericana, el saxofonista de jazz Wayne Shorter comentó: “my definition of jazz is: “I dare you!”

²³ Utilizo aquí la palabra *pensar* deliberadamente para referirme a la capacidad de pensar *en el medio*, y no acerca de él. No se trata de estar improvisando y, a la vez, fuera de la música, pensando en ella. Una postura tan dividida no hace más que trabar al músico. Se trata, más bien, de que lo que toque el improvisador sea lo que está pensando musicalmente, y no una simple cadena de frases hechas, aprendidas o memorizadas que sabe de antemano y que puede manejar sin riesgo y, en el peor de los casos, sin compromiso personal.

Además de un problema ético, esta actitud acaba creando un problema social, un estancamiento de los mecanismos de interacción. Entendemos que improvisar es reaccionar ante lo desconocido, lo inesperado, lo sorpresivo. Igualmente, entendemos que en el terreno del arte, no basta con reaccionar; también hay que proponer. Así, reaccionar continuamente con los mismos patrones, con las mismas propuestas, es arrastrar todo hacia lo conocido, lo esperado y lo no sorpresivo. Para un grupo de improvisadores, esto es la muerte, y para el público, es un patrón que hace que les guste el primer concierto, pero que les aburra el segundo y ni siquiera vuelvan para el tercero.

Hemos calificado esta postura de *imitación de uno mismo* porque el músico no está improvisando, sino imitando una improvisación anterior, normalmente una suya propia. También se da la imitación de otros, y aquí vemos otra diferencia respecto al jazz. En la libre improvisación, imitar el lenguaje de un improvisador de una generación anterior no es una muestra de arraigo, ni de conocimiento de la tradición, ya que lo que hay que aprender no es el lenguaje de los grandes improvisadores, sino los tipos de interacción musical que ellos vehiculizaban con su lenguaje, y que cada uno necesita plasmar en su propia música con su propio lenguaje, que puede parecerse, o no, al de anteriores figuras de esta música. No entender esto es confundir el sonido con la interacción.

Recuerdo, hace unos años, asistir a un concierto en Londres con John Butcher, uno de los grandes saxofonistas de esta música. Entre los grupos que tocaron esa noche había un dúo de saxo alto y contrabajo. John y yo nos habíamos sentado en primera fila para ver y oír bien, y cuando salió el dúo en cuestión, los dos nos percatamos de la expresión de miedo que apareció en la cara del saxofonista al notar la presencia de John. No le dí más importancia hasta que comenzaron a tocar, y entonces me llevé la sorpresa de constatar que el joven saxofonista había construido su lenguaje casi completamente con retales del de John. Pero la sorpresa no era lo bien que había conseguido calcar las frases de este gran improvisador, sino lo irrelevantes que resultaban en su boca, cuando, tocadas por Butcher, resultaban tan acertadas. La frase atribuida algunas a veces a Picasso, y otras, a Stravinsky “los buenos artistas toman prestado; los grandes roban”, da a entender que los grandes son los que hacen realmente suyo lo que se apropian de otros. Y en el concierto londinense, era justamente esa grandeza la que faltaba. El saxofonista se había servido libremente del plato de John Butcher, pero no conseguía hacer de ello un lenguaje propio. Parafraseando un famoso crítico norteamericano de literatura, “su trabajo era original e imaginativo, pero la parte original no era imaginativa y la parte imaginativa no era original”.

La sensación de irrelevancia que producía esa apropiación del lenguaje de otro músico también se debía a otra cosa. Es decir, lo que chocaba del joven saxofonista londinense no era su relativo dominio de las técnicas y de los sonidos de John Butcher, sino que no los sabía utilizar para relacionarse con los demás músicos. Sus frases resultaban irrelevantes porque no transmitían una postura dialógica, no vehiculizaban un pensamiento musical personal y no llevaban la música a ninguna parte. El imitaba los sonidos de un gran improvisador de la generación anterior pero ni asumía sus significados originales, ni les asignaba nuevos significados nacidos de sus propias necesidades musicales. Reproducía los sonidos de la música, pero no la música en sí. Se trata de un intento de acercarse a la libre improvisación a través de sus sonidos, pero no de su proceso, una forma de imitación que entendió perfectamente y rechazó, con admirable elocuencia, el improvisador francés Lê Quan Ninh cuando dijo: “no quiero hacer *música improvisada*, quiero improvisar.” Es decir, no quería imitar la libre improvisación musical a través de sus sonidos—ni siquiera los de una

grandísima figura de esa música—sino *improvisar*. No obstante, en esta misma idea también podemos encontrar una posible utilidad artística, como veremos a continuación.

El reduccionismo berlinés como estudio de caso

No toda imitación sonora es irrelevante, se trata simplemente, y como observamos anteriormente, de *hacer suyo* lo que se roba. Así, una figura como el trompetista alemán Axel Dörner llegó, no sólo a revolucionar el lenguaje sonoro de la trompeta, sino también a contribuir de manera decisiva al desarrollo de un nuevo modelo de interacción en la libre improvisación. Y este modelo, conocido normalmente como *reduccionismo berlinés*, es tan claramente asociado con el lenguaje sonoro que desarrolló Dörner junto a otros músicos berlineses como Burkhard Beins, Andrea Neumann, Annette Krebs o Michael Renkel, que difícilmente puede concebirse una manera de explorarlo sin emplear buena parte del lenguaje sonoro de estos músicos. Y si resulta que uno toca el mismo instrumento que, por ejemplo, Dörner, ¿cómo explorar ese modelo sin que suene, por lo menos en parte, a imitación?

Esta pregunta y las afirmaciones que la preceden plantean otra de más calado: si es un modelo dinámico—uno que establece formas de interactuar—, pero esa interacción sólo puede vehiculizarse con un determinado lenguaje sonoro, ¿no será que el modelo también está dictando contenidos sonoros? La respuesta se contesta estudiando la génesis de este modelo, y su posterior evolución. En los años 60 del siglo pasado, Leonard Meyer partió de la teoría de la comunicación para proponer un modelo que explicara la evolución de un estilo artístico.²⁴ Entre otras cosas, sugirió que la primera etapa de un nuevo estilo se caracteriza por un alto grado de redundancia, y aquí, utiliza este término para referirse a la repetición de determinadas relaciones binarias para crear expectativas. En pocas palabras: si “A” es seguida por “B” casi sin excepción, el oyente llegará a esperar “B” cada vez que oye “A”. Una vez sentado este patrón y establecida la expectativa, los artistas pueden comenzar a jugar con ella. A veces la cumplirán, colocando “B” tras “A”, y otras, no. El arte está en controlar cuándo, y con qué frecuencia, se cumple. Si lo hace siempre, no habrá sorpresas y la música será aburrida. Pero si casi nunca se cumple, el oyente acabará por dudar de sus expectativas y concluirá que no entiende el modelo, o que el músico no entiende el modelo. Consideremos lo que subyace al modelo de reduccionismo berlinés para ver si tiene sentido aplicar las ideas de Meyer.

La gestación del reduccionismo coincide, en Berlín, con un cambio generacional. La *vieja escuela*, cuyo elemento más visible era *Free Music Productions*,²⁵ se caracterizaba por una improvisación esencialmente expresionista y muy ligada al cuerpo, tanto en su concepto de la energía como en su forma de entender el fraseo. En eso, se parecía mucho al free jazz—algo consustancial, por otra parte, con la fortísima presencia militar estadounidense en buena parte de Alemania desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el final de la Guerra Fría—. Durante todo este período, Estados Unidos y algunos elementos gubernamentales en Europa occidental veían a Berlín como una especie de enorme valla publicitaria para anunciar las maravillas de la democracia, especialmente la apertura social y la economía de mercado. El arte se veía, y se apoyaba, como uno de los buques insignia de la libertad de la que tanto se presumía bajo las narices del bloque soviético. Así, *Free Music Productions*, sin llegar nunca a ser Jauja, disponía de fondos para su festival, su producción discográfica y otras actividades.

²⁴ Véase: Meyer, Leonard B., *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Centennial Publications of the University of Chicago Press, Chicago, 1967, 1994.

²⁵ El mismo colectivo que editó el CD *Buben ... Plus*.

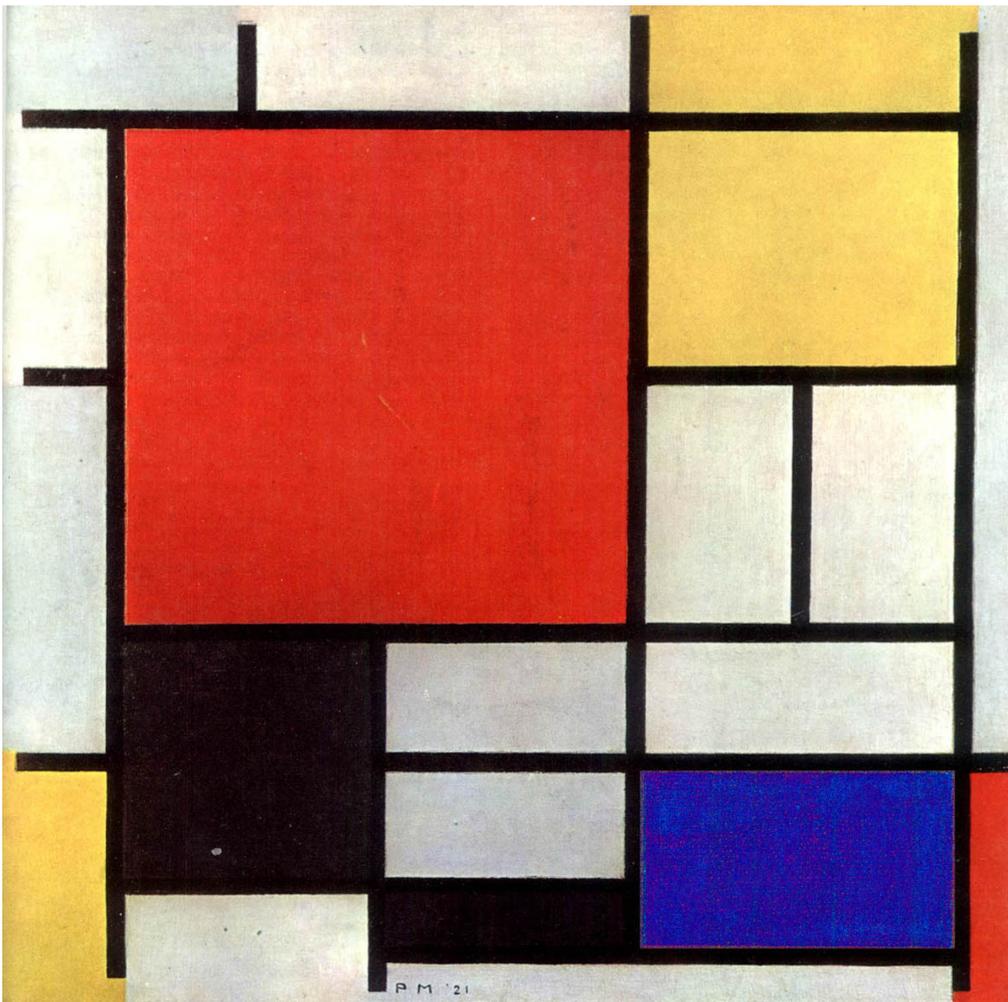
La siguiente generación, como cabía esperar, no compartía los mismos valores. Buscaba un acercamiento significativamente más apolíneo a la improvisación libre y comenzó con un rechazo de la predominancia del cuerpo. El concepto de energía se reemplazó por el de intensidad, y éste se centró en la percepción, y no en el paroxismo dionisiaco. Ni el volumen sonoro ni el sudor le valía a esta nueva generación como pruebas de que el improvisador estaba inmerso en, o comprometido con, su música. Por decirlo metafóricamente, las grandes y alegres llamas amarillas de un fuego de leña, con su humo y su ruidosa crepitación, dan toda la energía necesaria para calentar una sala, pero es la pequeña llama azul y casi imperceptible de un soplete de oxiacetileno, la que proporciona la *intensidad enfocada* necesaria para cortar láminas de acero. Así era el reduccionismo berlinés, una intensidad enfocada que se manifestaba en la escucha de sus músicos, y en el rechazo de lo corpóreo y lo intuitivo. Específicamente, prescindía de un fraseo o unas proporciones temporales que dependían del cuerpo humano: un rechazo frontal de los valores esbozados por Le Corbusier en su *Modulor*. Igualmente, abandonaba un discurso basado en la simultaneidad o alternancia de frases. Éstas dejaban de ser el vehículo para el diálogo o la interacción entre los músicos.

¿Quiere esto decir que no había frases en la música de los reduccionistas berlineses? En absoluto. Seguía habiéndolas, pero ya no eran un vehículo para la interacción, sino un resultado de ella. En cierto modo, se recuperaba la idea del *Klangfarbenmelodie* tan brillantemente explotada por Anton Webern más de medio siglo antes. Cada músico tocaba sonidos y silencios—aquí, más que en cualquier improvisación anterior, los silencios se *tocaban*—con duraciones que aspiraban a no depender ni de las limitaciones del cuerpo, ni de la intuición temporal-rítmica derivada de él (es decir que, en este modelo, la música *no es* una forma de danza, o de expresión corporal). Es aquí donde músicos como Dörner comenzaron a utilizar la respiración circular para prolongar ciertos sonidos mucho más allá de las limitaciones de los pulmones. Igualmente, el percusionista Burkhard Beins solía colocar un cronómetro en su bombo. Lo utilizaba para tomar decisiones arbitrarias acerca de cuándo hacer sonidos y cuándo hacer silencios. Por ejemplo, tomaría la decisión de hacer un silencio de 16 segundos, y luego entrar con un sonido de doce. Obviamente, no podía prever con precisión lo que estaría ocurriendo dentro de 16 segundos, que es mucho tiempo en cualquier música. Así, entrando con un nuevo sonido a los 16 segundos, pasara lo que pasara en la música en ese momento, Beins trabajaba *contra* su propia intuición. Igualmente, los largos sonidos que Dörner y otros instrumentistas de viento generaban con la respiración circular producían duraciones *contrarias* a las posibilidades tradicionales del cuerpo.

Invito al lector,—tanto el que conoce la música que tocaron estos músicos a mediados de la década de 1990 como el que nunca la ha escuchado—, a imaginarse una música en la que cada músico toca sonidos individuales, con silencios antes y después. Se trata de sonidos *exentos*, en el sentido escultural del término, y además, independientes de cualquier pulso motriz explícito. El resultado es un tejido musical en el que los sonidos de los distintos músicos alternan o se solapan, y en el que los silencios aparecen en sentido individual o global. Supongo que sería posible entender esto como un grupo de personas tocando notas sueltas sin ton ni son, pero el oído es más sabio que eso, y también el ojo. Escuchando, la *Gestalt* se apodera enseguida de la percepción, de manera que uno comienza rápidamente a trazar relaciones entre lo que toca cada uno. Y mirando, uno lee la interacción *humana*, asignando sentido a lo oído como reflejo de aquélla. Así, se perciben dos cosas: por una parte, frases *colectivas*, en las que cada nota es tocada por una persona distinta, pero todas funcionan juntas para generar una frase tan digna como cualquier otra. Y por otra, una serie de presencias y ausencias, de sonidos y silencios, de duraciones, entradas y salidas, que establecen un juego de

proporciones temporales en constante cambio y lleno de sorpresas, tanto para el público como para los músicos.

Claramente, este modelo no está fijando frases hechas, lo que sería *licks* en el jazz, ni armonías. Tampoco está asignando papeles a los músicos. Está especificando *una manera* de tocar, una manera de interactuar con los demás músicos a través del sonido y del silencio, incluso una postura ante la memoria y la intuición musical de cada uno. La generación colectiva de frases no es, pues, una cuestión de sonido, sino de interacción. Ahora, una música que depende tanto de la percepción clara de las inesperadas proporciones rítmicas sí plantea ciertas exigencias, y la principal es la necesidad de una lectura monoescalar. Esta idea puede ilustrarse fácilmente con un cuadro de Mondrian.



(<http://lisathatcher.files.wordpress.com/2012/06/piet-mondrian.jpg>)

Lo que vemos es, en esencia, un juego de proporciones. Hay una serie de rectángulos de distintos colores y tamaños que ocupan distintas partes del lienzo para generar relaciones formales abstractas. Es más, este lenguaje no *representa*. Cuando aparece un caballo en un cuadro, se trata de una representación. No es, claramente, un caballo real, sino su imagen. Pero un rectángulo hecho de pigmento aplicado a tela no *representa* un rectángulo, *lo sustancia*. Es, en sí, un rectángulo real.

Ahora bien, para que el juego de proporciones establecido en este lienzo se perciba con absoluta claridad, no debe ocupar una de varias escalas, sino que debe crear y generar una

sola. La decisión de pintar cada rectángulo de un color plano no es una mera cuestión de gusto, responde a la necesidad de que el ojo lea todo el rectángulo como una unidad. Sólo así puede el pintor garantizar que se capte inmediatamente el juego de proporciones. Si hubiera variaciones de color dentro de un mismo rectángulo, el ojo empezaría a establecer relaciones entre esos distintos valores cromáticos y, así, el rectángulo ya no sería una unidad, sino un marco para un juego de relaciones a otra escala. Esto debilitaría la lectura principal.

En el reduccionismo berlinés, pasó algo similar. Al principio, tal y como parece haber predicho Leonard Meyer, hubo un gran esfuerzo por trabajar con sonidos uniformes en toda su duración. Es más, había también un esfuerzo por buscar sonidos alejados de los que, en ese momento todavía se consideraban característicos de cada instrumento. Así, escuchando con los ojos cerrados, era extremadamente difícil identificar el origen de muchos de ellos. Esto reforzaba, con su redundancia, la percepción de frases, en vez de notas sueltas repartidas entre distintos instrumentos. También es importante añadir que, en sus orígenes, el reduccionismo berlinés tenía muchos más improvisadores con instrumentos acústicos que electrónicos. Y esto es algo fundamental para su posterior evolución, como veremos. Una figura puente entre Berlín y Londres en esa época era el entonces violinista (ahora casi exclusivamente improvisador electrónico) inglés Phil Durrant. Este improvisador británico jugó un papel importante en la llegada de esta forma de improvisar a la escena londinense, y en una conversación con él, me comentó una experiencia que había de tener un efecto fundamental en el contenido sonoro de esta música. Los músicos que hemos pasado tiempo aprendiendo a tocar instrumentos acústicos sabemos que no hay nada más difícil que mantener un sonido absolutamente inmóvil. A veces, en escenario, es incluso posible escuchar cómo una nota especialmente suave de flauta varía con los latidos de corazón del flautista. Lo que comentó Durrant es que el esfuerzo por mantener una nota de violín absolutamente estable le llevaba a un nivel de microescucha en el que oía cada pequeña variación. Este cambio de escala de la escucha debilitaba la percepción de las proporciones rítmicas monoescalares del primer reduccionismo, pero también ayudó a sacarlo de lo que podríamos considerar su primera etapa: la que Meyer describe como caracterizada por un alto índice de redundancia. El resultado fue lo que llegó a llamarse *London New Silence*, una forma de improvisar muy similar al reduccionismo berlinés pero caracterizada por el uso de sonidos que variaban deliberadamente durante su duración. Aunque algunos rechazarán este adjetivo, los nuevos sonidos resultaban más expresivos.

A la vez, estaba pasando algo quizá más importante aún: un cambio en la percepción de las proporciones temporales. Anteriormente, mencioné cómo, para combatir su propia intuición, memoria y gustos temporo-rítmicos, el percusionista Burkhard Beins colocaba un cronómetro en su bombo y decidía arbitrariamente cuanto iba a durar un silencio y cuándo iba a entrar con el siguiente sonido. Y en esa primera época reduccionista, este tipo de recurso funcionó plenamente, generando resultados muy alejados de los ritmos de la generación anterior, basados en una abierta gestualidad corporal. Pero el cerebro humano es muy rápido, y el de los improvisadores está especialmente preparado para adaptarse a situaciones nuevas e inesperadas. No es de sorprender, pues, que estos ritmos tan sorprendentes y aparentemente impredecibles a mediados de los años 90 tardaron pocos años en convertirse en un lenguaje totalmente reconocible, si no del todo cuantificable. En pocas palabras, se volvieron lo suficientemente familiares a los improvisadores como para que pudiesen empezar a utilizarlos de forma intuitiva.

Lo importante de todo esto en el contexto del presente texto es constatar lo poco que ha cambiado el lenguaje sonoro del reduccionismo a lo largo de su evolución. Comenzó como

una nueva forma de improvisar, decididamente minoritaria, que rechazaba el expresionismo exacerbado, la gestualidad y las proporciones temporales arraigadas en el cuerpo, elementos inseparables de la praxis de la anterior generación de improvisadores berlineses. De allí pasó a Londres, donde su inicial austeridad y esquematismo evolucionó hacia el “London New Silence”, con pequeños brotes en otras ciudades, como Barcelona (con los grupos en torno al colectivo i.b.a.) y Buenos Aires (especialmente, Leonel Kaplan y, durante cierto tiempo, Diego Chamy). Y con el tiempo, a medida que su vocabulario sonoro y sus proporciones rítmicas fueron asimilados por cada vez más improvisadores, se volvió muchísimo más intuitivo. También, los valores asociados con él—a veces por sus originadores, a veces por otros que eligieron entender esa forma de hacer música de otra manera—se fueron generalizando. O quizá sería más justo, en este contexto, hablar de gustos que de valores. En todo caso, tras más o menos una década de existencia, había ganado la suficiente visibilidad (¿audibilidad?), y ejercido la suficiente influencia como para que el percusionista y escritor Eddie Prévost (conocido por sus contribuciones al grupo AMM) lo calificara de “nueva ortodoxia.”²⁶ Pero en toda esta evolución desde algo deliberadamente austero, esquemático y contraintuitivo hacia algo contenido, pero más expresivo en el plano individual y considerablemente más intuitivo en el plano temporal, su contenido puramente sonoro apenas cambió.

Alguno dirá: si los sonidos apenas cambiaron, pero sí evolucionó la forma de tocarlos y de relacionarse entre sí los músicos, será que el modelo subyacente era sonoro y lo que cambiaba realmente era cómo los músicos se relacionaban con él. A mi parecer demuestra lo contrario. De ser sonoro el modelo, habrían sido los sonidos los que evolucionaran, o como poco, los que más evidenciaran la evolución. El hecho de que los cambios se produjeran en la manera en que se relacionan los músicos entre sí (incluidas sus interrelaciones rítmicas, que dejaron de ser tan esquemáticas y se volvieron más intuitivas) indica que se trata de un modelo relacional o dinámico. Así, el modelo de sus interacciones evolucionaba, pero mientras el lenguaje sonoro seguía sirviendo para articularlo se mantuvo.

Lo inimitable

Tampoco debemos obviar una breve consideración sobre la evolución de las razones por las que determinados músicos optaran por tocar así. Y esto nos lleva a la cuestión que ha de cerrar este texto: ¿qué es lo que *no* se puede imitar en el jazz y en la libre improvisación? En 2007, durante una gira por Estados Unidos, me encontré en un bar con un joven saxofonista que había escuchado nuestro concierto de esa noche. Él mismo se me presentó como músico de jazz y no pude menos que preguntar por sus gustos. Ni corto ni perezoso, me contestó: “A mí me gusta tocar como Coltrane”. Sin reflexionar lo suficiente sobre la crueldad de mis palabras, le contesté: “Vaya, nunca escuché a Coltrane tocar como alguien que lleva 40 años muerto.” Obviamente, agenciarse el lenguaje musical que utilizaba Coltrane hace más de 4 décadas no es tocar como él. Ni siquiera es *imitar* su forma de tocar, sino tan solo algunos aspectos de su sonido. Igual que los primeros reduccionistas berlineses, Coltrane sentía que el lenguaje jazzístico de su época no era suficiente para sus necesidades y no tuvo otra elección que elaborar sus propios materiales, planteamientos armónicos, etc. No imitaba a nadie porque nadie estaba haciendo lo que él necesitaba para llegar a ser él mismo como músico. Igualmente, los primeros reduccionistas sentían la necesidad de crear una nueva forma de improvisar, de relacionarse de otra manera, con otros valores y otro enfoque. Y, con un enorme esfuerzo colaborativo, forjaron algo realmente distinto. Es esto lo que no puede imitarse. Es posible apropiarse de los sonidos, de las posturas, e incluso de las maneras de escuchar e interaccionar como improvisadores, pero no se puede imitar la necesidad de

²⁶ Véase: Prévost, Edwin. *Minute Particulars: Meanings in Music-Making in the Wake of Hierarchical Realignments and Other Essays*. Londres, Matchless Recordings, 2004. p. 49

innovar, de generar una forma nueva de entender y crear música, y de cuestionarse a sí mismo lo suficiente como para llegar a identificar sus propios valores o librarse del peso de ideas recibidas, ortodoxias e irreflexiva obediencia que traban al imitador. No se puede imitar la necesidad de tocar en el borde de sus propias posibilidades (léase: el borde del abismo), de desafiar sus propios límites constantemente y de seguir adelante, no sólo cuando los demás no le entienden a uno, sino cuando uno mismo tampoco tiene del todo claro qué está haciendo o dónde va con su música. Asociar el valor personal con el esfuerzo por llegar a ser uno mismo tampoco es lo mismo que sumarse a algo ya existente y valorado por los demás, para sentirse validado. Puede que la innovación nazca de la valentía, sino de la pura necesidad (léase: desesperación) creativa y personal, y puede que los que se apuntan a algo ya existente no lo hagan por cobardía, sino porque tienen la enorme suerte de disponer de un lenguaje y unos procedimientos ya existentes que satisfacen plenamente sus necesidades. Y puede, igualmente, que el valor que asigna nuestra cultura y nuestra época a la innovación distorsione excesivamente nuestra perspectiva, comparado, por ejemplo, con los valores reinantes en Europa durante la Edad Media, o durante siglos en el Egipto antiguo. Según William James, históricamente, la raza humana anduvo sobre dos piernas constituidas, respectivamente, por la invención y la imitación. En todo caso, si lo que realmente define a los grandes artistas es la parte de ellos que no se puede imitar, quizá debamos reconocer que eso mismo es lo que nos define, también, a nosotros.

Wade Matthews

Madrid, 6 de septiembre de 2013