

Del como si al ¿y si?
La intimidad y la interacción en la improvisación libre
Wade Matthews

Nuestra partitura es el individuo delante de nosotros.
(Joëlle Leandre 2007, 68)

I. CÓMO Y POR QUÉ

Escribí este ensayo para aclarar ideas ante mi participación en una mesa redonda sobre “improvisación y pensamiento” en *Máquina productora de silencio*, un coloquio de seis días sobre el análisis crítico de la improvisación en el mundo hispanohablante, organizado en Ciudad de México por 17, *Instituto de estudios críticos* entre el 24 y el 29 de junio de 2024. Este proyecto tenía como objetivo marcar la fundación de una concentración en estudios de la improvisación y una colaboración con el *International Institute for Critical Studies in Improvisation* de la Universidad de Guelph (Canadá), algunos de cuyos miembros estuvieron presentes durante la mayor parte de ese coloquio.

Como todas las mesas redondas de *Máquina productora de silencio*, ésta tuvo un título elegido por el co-organizador Benjamín Mayer Foulkes (Junto a Ricardo Lomnitz) “con el propósito de ser lo más abierto posible”, sin aclarar realmente si se centraría en cómo piensan los improvisadores de habla hispana al improvisar, en cómo los filósofos, musicólogos y demás eruditos de habla hispana han pensado sobre la improvisación, o si sería directamente un escaparate para reflexiones sobre la naturaleza de la improvisación en el mundo de habla hispana. Implícito en esta y en la mayoría de las otras mesas redondas estaba el interés por cuestionar posibles similitudes y diferencias entre cómo se analiza, teoriza, ve y practica la improvisación en los mundos hispanohablante y no hispanohablante.

Como no soy historiador del pensamiento, sino más bien improvisador libre que también piensa y escribe sobre diversos aspectos de su práctica, decidí no emprender un estudio de cómo los filósofos de habla hispana han abordado el tema de la improvisación. Además, el hecho de que mi lengua nativa sea el francés y mi lengua materna el inglés me hace reacio a asumir que puedo hablar en nombre de los hablantes nativos de español sobre cómo piensan ellos cuando improvisan. Sin embargo, he pasado más de la mitad de mi vida en España y he estado pensando, escribiendo y publicando libros y ensayos en español sobre improvisación libre durante la mayor parte de ese tiempo, además de hacer música con improvisadores de habla hispana durante más de treinta años. Entonces sí me considero capacitado para pensar en español sobre la improvisación.

Es por eso que he decidido compartir aquí mis pensamientos sobre lo que considero una cuestión fundamental con respecto a esta música, además de notoriamente ausente de la literatura en español sobre este tema: la interacción improvisatoria en el sentido grande del término. Es decir, la improvisación tal como la entendemos desde la perspectiva de la interacción que involucra agentes tanto humanos como no humanos. Como veremos, en el contexto de la libre improvisación, esta interacción se caracteriza por la notable presencia de una intimidad y una vulnerabilidad humana consustanciales con el mismo proceso de creación compartida que vertebra esta actividad. Específicamente, deseo abordar, primero, la interacción entre los improvisadores libres y los teóricos involucrados en el análisis crítico de esta práctica (musicólogos, sociólogos, filósofos y los propios improvisadores, entre otros); segundo, la interacción entre improvisadores; tercero, la

interacción con el contexto acústico; cuarto, la interacción con la audiencia; quinto, la interacción con la memoria; y sexto, la interacción con el propio instrumento. Algunas de las ideas presentadas aquí son reacciones a lo que otros han escrito sobre fenómenos similares, a menudo desde otras perspectivas (notablemente, la del jazz). Sin embargo, el pensamiento en sí es esencialmente mío, y algunos aspectos han sido tratados con mayor detalle en mis escritos anteriores. Lo que no he hecho hasta ahora es dedicar un texto entero exclusivamente a la cuestión de la interacción, y eso es lo que me anima a tratarla brevemente aquí.

II. ALGUNAS PREGUNTAS (Y MENOS RESPUESTAS) SOBRE LA TEORÍA, LA PRÁCTICA Y EL ANÁLISIS.

Es una perogrullada que la teoría sigue a la práctica. Y es igualmente claro que la práctica no puede desarrollarse exclusivamente sobre la base de la teoría. En el contexto de la creación artística, esto implica la cuestión de cómo abordar la práctica creativa. Si ésta implica canalizar el inconsciente como parte de un proceso poético que lo lleva al territorio de la práctica, incluyendo pero ciertamente no limitándose a la parte consciente, entonces tal vez podríamos considerar la teoría como un medio para delimitar ese canal sin necesariamente limitar, y mucho menos determinar, lo que realmente fluye a través de él.

Por supuesto, teorizar ya es un proceso creativo,¹ como ha señalado Timothy Hampton en su texto sobre Michel de Montaigne, acertadamente titulado “La filosofía como improvisación” (Hampton en Lewis 2016, s.p.), pero un texto teórico es, en sí mismo, un producto. Uno bien puede intuir algo y luego intentar construir, o a veces ensamblar, una teoría que lo explique, pero el resultado consistirá en ideas expresables en palabras (o a veces en matemáticas). Como tal, puede arrojar considerable luz sobre prácticas que implican algún elemento de conceptualización verbal. Pero ¿qué sucede cuando la teoría consciente se aplica a la práctica inconsciente? Algunos podrían decir que esto es imposible, que no tenemos esa capacidad de intervenir en nuestro propio inconsciente. No estoy de acuerdo. Creo que los procesos conscientes pueden volverse inconscientes y estoy dispuesto a creer que también ocurre al revés. Como ejemplo de lo primero, ofrezco el arduo y en ocasiones aterrador proceso de aprender a conducir un coche. Cuando empezamos, todo es consciente. De alguna manera, se supone que debemos ser conscientes del freno, el embrague, el acelerador o la dirección, de nuestra velocidad y de cómo permanecer en la carretera, si hay autos directamente frente a nosotros, al lado o detrás de nosotros, de la señalización, los semáforos, las obras en la vía, pasos de peatones y los mismo peatones, por no hablar de lo que nos grita nuestro instructor de conducción, posiblemente aterrorizado. Es una pesadilla, y más aún cuando el fracaso puede tener consecuencias que van desde costosas hasta letales.

Y, sin embargo, tan solo unos años más tarde, un día podemos darnos cuenta de repente de que, en nuestro viaje diario a casa desde el trabajo, hemos conducido tres cuadras completamente perdidos entre pensamientos, y que no tenemos ningún recuerdo consciente de haberlo hecho. Todo el proceso de conducción se ha vuelto momentáneamente inconsciente. Afortunadamente, no siempre es así, pero a veces lo es. Igualmente, aunque en el otro sentido, una nueva idea, o incluso un grupo de ideas que podríamos calificar de teoría, puede hacernos conscientes de un proceso del que, hasta entonces, habíamos permitido que se encargara nuestro inconsciente. En el ámbito del psicoanálisis, este puede ser el caso de procesos enteramente inconscientes. No sólo están siendo manejados por nuestro inconsciente; es posible que ni siquiera estemos conscientes de que estén teniendo lugar. Así que parte de nuestra terapia puede implicar enterarnos de su existencia, arrastrándolos, por así decirlo, a la consciencia el tiempo suficiente para poder alterarlos.

¹Sin embargo, no confundamos “creativo” con “original”. No puedo evitar recordar cómo un crítico literario valoró la primera obra de un joven novelista: “su escritura es interesante y original. Desafortunadamente, las partes interesantes no son originales y las partes originales no son interesantes”.

Dudo que esos conocimientos alcanzados a través de la psicoterapia provengan del contacto directo del paciente con una teoría (idealmente, será el terapeuta quien maneja el enfoque teórico). Estoy seguro, sin embargo, de que se pueden obtener otros tipos de conocimientos (quizás más relevantes para la creación artística) a partir de ese contacto directo, y que estos conocimientos muy posiblemente serán parte integrante de cómo, conscientemente o no, evoluciona nuestra práctica artística individual con el tiempo. En su narración de cómo desarrolló su enfoque personal hacia la improvisación, la pianista y cofundadora de la escena *Echtzeitmusik* de Berlín describe perfectamente sus esfuerzos por desarrollar una conciencia de ciertos aspectos de sus propios criterios y hábitos de improvisación, previamente inconscientes, para poder intervenirlos antes de dejar que regresen a su nivel inconsciente.

Cuando empezamos a tocar en los noventa, buena parte de la música en Berlín era de free-jazz. En gran medida, el free-jazz tenía que ver con sobrepasar ciertos niveles de energía y dinámica, y sentí que tenía que ver con perder el control y dejar que pasaran las cosas. Creo que lo que ocurría entonces en la escena a la que pertenezco era más bien cuestión de distanciar la música de ese enfoque y hacer algo realmente opuesto a ello. Se trataba de no confiar excesivamente en lo que tocas y cuestionar cada impulso para dejar salir sólo lo más esencial. Y ahí es donde comenzaba a ser músico. Esa estética o enfoque estaba muy presente en aquella época. Creo que ya no hago eso, pero tal vez cuando lo haces muy intensamente durante un período, sigue siendo parte de ti (Neumann en Nordeson 2018, 86/98).

Volvamos, por un momento, a nuestra propuesta inicial de que la teoría sigue a la práctica. Inmediatamente me viene a la mente una pregunta. Dada esa relación, ¿hasta qué punto la práctica es determinante en la validación de la teoría? O más específicamente, ¿cuánto pueden influir quienes realmente practican en el desarrollo de las teorías sobre lo que hacen o por qué lo hacen?² Obviamente, los teóricos están mejor equipados para teorizar que los profesionales. Y con esto me refiero a estar mejor *equipados*, no necesariamente mejor preparados en otros aspectos. Es probable que tengan cierta familiaridad con teorías previas sobre el mismo tema, o con teorías sobre otros temas cuyos contenidos, estructura, o ambos, pueden mapearse fructíferamente a cualquier cosa que estén analizando o, al menos, sobre lo que estén reflexionando. Por otro lado, si bien los teóricos son indudablemente más hábiles para formular teorías, sería, como mínimo, optimista suponer que están más familiarizados con los procesos que analizan que quienes realmente los practican. A veces, la perspectiva más amplia del teórico y su capacidad consustancial para establecer relaciones que no son fáciles de captar desde las trincheras (por así decirlo), serán exactamente lo que proporcionarán las ideas que pueden hacer que su trabajo sea tan valioso para los soldados de a pié. En otros, sin embargo, esa misma habilidad puede distanciarlos de aspectos de la práctica pura que han sido plenamente internalizados por quienes realmente las llevan a cabo.³ Puede que los teóricos sean capaces de analizar lo que se está haciendo, pero no de darse cuenta de que no están captando los criterios inconscientes que los practicantes aplican en esos procesos.

Debería de ser igualmente obvia para nosotros la otra cara de la misma moneda: que los improvisadores pueden no tener esa perspectiva más amplia, pueden no ser conscientes de ciertos

²Esto me recuerda una cierta crítica a las “ciencias naturales” de los siglos XVIII y XIX. El autor, cuyo nombre he olvidado hace tiempo, dijo algo así como que lo primero que hacían los científicos “naturales” de esa época cuando descubrían una nueva especie era matarla y abrirla para ver qué había dentro, en lugar de intentar observarla en su hábitat natural para ver cómo vivía, qué comía, cómo se reproducía, etc.

³Los lectores que busquen comparar y contrastar pueden divertirse con los dos enfoques siguientes para entender la improvisación colectiva: La contrabajista e improvisadora libre Joëlle Léandre observó una vez que “...la música es carne, es orgánica, es placer, es error... Además, Se necesita mucho amor para tocar con otros”, mientras que el etnomusicólogo (Ph.D. 1999, UCLA), saxofonista de jazz y profesor del Departamento de Música de la Universidad de California en San Diego, David Borgo, la piensa en términos de “propiedades colectivas que pueden desarrollarse 'espontáneamente' en una colección de componentes que interactúan sin estar implícitas de ninguna manera en las piezas individuales”.

procesos incluso mientras los llevan a cabo, o pueden ser conscientes sólo de ciertos aspectos de esos procesos. También es posible que no estén preparados para analizarlos y/o teorizar sobre ellos, o que abiertamente no estén dispuestos a analizarlos en absoluto, y mucho menos a ayudar a quienes no los practican a hacerlo. Para muchos, la conocida bandera de Gadsden de una serpiente de cascabel con el lema “no me pises” ondea orgullosa sobre terrenos que asignan, quizás con razón, a la intuición, el flujo creativo, la inspiración y otros procesos misteriosos y necesarios cuyo buen funcionamiento podría depender de no dejarse importunar por la luz, el pensamiento o la conciencia excesiva.

Todo lo anterior sugiere la posible fecundidad de dos enfoques diferentes. Una es que los teóricos y los improvisadores trabajen juntos con una voluntad compartida de aportar una humildad necesaria en la que cada uno esté dispuesto a hacer preguntas, y ninguno de los dos intente simplemente hacer que lo que observa encaje en algún tipo de marco predeterminado (una tentación seductora para muchos eruditos). Este enfoque ciertamente nos recordará debates y decisiones similares, aunque anteriores, sobre el etnocentrismo en el campo de la antropología y, lamentablemente, requerirá el mismo esfuerzo y vigilancia si todas las partes desean garantizar resultados basados en algo más que inteligentes (a veces incluso brillantes) malentendidos o malas interpretaciones.⁴

El otro enfoque posible es que el trabajo lo realicen teóricos que también sean artistas profesionales o viceversa. Aquí es importante el término viceversa. Se puede ser académico y artista al mismo tiempo, pero obviamente se puede ser más uno que otro. De hecho, en Estados Unidos, las universidades están llenas de figuras de incuestionable estatura artística: compositores, novelistas y poetas, entre otros, cuyas contribuciones académicas pueden ser igual de sustanciosas. Y sin duda habrá otros cuyo trabajo académico eclipsa sus contribuciones artísticas.⁵ En el caso de la improvisación libre, esta combinación ha sido generalmente menos común, simplemente porque la libre improvisación no ha sido un campo central de interés para la academia, y es aún más raro que se enseñe en las universidades, al menos en las Américas. Aún así, uno no necesariamente tiene que ser igualmente hábil en hacer arte y hacer teorías; el mero hecho de que cada actividad arroje luz sobre la otra puede conducir a teorías y prácticas inalcanzables por cualquier otro medio.

El análisis en el contexto de la práctica y viceversa.

Hasta ahora hemos sostenido que la práctica no puede forjarse exclusivamente sobre el yunque de la teoría. Sin embargo, el análisis puede tener, algunos dirían “exigir”, una relación recíproca con la teoría, ya que cada uno guía y, a veces, confirma al otro. Sin embargo, incluso esta relación puede estar plagada de trampas, como lo ha ilustrado claramente Thomas S. Kuhn en su análisis de los paradigmas científicos, donde muestra cómo algunos de los resultados de experimentos específicos fueron ignorados durante años porque el paradigma que guiaba la evaluación de los datos generados por el experimento no les asignó ninguna importancia.⁶ Para comprender claramente cómo interactúan el análisis y la práctica, podríamos proponer los siguientes cuatro vectores: 1) la práctica del análisis, 2) el análisis de la práctica, 3) el análisis del análisis, y 4) la práctica de la práctica. El presente ensayo no requiere una exégesis extensa de los cuatro, pero el hecho de que involucra tanto análisis como teoría sugiere la utilidad de al menos una definición sucinta de cada uno.

⁴En el campo del jazz, creo que *Sayin Something* de Ingrid Monson es una obra excepcional y sobresaliente en ese mismo sentido. Sus entrevistas con extraordinarios músicos de jazz y su manera de relacionar e interrelacionar sus declaraciones para arrojar luz sobre una pléthora de los aspectos más interesantes de esa música es sencillamente brillante. También lo es su comprensión de la dificultad de llegar a todos los sectores de su público objetivo. Hacia el final de su libro, escribe: “Al escribir *Sayin Something*, he sido muy consciente de las necesidades contradictorias de los tres públicos a los que más deseaba llegar: músicos, oyentes y académicos. Estoy bastante convencida de que lo que más interesa a los músicos y a los oyentes es el de menos interés a los académicos, y viceversa. Sólo espero que lo que surja sea la forma compleja en que la vida cotidiana de los músicos y los sonidos que producen están conectados con cuestiones que se extienden mucho más allá de la comunidad musical”. (Monson 1996, 217)

⁵Especialmente si se encuentran entre aquellos académicos cuyo trabajo académico es verdaderamente creativo.

⁶Véase, especialmente, su narración del descubrimiento de los rayos X por parte de Roentgen (Kuhn 1962, 56-60).

La práctica del análisis.

Gilles Deleuze observó que “una teoría es exactamente como una caja de herramientas” (Foucault y Bouchard, 1972, 208), y bien podríamos ampliar este símil añadiendo que las herramientas analíticas casi siempre vienen en una caja. La mayoría forma parte de un grupo asociado a un tipo particular de análisis (la caja de herramientas metafórica en cuestión). Además, este “tipo” de análisis no está delimitado exclusivamente por lo que está diseñado para analizar, sino también, y a menudo más aún, por cómo debe hacerlo. En otras palabras, por cómo se emplearán y combinarán esas herramientas analíticas. Como musicólogo o compositor en ciernes, uno aprende a manejar las herramientas pertenecientes a una caja específica, ya sea shenkeriana, neoriemanniana o cualquiera de las innumerables otras versiones de sistemas analíticos basadas en un enfoque elegido, sea estructural, armónico, rítmico, serial u otro. Al estudiante, a menudo no le está claro si el propósito de tal tarea es descubrir cosas sobre una pieza musical o, más bien, aprender a manejar el sistema analítico en sí. Estos dos claramente se superponen, pero a menudo menos de lo que uno podría imaginar, especialmente porque desde hace mucho tiempo el mundo académico ha identificado piezas particularmente adecuadas para un tipo de análisis u otro, es decir, particularmente útiles para demostrar el uso y la utilidad de cada uno.

El análisis de la práctica.

De los cuatro vectores, este es uno de los más extendidos y posiblemente el más útil desde una perspectiva académica, aunque aquí debemos enfatizar la importancia de la investigación tanto aplicada como teórica, sin mencionar que estas dos se superponen mucho más de lo que parece cuando se consideran separadamente.⁷ La ciencia ha reconocido desde hace tiempo el valor y la importancia de ambos, incluso cuando quienes están a cargo de su financiación tienden a favorecer la investigación aplicada. El advenimiento del análisis crítico, con su aplicación de herramientas analíticas y acercamientos derivados de un espectro más amplio de disciplinas sociales, políticas y filosóficas, ha tenido una enorme influencia en cómo analizamos y situamos fenómenos (como la improvisación musical) en un contexto más coherente con su práctica real por seres humanos en sociedad.

El análisis del análisis.

Este proceso tiene al menos dos utilidades. En primer lugar, un análisis claro de cómo funciona un sistema analítico, incluido un examen detenido de sus fundamentos teóricos, suele ser el primer paso para generar nuevas herramientas analíticas derivadas de ese sistema. En la medida en que estos “fundamentos teóricos” constituyen un paradigma en el sentido propuesto por Kuhn, se podría decir que este proceso abarca (aunque ciertamente no se limita a) “una actualización lograda al ampliar el conocimiento de aquellos hechos que el paradigma presenta como particularmente revelador, aumentando el grado de coincidencia entre esos hechos y las predicciones del paradigma, y mediante una mayor articulación del paradigma mismo” (Kuhn 1962, 24).

En segundo lugar, esta investigación, especialmente mediante el análisis crítico, a menudo puede revelar sesgos sociales y/o culturales que con demasiada frecuencia han distorsionado los hallazgos analíticos.

La práctica de la práctica.

⁷Un excelente ejemplo de esta combinación puede encontrarse en cómo la investigación aplicada y la investigación pura participaron por igual en el descubrimiento de la radiación cósmica de fondo de microondas, el evento que esencialmente confirmó la teoría del “Big Bang”. La historia se narra sucintamente aquí: <<<https://www.bell-labs.com/about/history/innovation-stories/confirming-big-bang/#gref>>> (consultado el 7 de junio de 2024).

La práctica es la base de todo lo demás. Si no fuera por la práctica, no habría nada que analizar, pero la idea de que la práctica se practica sugiere que llevarla a cabo podría abarcar un espectro mayor de actividades en un contexto socioeconómico más amplio de lo que pudiese parecer relevante a primera vista. Esto constituye un argumento a favor de un análisis crítico de la práctica, pero aquí debe entenderse en el contexto mismo de la práctica. El viejo dicho de que un músico de jazz es alguien que mete un instrumento de cinco mil dólares en un coche de quinientos dólares y conduce ochenta kilómetros para dar un concierto de cinco dólares sólo necesita un ligero ajuste para adaptarse al improvisador libre que lleva un instrumento de cinco mil dólares cincuenta millas en autobús para dar un concierto gratuito ante un público de cinco personas. Por muy jocoso que pueda parecer, el uso de referencias monetarias para describir la precariedad de esta práctica no deja de reflejar la importancia de no permitir que los criterios a veces aplastantes de nuestra economía de mercado socaven nuestra autoestima como artistas. No hace falta decir que estos criterios pueden ser directa o indirectamente económicos, y que abarcan una parte considerable de la vida cotidiana de un improvisador libre, desde cómo define el “éxito” hasta cómo gana el suficiente dinero para mantenerse a flote sin tener que dedicar todas las horas de cada día a un trabajo nada relacionado con su práctica artística. Así que la práctica debe ser practicada, y la claridad personal necesaria no sólo para hacerlo sino también para poder continuar haciéndolo, es parte de una constelación raramente abarcada en su totalidad por las diversas teorías en torno a la práctica artística.

El objeto musical versus el proceso musical

La etnomusicología ha estudiado la improvisación en numerosas culturas,⁸ pero la improvisación libre tal como la practican los músicos en Europa y las Américas ha recibido menos (lo cual no quiere decir “ninguna”) atención por parte de los etnomusicólogos. Además, por diversas (y a menudo admirables) razones, los académicos europeos y americanos (filósofos, sociólogos, musicólogos, etc.) que reflexionan sobre la improvisación musical en las culturas occidentales han recurrido muy a menudo al jazz como modelo. Esto es perfectamente razonable (después de todo, es la forma más difundida y conocida de improvisación musical en el mundo occidental) siempre que los resultados no se confundan automáticamente con aquellos aspectos de la improvisación libre europea o americana⁹ que no están arraigados en el jazz.¹⁰

Si el enfoque en el jazz ha sido a menudo un factor que distorsiona una posible comprensión de ciertos aspectos de la improvisación libre, el enfoque secular de las artes occidentales en el producto más que en el proceso¹¹ también ha distorsionado la comprensión tanto del jazz como de la improvisación libre desde el punto de vista de la estética y la filosofía en general. Como observó Philip Alperson,

En términos generales, la filosofía anglófona de la música se ha centrado en gran medida en la música como un cierto tipo de práctica orientada a objetos. Más específicamente, ha visto la música como una práctica estética centrada en la creación de objetos: obras de arte musicales.¹²

8Un buen ejemplo es *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, una magnífica colección de textos dirigida por Bernard Lortat-Jacob para la Colección Ethnomusicologie 4 de SELAF, en París, y hay muchos otros.

9En este texto, a menos que se indique lo contrario, “americano” significa “de las Américas”, es decir, de cualquier lugar entre el extremo norte de Alaska y el extremo sur de América del Sur.

10Esto no supone en modo alguno una negación del papel fundamental del jazz en los orígenes de la improvisación libre. Es, simplemente, un reconocimiento tanto de los variados y significativos orígenes de este último como de su desarrollo posterior. Metafóricamente podríamos afirmar dos cosas de igual importancia: primero, no somos nuestros padres ni nuestras madres. Y segundo, la mayoría de nosotros hemos aprendido a ser nosotros mismos sin necesidad de negar a nuestros progenitores ni de depender de ellos.

11Al menos hasta mediados del siglo XX.

12Alperson, Philip (2016), “Disappearance, Disparagement, Dismissal” in Lewis 216, n.p.

La observación de Alperson es particularmente convincente con respecto a las formas occidentales de improvisación musical porque no existe en ellas un objeto de arte duradero. Uno puede permanecer (como lo he hecho yo) embelesado ante un lienzo de Mark Rothko, hasta que el museo cierra, pero en el caso de la música improvisada, no hay ningún objeto, sólo hay proceso y memoria. El músico de jazz Steve Lacy observó que “en la composición tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué decir en 15 segundos. En la improvisación tienes 15 segundos”. Podría haber añadido que, en pintura, tienes todo el tiempo que desees para contemplar la obra de arte, en la música tienes exactamente el tiempo que tarda en tener lugar. Y en la improvisación tienes una sola oportunidad de experimentarlo. No puedes volver a escuchar la pieza el día siguiente, y una grabación es sólo eso y nada más. Mira una fotografía (es decir, una grabación visual) de un lienzo de Rothko e inmediatamente te darás cuenta de que no tiene comparación con la experiencia de estar frente al objeto real. Lo mismo ocurre con una grabación de una improvisación.

En otras palabras, un objeto de arte es el resultado de una práctica creativa, y eso es todo lo que solemos presenciar. No vemos su proceso de creación, sólo el objeto que ha producido.¹³ Es ese resultado, la pintura, el vídeo, la escultura, la instalación o lo que sea, lo que ha sido y a menudo sigue siendo el objeto de estudio de quienes se preocupan por analizar, criticar o teorizar sobre el arte. Sin embargo, si estamos observando y escuchando una improvisación libre, estamos ante el proceso creativo en sí, y el único producto será ese proceso. No existirá un objeto de arte duradero, lo único que quedará, una vez finalizada la improvisación, es la memoria (del proceso y de la experiencia de ese proceso) y el efecto que ha tenido en cualquiera que haya formado parte de él, incluidos tanto el público como los propios improvisadores.

Además, la mayoría de las improvisaciones libres son colectivas, no individuales. Esto plantea otro obstáculo más para los análisis basados en la contemplación de un objeto de arte o las teorías sobre cómo los artistas individuales emprenden el proceso de hacer su arte. Como espero mostrar en las siguientes páginas, ya sea individual o colectiva, la improvisación libre es siempre una cuestión de interacción y debe entenderse como tal si se quiere analizar o modelar de manera fructífera. Cualquier consideración del proceso creativo individual como improvisación, o de la improvisación individual como proceso creativo, debe necesariamente entenderse como parte de una dinámica que involucra innumerables actores, algunos humanos, otros no. Esto será, pues, nuestro punto de partida en las páginas siguientes.

III. LA INTERACCIÓN ENTRE IMPROVISADORES

La intensidad musical

El otro día, mi amigo y colega Gonzalo Biffarella mencionó que mientras escuchaba una grabación de un concierto de trío en el que ambos habíamos participado, hizo un descubrimiento sorprendente. Al ser una grabación multipista, era posible escuchar cada instrumento por separado. Eso había hecho para descubrir qué hacía cada uno de nosotros en los momentos más intensos de nuestra improvisación colectiva. Para su sorpresa, si bien esos momentos de tocar en trío fueron claramente excepcionales, ninguno de nosotros por sí solo estaba haciendo nada particularmente notable; fue solo la combinación de nuestras tres contribuciones lo que los hizo tan poderosos. Por supuesto, el comentario de Gonzalo Biffarella me recordó lo que David Borgo llama cualidades emergentes.

¹³Cualquiera que desee comprender mejor esta distinción puede ver el documental de 1956 de Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, en el que podemos observar el proceso creativo de ese pintor mientras pinta (y repinta) una serie de piezas ante la cámara. Qué diferente es esto a simplemente mirar una de sus obras terminadas en un museo, por no decir como fotografías en un catálogo.

Basándose en la teoría del caos y la complejidad, Borgo las define como “propiedades colectivas que pueden desarrollarse ‘espontáneamente’ en una colección de componentes que interactúan sin estar implícitas de ninguna manera en las partes individuales” (Borgo 1996, 249).

Esta idea de una secuencia de eventos sinérgicos que constituyen un momento especial es parte de una exploración significativa de la improvisación grupal como proceso de creación artística colectiva en un contexto (la civilización occidental) donde casi todo el arte es creado por individuos, incluida la mayor parte de lo que presenta un grupo en el escenario. Como tal, refleja un enfoque tanto en la colectividad como en el proceso. Sin embargo, responde sólo a una parte de una práctica –la improvisación colectiva– que plantea muchas más preguntas de las que el pensamiento teórico actual puede responder de manera convincente. O tal vez deberíamos decir que numerosos especialistas están abordando numerosas preguntas con numerosas respuestas posibles que no parecen haber sido combinadas para formar una teoría global de la improvisación colectiva como creación artística. Quizás se trate de un objetivo demasiado ambicioso (o incluso imposible), que recuerda a los esfuerzos del siglo XIX por explicar casi todo con teorías poco manejables basadas esencialmente en sistemas cerrados. Como mínimo, los esfuerzos actuales en este campo suelen tener en cuenta la diferencia entre los procesos diseñados para generar un objeto de arte y aquellos en los que el único objeto es el proceso mismo, como es el caso de la mayoría de las formas de improvisación.

Abandonemos este excursus por ahora y volvamos a esa idea de un fenómeno emergente “que no está implícito de ninguna manera en las partes individuales”, por ejemplo lo que Biffarella describe como un momento extraordinario de improvisación en trío en el que ninguno de los tres participantes está haciendo nada extraordinario. Si bien la idea de Borgo puede explicar de manera convincente este evento comparándolo con fenómenos similares abordados por la teoría de la complejidad, puede tener menos éxito a la hora de aclarar otros momentos igualmente extraordinarios en el mismo contexto musical. Por ejemplo, ¿qué debemos hacer con los momentos en los que uno de los tres improvisadores está haciendo algo extraordinario? ¿Es esto simplemente un ejemplo de inspiración personal, o están sus dos colegas tocando algo nada excepcional cuando se toma solo, pero excepcionalmente apropiado como fondo de apoyo, o incluso, metafóricamente hablando, como un marco destinado a resaltar el contenido que está generando en ese momento su inspirado compañero?

La Intensidad dinámica

Si queremos abordar, o al menos formular, preguntas sobre la interacción entre músicos, debemos trazar una distinción entre dos aspectos coexistentes pero distintos del proceso general: la música y la improvisación. Esta distinción cobra significado cuando se sitúa en el contexto de la percepción. Parte del oficio que se debe adquirir para llevar a cabo cualquier tipo de conducta hábil incluye una considerable capacidad perceptiva y los criterios necesarios para orientarla. Además, parte de esta experiencia perceptiva es claramente la capacidad de ver y evaluar tanto el proceso como los resultados de ese oficio. Incluso sugeriría que esa experiencia implica no sólo ver sino también ser incapaz de no ver esas cosas. Nos sentamos en sillas y la experiencia física de hacerlo nos dice si la silla es cómoda. También podemos echar una mirada más estética a una silla (tomemos, por ejemplo, la *silla Barcelona* de Vassily Kandinsky, que es a la vez elegante y sorprendentemente incómoda para sentarse), pero la mayoría de nosotros no poseemos las habilidades necesarias para hacer una silla. Ahora, en presencia de una, un fabricante de muebles no puede evitar notar, y probablemente juzgar, cómo está hecha. Así también, en un concierto al que asiste como público, un músico improvisador no sólo escuchará y posiblemente disfrutará la música; también será perfectamente, y a veces incómodamente, consciente de cómo se está improvisando, es decir, de la propia improvisación. Y así como la *silla Barcelona* es formalmente elegante pero funcionalmente

incómoda, la improvisación a veces puede resultar fascinante como proceso dinámico sin producir una música de igual interés.

Esta distinción me ha quedado muy clara en tres ocasiones. La primera fue en una noche de actuaciones a dúo en Londres, donde me invitaron a improvisar con el organizador. El saxofonista e improvisador John Butcher me llevó generosamente al concierto, a pesar de que no tocaba él. Resultó que la persona con la que iba yo a tocar trabajaba exclusivamente con juguetes. Esto tiene poca o ninguna importancia, ya que estaba improvisando con él como compañero músico, no como instrumentista de un tipo u otro. Las cosas se complicaron cuando empezamos a tocar y descubrí que su manera de improvisar podía describirse en una sola frase: “cualquier sonido que hagas con el clarinete bajo, te voy a mostrar que tengo un juguete capaz de hacer lo mismo”. Así, me encontré involuntariamente atrapado en un juego de ping pong sonoro y mimético. Luché por dar forma a una respuesta que pudiera convertir esta situación en algo al menos mínimamente musical pero, comprensiblemente, la experiencia me dejó con ciertas dudas sobre el resultado. De camino a casa le pregunté a John al respecto y su respuesta fue esclarecedora: “ciertamente no fue la música más interesante de la noche, pero sí, con diferencia, la mejor improvisación”.

El segundo fue un concierto en Valparaíso, Chile, donde llegué esperando tocar solo. En cambio, me pidieron que actuara en dúo con un percusionista local. Cuando empezamos a tocar, me di cuenta inmediatamente de que no me estaba escuchando en absoluto. Ninguno de mis esfuerzos por interactuar con él, incluidos aquellos destinados a poner en primer plano su trabajo, fue siquiera notado, y mucho menos reconocido por el más mínimo ajuste de su discurso sonoro decididamente autárquico. Más sorprendente era el hecho de que su mundo sonoro personal no entraba en conflicto con el mío. En otras palabras, estábamos sustancialmente de acuerdo sobre los tipos de sonidos que podíamos utilizar, pero nada en absoluto sobre cómo podíamos hacerlo de manera colectiva. Después, una flautista improvisadora de Ámsterdam que estaba sentada entre el público no dijo nada sobre el resultado musical. Su único comentario fue sobre la improvisación: “¡Madre mía! Eso ha sido difícil. Él no escucha en absoluto”.

El tercer ejemplo, y quizás el más interesante, fue un concierto de dúo en un festival en el norte de Francia. Uno de los músicos era miembro fundador del movimiento reduccionista de Berlín, el otro, un músico australiano casi puramente intuitivo. Cuando empezaron a tocar, quedó claro que ambos eran excelentes músicos, excelentes instrumentistas y excelentes improvisadores. Sin embargo, como dirían los británicos, eran tan diferentes como la tiza y el queso. Cuando el australiano empezó a tocar, el berlinés escuchó con intensa atención y luego respondió con un vocabulario sonoro totalmente basado en su enfoque reduccionista. Sus sonidos fueron elegidos con gran precisión y reflejaban claramente su conciencia de lo que tocaba su colega, pero constituían un mundo sonoro muy alejado del de su colega. El australiano luchaba valientemente por encontrar algún tipo de terreno compartido, pero su interlocutor no estaba en absoluto dispuesto a ceder. Se trataba de dos músicos inteligentes y creativos que simplemente no podían encontrar un lenguaje en común para dialogar. Como música, fue realmente decepcionante; Como proceso de improvisación, fue fascinante en su dinámica, especialmente porque ambos eran músicos e improvisadores extraordinarios y ambos escuchaban con tanta intensidad.

Si bien estas tres anécdotas ilustran la coexistencia a veces desigual entre el proceso de improvisación y el discurso musical, es posible que no dejen del todo claro cómo o por qué los no improvisadores pueden a veces estar totalmente centrados en la música pero inconscientes de la dinámica subyacente de la improvisación. Volviendo a nuestro ejemplo anterior de la silla y cómo la percibe un fabricante de muebles, podríamos agregar que, si bien una silla es un objeto terminado cuyo proceso de construcción casi nunca es observado por quienes se sientan en ella, la improvisación libre es un proceso de creación que no deja objeto. Sin embargo, con un poco de suerte, produce música a medida que se desarrolla. Por lo tanto, es comprensible que, a pesar de la

presencia del proceso de improvisación en el concierto, los miembros del público que no improvisan se centran más en la música y es posible que ni siquiera capturen aspectos significativos de la improvisación en sí. Específicamente, los miembros del público que no improvisan (así como los no improvisadores que buscan teorizar sobre cómo surge la música improvisada) bien pueden pensar que la dirección que toma la música es más determinante en las decisiones improvisatorias que viceversa. E incluso cuando son conscientes de la dinámica subyacente de la improvisación, es muy posible que no entiendan hasta qué punto (necesariamente o por elección) los improvisadores están al menos tan centrados en la improvisación (es decir, en el proceso) como en la música que está produciendo.

La fecundidad del conflicto

Para algunos improvisadores libres (me sentiría tentado a decir muchos de los mejores), el enfoque fundamental está de hecho en la práctica de la improvisación en sí, la dinámica de grupo involucrada en ese proceso, más que en aspectos estéticos específicos de la música. Y esta motivación es a veces mal entendida, mal interpretada o simplemente pasada por alto por los teóricos, especialmente, pero no sólo, cuando ellos mismos no son improvisadores. Gary L. Hagberg, filósofo y académico, además de competente guitarrista de jazz, ha escrito convincentemente sobre la importancia de la intención colectiva en la improvisación colectiva, basándose en gran medida en el trabajo innovador de John Searle y Michael Bratman, pero su comprensión de esta cuestión, si bien es indudablemente útil para captar ciertos tipos de dinámicas de improvisación compartidas, pasa por alto el valor considerable que muchos improvisadores libres otorgan a la dificultad deliberada o, más específicamente, a la posible fecundidad del conflicto. Desde la perspectiva de la interacción con otro improvisador, Hagberg cita a Bratman en el sentido de que

El contenido específico de mi intención compartida, a medida que se desarrolle, estará determinado en parte por mi intención vinculada a que su intención también “se realice de la manera correcta”, ya que contribuye dentro de un diálogo compartido y un intercambio a lo largo del proceso de realización de nuestra más amplia intención compartida (Hagberg en Lewis 1916, n.p. Capítulo 27)

Como veremos más adelante, esta idea de que cada participante comparte una intención global de que las intenciones de sus colocutores también se realizaran “de la manera correcta”¹⁴ subestima la importancia de descubrir nuevas formas de articular la improvisación en contextos donde lo “correcto” podría ser definido con demasiada facilidad por las convenciones, los recuerdos de improvisaciones anteriores o las expectativas basadas en unos o ambos. Según Hagberg

Los improvisadores a menudo anticipan, con considerable sofisticación, lo que hará otro improvisador, y esto les permite tocar en un modo “como si”: tocan *como si* el pasaje momentáneo estuviera ensayado, como si hubieran sabido de antemano lo que iban a hacer juntos. Y en un sentido especial (un sentido que define aún más lo que significa el término *happening*), sí lo saben: la medida en que conocen íntimamente el idioma y, más importante aún, la medida en que se conocen íntimamente entre sí los improvisadores, se revela en este tipo de actuación “como si”; y una medida importante del éxito de la actuación se toma precisamente en estos términos”...“Conocemos estas cosas unos de otros en función de la atención compartida y de todo el entrelazamiento de contenido semántico e intencional que tal intercambio hace posible. Y nos sentimos solos cuando se frustra esa interacción de improvisación compartida (Hagberg en Lewis 1916, n.p. Ch. 27).

14Mis cursivas.

Antes de analizar algunas de las implicaciones de esta cita, agreguemos otra que puede resultar útil para hacerlo. Lydia Goehr, una filósofa británica con una importante formación en música pero, que yo sepa, no improvisadora, traza una distinción útil entre lo que ella llama improvisación *impromptu* e improvisación *extempore*.

Cuando los músicos componen música durante la interpretación, a partir de este momento, su acto cae bajo el familiar concepto general de lo que yo llamo improvisación *extempore*. Al segundo concepto, menos familiar, lo llamo improvisación *impromptu*. Este último se refiere a lo que hacemos en momentos singulares, en el acto, cuando nos ponen en aprietos, particularmente cuando nos enfrentamos a una dificultad u obstáculo inesperado (Goehr en Lewis 1916, n.p. Capítulo 26).

No será necesario detallar aquí todas las acepciones que atribuye Goehr a esta segunda forma de improvisación, que para ella incluye niveles de competitividad institucionalizados en el jazz mediante lo que ella llama “cutting contests”.¹⁵ Una especie de demostración deliberada de pericia o superioridad que encontramos casi completamente ausente en la improvisación libre. Tampoco necesitamos ir tan lejos como ella para distinguir la improvisación *extempore* de la improvisación *impromptu* en términos de “las diferencias entre actuar con humildad o con arrogancia, con exhibición divina o con exhibicionismo egoísta” (Goehr en Lewis 1916, n.p. Capítulo 26). En el contexto de nuestra comprensión de la improvisación libre colectiva, esperamos ofrecer una lectura diferente de dónde la improvisación *impromptu* encuentra su lugar como elemento fundamental en la dinámica de improvisación.

“Como si” versus “¿y si?”

Como vimos anteriormente, la descripción de Hagberg de la improvisación colectiva en un contexto de jazz plantea la idea de “tocar en un modo ‘como si’”, lo cual implica predecir lo que los otros improvisadores harán a continuación sobre la base del conocimiento íntimo “del idioma” de cada uno y un conocimiento igualmente íntimo “de los demás como improvisadores”. No sólo considera esta capacidad de predecir acontecimientos y de basar lo que toca cada uno en esas predicciones; incluso llega a afirmar que “nos sentimos solos cuando se frustra esa interacción de improvisación compartida”.

Para los improvisadores libres, tocar de forma predecible es lo más frustrante de todo. Más adelante, consideraremos cómo la improvisación libre aborda los dos aspectos que Hagberg considera fundamentales para dicha interpretación, preguntándonos si la improvisación libre tiene el tipo de “idioma” que Hagberg asocia con el jazz, así como el posible interés para los improvisadores libres de tener un conocimiento íntimo “unos a otros como jugadores” en lugar de tocar ad hoc. Pero primero consideremos cómo puede funcionar allí la improvisación *impromptu*.

¹⁵La distinción que traza Goehr entre la improvisación *extempore* y la improvisación *impromptu* es ciertamente interesante y, como veremos, útil para nuestra exégesis de ciertas prácticas de improvisación libre, tanto individual como colectiva. En el caso del jazz, sin embargo, ella parece encontrar la improvisación *impromptu* sólo en los aspectos más competitivos de esa música: el “cutting contest”. Y, sin embargo, su propia definición de ella como “lo que hacemos en momentos singulares -en el momento- cuando nos ponen en aprietos, particularmente cuando nos enfrentamos a una dificultad u obstáculo inesperado”, podría asociarse más razonablemente con cómo los músicos de jazz se dedican a corregir errores del tipo descrito por la estudiosa del jazz Ingrid Monson en su análisis de los desplazamientos formales accidentales en una interpretación de “Bass-ment Blues”. Este análisis detallado tanto de los “errores” como de la manera en que los miembros de la banda ajustaron las cosas para enderezarlas y volver a poner a todos “en la misma página” revela un empleo enormemente comprensivo y hábil de la improvisación *impromptu* por parte de esos músicos de jazz. Monson concluye que: “en la medida en que los artistas toman riesgos y se presionan unos a otros, también corren el riesgo de cometer errores. La reparación de estos momentos – tener el aplomo para convertir los problemas en virtudes estéticas– es una de las habilidades más preciadas de un improvisador” (Monson 1996, 176).

En el caso de la improvisación libre colectiva, la improvisación *impromptu* está claramente presente tanto a nivel individual como colectivo, pero su uso está menos relacionado con la competitividad que con una actitud compartida con casi todo el arte experimental que busca librarse al menos en parte del peso de las convenciones. Los improvisadores libres, por supuesto, no son del todo incapaces de prever hacia dónde se dirigirá la música, por lo que también pueden ser considerados desde el punto de vista de la dinámica "como si", pero cómo responden a sus posibles predicciones es otra historia. Hace unos quince años vi a un quinteto de músicos actuar en el espacio artístico Cruce, de Madrid. Cuatro de ellos se encontraban entre los improvisadores libres más interesantes de la Ciudad de México, pero el quinto era el destacado percusionista improvisador noruego Ingar Zach. En un momento de la pieza en el que su participación consistía en escuchar en silencio, Zach agarró un grupo de campanas y otros objetos pequeños y los colocó sobre una toalla extendida sobre el parche de su timbal base. Sin embargo, unos 10 segundos después, los quitó y los volvió a colocar silenciosamente en el suelo. En ningún momento llegó a hacerlos sonar. Claramente, había previsto que la música iba a ir en una dirección, sólo para descubrir que se dirigía en otra.

¿No sería ese un ejemplo de las habilidades predictivas que Hagberg considera un primer paso hacia el tocar "como si"? La respuesta es "sí y no." La diferencia no radica tanto en poder prever lo que vendrá después, sino en lo que se hace al respecto. Cualquier improvisador libre experimentado tiene un compendio grande y en constante expansión de material sonoro y métodos para usarlo vinculado a un recuerdo de ocasiones anteriores en las que esos recursos resultaron ideales para la situación. Ahí es precisamente donde descubrimos cómo emplean los enfoques *extémpore* e *improptu* de Goehr. Como veremos, en realidad se trata de una cuestión de ética de la improvisación. Si un improvisador libre siente que una situación musical está a punto de ocurrir, puede recurrir a ese repertorio personal de posibles respuestas para generar resultados que funcionarán porque son musicalmente compatibles y porque son previsibles. Este enfoque de "como si" facilita las cosas a los demás improvisadores (y a menudo produce un resultado musical más fácil de seguir para el público), pero también hace que la música sea más convencional, debilitando así el grado de sorpresa y el nivel de dinamismo de la improvisación. Obviamente, este es un ejemplo de improvisación *extémpore* bastante mansa. Además, algunos teóricos también pueden leer su flujo musical suave y libre de conflictos como un ejemplo claro, aunque poco brillante, de intención colectiva.

Si, por otro lado, el improvisador decide desafiarse a sí mismo tocando algo que, *a priori*, no consideraría compatible con lo que cree que sucederá a continuación en la música, estará verdaderamente en el momento, en lugar de centrado en su memoria de ocasiones similares. Es importante señalar aquí que lo que elija tocar puede perfectamente ser parte de su compendio familiar de recursos musicales y sonoros, pero no será lo que sabe por experiencia previa que es apropiado para la situación dada. Es posible que todavía base sus decisiones en un enfoque de "como si", pero sólo como punto de partida. Su motivación podría describirse mejor con la pregunta "¿y si?" O sea, ¿Qué pasa si entro en la situación con algo cuyas consecuencias no puedo predecir en absoluto? Aquí encontramos los elementos más interesantes de la improvisación *impromptu* de Goehr. Como los mejores artistas experimentales en cualquier campo, el improvisador libre evita deliberadamente sus propias convenciones para producir algo que casi garantiza una intensificación de la dinámica de improvisación. Y, como suelen decir los anuncios, "los resultados pueden variar". De hecho, casi siempre variarán.

Improvisar de esta manera suele ser más difícil para todos los involucrados, ya que no podrán actuar simplemente en función de sus expectativas. También es mucho más inmediato. Es estar realmente aquí y ahora, produciendo el tipo de eventos imprevistos que requieren un enfoque *impromptu* y, por lo tanto, aumentan la inmediatez dinámica de la interacción. Se trata, de hecho, de actuar y reaccionar inmediatamente, y esa inmediatez es palpable tanto en la improvisación como en la

música que genera. No hace falta añadir que la capacidad de predecir y, por tanto, proyectar un escenario imaginado de “como si” se debilitará considerablemente si todos, o incluso la mayoría, de los improvisadores se desafían a sí mismos y a otros con una agenda de “¿y si?”. Por supuesto, no hay ninguna garantía de que la música que genera vaya a ser más coherente o comprensible, mucho menos más agradable para el público, pero la “intención colectiva” de los improvisadores puede no ser principalmente generar música con esas características. Quizás busquen involucrarse en una improvisación estimulante y desafiante cuya dinámica les exige y les permite tocar juntos al máximo de sus capacidades.

Aún así, las contribuciones sorprendentes que evitan convenciones acechantes no siempre resultan difíciles de manejar. Consideremos el caso del saxofonista e improvisador francés Michel Doneda. Uno de los aspectos más sorprendentes de su forma de tocar es su capacidad para generar respuestas inesperadas que de alguna manera resultan perfectamente apropiadas e igualmente inesperadas. Particularmente revelador, en ese sentido, es cómo utiliza esas habilidades cuando toca con improvisadores menos experimentados que él. En lugar de luchar por estar a la altura, éstos se encuentran en un contexto (en gran parte elaborado por Doneda) en el que nunca han sonado mejor. La capacidad de lograr esto sin recurrir a convenciones fáciles es una señal de enorme solvencia. La decisión de hacerlo en apoyo de los músicos más jóvenes refleja la ética que uno espera encontrar en un maestro.

Familiaridad y confianza

Como hemos visto, en el caso del jazz, Hagberg enfatiza “el grado en que [los improvisadores] se conocen íntimamente entre sí” como un factor determinante en la capacidad de predecir lo que sucederá a continuación, algo que considera fundamental para la probabilidad de que una improvisación colectiva alcance el nivel de interacción comprometido y de gran fluidez que él llama “happening”. Si, en el caso de la improvisación libre, añadimos un enfoque de “¿y si?” a la experiencia predictiva, ¿qué papel jugará el conocimiento íntimo de los improvisadores sobre sus colegas en la dinámica de la improvisación? Una respuesta surge cuando comparamos la dinámica de un grupo establecido con la de un encuentro ad hoc con improvisadores a quienes no conocemos en el mismo grado, o posiblemente en absoluto. De hecho, es posible que nunca hayamos conocido a los improvisadores antes de subir al escenario para improvisar con ellos ante el público.

Estos encuentros ad hoc son un elemento básico en muchos festivales de improvisación al ser una forma de aprovechar la presencia de músicos que ya están en el festival para tocar con sus respectivos grupos. Combinaciones inesperadas determinadas en el momento, normalmente por los organizadores del festival, a veces pueden dar lugar a música realmente sorprendente, a una improvisación realmente sorprendente o a ambas. Parte del desafío es conseguir que “sorprendente” iguale a “sobresaliente”. Como escribí anteriormente, “los resultados pueden variar”. Estos encuentros son a menudo vistos por el público como excelentes ejemplos del “riesgo” que implica la improvisación libre, un enfoque que asemejaría a sus practicantes a los trapecistas. La idea de que de alguna manera van a superar brillantemente los obstáculos supuestamente planteados por una improvisación con alguien que ni siquiera conocen ante un público atento y a menudo docto en cuestiones improvisatorias parece encajar perfectamente con la descripción de Lydia Goehr de la improvisación *impromptu*.

Con demasiada frecuencia ocurre lo contrario. En tal situación, los músicos que apenas se conocen pueden verse tentados a encontrar un término medio basado en las convenciones compartidas de la improvisación libre, una especie de mínimo común denominador en el que ninguno de los dos pone sobre la mesa su manera más individual y personal de improvisar. Puede que haya sido su deseo de evitar recurrir a un punto medio prácticamente anónimo lo que llevó al percusionista improvisador francés Lê Quan Ninh a declarar: “No quiero tocar música improvisada, quiero improvisar”. Por

supuesto, hay ocasiones en las que cada uno de los músicos toca a su manera más personal, y en algunas de ellas bien puede surgir un encuentro verdaderamente fecundo.

Sin embargo, para los improvisadores libres, la verdadera sensación de riesgo está en otra parte. Suele encontrarse en grupos cuyos miembros improvisan juntos de forma relativamente regular. Uno podría preguntarse: ¿dónde está el riesgo de tocar con gente que conoces muy bien, al menos a nivel musical o de improvisación? Si compartes con ellos el conocimiento íntimo que te permitiría predecir el próximo momento musical y tocar “como si”, ¿qué riesgo puede haber realmente? La respuesta no está en un contenido musical predecible ni en una dinámica de improvisación previsible, sino en la confianza. Si los improvisadores están tocando realmente bien, si comparten un espíritu de “y si”, un compromiso de no operar sobre la base de la rutina, es posible que sus colegas no tengan ni la capacidad ni la necesidad de predecir su próximo movimiento. Sin embargo, esa familiaridad les proporcionará algo más profundo: la confianza en que cualquier cosa que hagan a continuación resultará apropiada. En otras palabras, tocar con músicos que son auténticos compañeros les permite asumir riesgos mucho mayores, optando no por lo que saben que funcionará, sino por combinaciones que nunca antes habían probado, simplemente porque confían en que sus colegas responderán con algo no sólo nuevo e imprevisto sino sorprendentemente apropiado para la situación.¹⁶

Por supuesto, no debemos asumir automáticamente que lo “apropiado” sea algo que produzca estabilidad o resolución; bien puede ser lo contrario. En lugar de ver el discurso sonoro desde una perspectiva puramente musical (especialmente en términos de tensión y resolución, muy trillados pero no por ello obsoletos), sería mejor abordarlo desde la perspectiva de la dinámica de improvisación, en la que un gesto particular puede no ser objeto de reacciones que estabilizan ese discurso, sino más bien de aquellas que lo inclinan en otra dirección, impulsando así las cosas hacia adelante de una manera que asegure, no la resolución, sino más bien una especie de no resolución continua, no muy diferente del impulso rítmico que asociamos con el Barroco, o la famosa resolución retrasada de Wagner de dominante a tónica en *Tristán*. Este énfasis en la dinámica de la improvisación también podría verse en el contexto del recurso frecuente a la idea de conversación como una metáfora útil de la interacción en la improvisación colectiva. Si bien las variadas dinámicas de la conversación verbal son demasiado complejas para considerarlas en detalle aquí, podemos observar fructíferamente que algunas de ellas incluyen la expectativa de lo que podría definirse vagamente como “cortesía”, un conjunto de reglas sociales que varían considerablemente de una cultura a otra. En este contexto, podría haber cierto interés en contrastar las ideas del sociólogo Georg Simmel sobre el uso del lenguaje para crear sociabilidad con la concepción de la dinámica de improvisación de los improvisadores libres. Aquí, sin embargo, bastará con un breve extracto de la entrevista de Kjell Gunnar Nordeson a la improvisadora libre alemana Andrea Neumann.

Nordeson: ¿Puedes describir cómo experimentas la interacción social en la música, con otros músicos o con el público en términos de cortesía, tono de voz, interrumpir a alguien, escuchar, hablar, ser emocional, etc.?

16A menudo me preguntan qué hacen exactamente los improvisadores libres en sus ensayos. Si no tienen partitura, forma fija, melodía o marco armónico, ¿en qué están trabajando? La respuesta es: “están generando confianza”. Aquí, una vez más, las similitudes entre la improvisación de jazz y la improvisación libre pueden superar significativamente sus considerables diferencias. Si bien es cierto que la mayor parte del jazz se basa en estructuras y roles instrumentales/musicales en gran medida ausentes en la improvisación libre, la confianza está igualmente presente y es necesaria en ambas formas de improvisación. Como lo expresó Ingrid Monson: “Si bien gran parte de la literatura sobre jazz ha enfatizado la calidad competitiva o cortante de las relaciones entre músicos de jazz, también es importante recordar que la solidaridad y los vínculos emocionales con otros músicos se enfatizan cuando los intérpretes hablan de lo que más aman de tocar, lo que más les gusta de ser parte de una comunidad musical” (Monson, 1996, 177).

Neumann: Me gustan mucho las combinaciones con músicos en las que puedes ser descortés. Puede haber un acuerdo para que, cuando se interrumpe a alguien, o que alguien haga más ruido que tú, se entienda que esa persona lo hace con la conciencia de que volverá a bajar su volumen. Y que sólo está desplegando una idea momentánea, de forma que no me obliga a mí a tocar más fuerte también. Puedo seguir yo al mismo nivel que antes porque sé que esta persona se detendrá en algún momento. Siento que con ciertos músicos que conoces desde hace mucho tiempo y con los que tienes una base común puedes ser muy descortés, y es muy interesante para la música (Nordeson 2018, 128/140).

Por último, cabe reseñar dos matices. En primer lugar, nuestra descripción de la improvisación “y si” pretende ser una exégesis útil de la improvisación libre más lograda y desafiante, y no el equivalente verbal de las pinturas del realismo socialista chino en las que granjeros heroicos y de mejillas sonrosadas montados en enormes tractores heroicos aran sus campos heroicos mientras el sol sale en el horizonte heroico. Hay una improvisación libre verdaderamente sobresaliente y al menos una parte de ella puede entenderse en términos de lo que he descrito aquí, pero otra buena parte será mucho menos ideal; Sin duda, hay también improvisaciones rutinarias y no especialmente atrevidas, y eso es lo que comparte la libre improvisación con casi todas las demás formas de creación artística.

En segundo lugar, esta descripción de planteamiento “y si” no debe entenderse como una cuestión de criterio para la toma de decisiones. Como dijo el pianista y compositor improvisador Fredric Rzewski, “debemos confiar en el inconsciente. Cuando actuamos, nos liberamos momentáneamente de la reflexión. Simplemente actuamos” (Rzewski 2006 en Schroeder et al, 2019, 441). La música se mueve muy rápidamente, ciertamente mucho más rápido que casi todo lo que podríamos llamar “toma de decisiones reflexionadas”. A lo que nos referimos es menos una cuestión de decisiones que de actitudes y sentimientos. Confiar en uno mismo y en los músicos con los que se ha embarcado en una improvisación ayudará a generar la confianza que le permitirá no elegir el riesgo sino más bien, y más directamente, arriesgarse: fluir en y a través de la música con la sensación de libertad que permite a cada uno ser quien realmente es y desafiarse. En otras palabras, no se trata solamente de que ser uno mismo sea la base de la originalidad sino que la identidad misma se encuentra igualmente en un estado de cambio constante que refleja perfectamente su naturaleza performativa. Como dijo Oscar Wilde: “sé tú mismo; todos los demás ya están ocupados”.

El estilo personal y el lenguaje musical.

Como sabemos, la mayoría de las formas de creación artística en la sociedad occidental son individuales. Al menos, se las considera individuales, aunque Howard S. Becker ha observado muy correctamente que “las obras de arte pueden concebirse como el producto de la actividad cooperativa de muchas personas” (Becker 1974, 767). Según Becker, “A algunas de estas personas se las define habitualmente como artistas, a otras como personal de apoyo”. Estos últimos pueden ser artesanos altamente calificados que preparan y “tiran” grabados, soldadores que ensamblan piezas como los *stabiles* de Alexander Calder, o trabajadores de fundición que funden esculturas de bronce o aluminio a partir de modelos de cera o yeso proporcionados por los escultores. Becker añade que “la dependencia del artista del personal de apoyo limita el abanico de posibilidades artísticas a su disposición”. Y esto es igualmente cierto en el caso de una segunda categoría de personal que, si bien es igualmente determinante en ciertos aspectos del trabajo de un artista, no desempeña un papel que fácilmente podría definirse como “apoyo”, excepto en un sentido económico. Desde la Edad Media en adelante, los cabildos o concilios catedralicios, o incluso los mecenas adinerados que buscaban encargar a un pintor un retrato o la representación de tal o cual Santo, historia bíblica o milagro, a menudo especificaban numerosos aspectos tanto de los materiales como de las imágenes con las que tenía que trabajar el artista. , sin mencionar cuestiones

de decoro posiblemente no especificadas en el contrato del capítulo pero claramente impuestas por las convenciones vigentes).¹⁷

En el caso de un objeto de arte como una pintura, la posible participación en su génesis de “personal de apoyo” y/o uno o más patrocinadores/clientes puede hacer errónea cualquier consideración de la obra terminada como exclusivamente representativa del estilo personal del artista, o al menos, de sus preferencias estéticas. Aún así, el concepto de un único creador ha engendrado una idea duradera y no del todo equivocada de que su trabajo se caracterizará por determinadas cualidades que hacen que las piezas consecutivas sean identificables como suyas, a pesar de la insistencia de Jean Cocteau en que “hay que tener estilo, pero no *un* estilo”. (Felipe 2013, 202)

La interacción entre esta narrativa de estilo personal (aun con sus limitaciones) y el concepto de “idioma” de Derek Bailey en el contexto de la improvisación musical requiere al menos cierta reflexión si queremos evitar el debate posiblemente infructuoso, aunque bien ensayado, sobre si la improvisación libre es idiomática o no. Desde la perspectiva de 2024, en lugar de 1975/6, cuando Derek Bailey escribió *La improvisación: su naturaleza y práctica en la música*,¹⁸ podríamos sortear este campo minado observando que la Improvisación Libre (con mayúsculas) tiene ahora edad suficiente para haber tenido varios idiomas diferentes. Sin siquiera salir de Berlín, podemos identificar y distinguir fácilmente el tipo de interpretación ruidosa y enérgica asociada con Free Music Productions del posterior reduccionismo berlinés, y ninguna de ellas podría confundirse con la interpretación defendida, en su día, por el trío británico de Phil Durrant, John Butcher y el fallecido John Russell, que los franceses solían llamar “feu de bois” por su parecido sonoro con el crepitar de un fuego de leña. La lista continúa, pero lo que importa aquí es que no se trata simplemente de estilos personales, sino de formas de improvisar juntos.

El improvisador políglota

Los improvisadores libres profesionales comparten la ineluctable necesidad de viajar. Estadísticamente, si uno toca música que interesa, como mucho, a alrededor de la mitad del uno por ciento de la población, necesitará una base poblacional muy grande para que sea económicamente viable. Esto sólo puede lograrse sumando las poblaciones de innumerables ciudades, es decir, viajando de una a otra y actuando en cada una de ellas. A menos que uno viva en uno de los pocos países que apoya activamente a sus músicos improvisadores, viajar con un trío o cuarteto establecido puede resultar económicamente imposible cuando se suman el alojamiento, los honorarios, los costos de transporte y comida, etc.. Es mucho más viable viajar solo, tocando solo o en dúos, tríos o cuartetos ad hoc con músicos locales. Pero incluso no salir de su propia ciudad puede implicar frecuentes encuentros ad hoc, ya que improvisadores libres de otros lugares estarán de paso como parte de sus propias giras y ansiosos por tocar. Es concebible, aunque muy poco probable, que un improvisador libre individual pueda evitar la oportunidad de tocar con otro basándose en sus respectivos planteamientos musicales, pero los improvisadores libres profesionales tienden a desarrollar (y continúan haciéndolo durante toda su carrera) un repertorio de recursos, tanto sonoros como dinámicos,¹⁹ que les permiten improvisar de forma significativa e interesante con músicos cuyo lenguaje personal puede ser considerablemente diferente al de ellos. El saxofonista improvisador John Butcher describe cómo tuvo que ajustar su lenguaje para responder de manera significativa en dos conciertos consecutivos.

¹⁷Un buen ejemplo es *La Muerte de la Virgen* de Caravaggio (ca. 1601-1606), que fue rechazado por los padres de Santa María della Scala en Roma debido a la temeridad del artista al representar a la Virgen María con los pies sucios.

¹⁸Editado por primera vez en 1980.

¹⁹Aquí, por “recursos dinámicos”, nos referimos a la variedad de formas en que los improvisadores pueden abordar la interacción con sus interlocutores.

La última vez que revisaron mi saxofón soprano, trataron las nuevas zapatillas con un revestimiento especial destinado a impermeabilizarlas. Desde entonces, el instrumento es incómodo de tocar. A mitad de un concierto sudoroso, las zapatillas empiezan a pegarse a los agujeros de tono y tengo que limpiarlas una y otra vez. Pronto tendré que devolverlo al taller. Pero en febrero pasado di un concierto con un cuarteto que incluía al experto en mesa de mezclas auto-enchufada Toshimaru Nakamura. La música era extremadamente suave, y después de un rato dejé de soplar en el instrumento y en su lugar trabajé con el sonido de las almohadillas mientras se despegaban audiblemente hasta abrirse bajo la acción del resorte. Este material sonoro parecía interactuar satisfactoriamente con las aportaciones de los otros músicos y tenía una vitalidad sorprendente. La semana anterior había tocado en el mismo lugar, el Café Oto en Dalston [Londres], con Matthew Shipp, un pianista estadounidense de jazz (en el sentido más amplio del término). Los sonidos de zapatillas pegajosas habrían constituido una contribución ridícula. Del mismo modo, la mayor parte de lo que toqué en este dúo no habría tenido ningún sentido en el cuarteto de Nakamura (Butcher 2011, 2).

Sobre su elección de materiales, Butcher observa en el mismo texto que “elegí lo que, a primera vista, podrían parecer enfoques bastante diferentes” y, sin embargo, “creo que cualquiera que siguiera esta escena habría reconocido que era yo el saxofonista en ambos conciertos.” Claramente, esto implica una definición de estilo personal identificable que es considerablemente más amplia que la que uno puede encontrar en otras prácticas artísticas pero que es compartida por “cualquiera que siga esta escena”. Finalmente, Butcher evoca la necesidad de “abordar continuamente la cuestión de cómo mantener la propia personalidad musical sin imponer una agenda demasiado fija a cada actuación. Cómo conseguir el equilibrio adecuado entre tocar lo que sabes y lo que aún no sabes”.

Una forma de entender esta idea es aceptar que en el contexto de la improvisación libre el estilo personal puede depender menos de la elección del material sonoro que de cómo se interactúa con los otros músicos.²⁰ En otras palabras, un improvisador competente (y John Butcher es mucho más que competente) elegirá su material sonoro para facilitar un sentido personal de interacción dinámica que bien puede haber variado mucho menos que los sonidos empleados en cada ocasión para articularlo. Entonces, para alguien “que sigue la escena”, el estilo personal se identificará en términos no de lo que toca un músico, sino de cómo toca, especialmente con otros, incluso cuando sus sonidos son casi diametralmente opuestos en ocasiones consecutivas. Podríamos añadir que, si consideramos la referencia de Butcher al “equilibrio entre tocar lo que sabes y lo que aún no sabes” desde la perspectiva de esta relación propuesta entre material sonoro y dinámica de improvisación, podemos concluir que un enfoque de “¿y si?” basado en “lo que aún no sabes” sugiere desarrollar nuevo material sonoro como vehículo para dinámicas improvisatorias ya conocidas. Y, por supuesto, incluye la idea de que posteriormente uno incorpora el nuevo material a su repertorio de recursos sonoros. Podríamos arriesgarnos a sugerir que un proceso similar puede implicar el aprendizaje de nuevos enfoques dinámicos también. Es evidente que la reacción de Butcher a su concierto con Toshimaru Nakamura, su recurso inmediato a construir un discurso completo a partir de sonidos que nunca antes había utilizado de esa manera (las zapatillas pegajosas), es un excelente

²⁰Cuando planteamos que “esto implica una definición de estilo personal identificable que es considerablemente más amplia que la que uno puede encontrar en otras prácticas artísticas”, invitamos a aquellos conocedores del jazz a preguntarse si pueden imaginar a alguien tan inmediatamente identificable como, digamos, Clifford Brown. , pudiendo tocar un solo en el que evita por completo todos sus sonidos habituales. Y si lo consideran capaz de hacerlo de alguna manera, ¿podrían reconocerlo como Clifford Brown? Lo más parecido que he oído a esto en el jazz es en el álbum *Pre-Bird* de Charlie Mingus, en el que Eric Dolphy toca un solo de saxofón alto que suena exactamente como Johnny Hodges. En este caso, Dolphy es perfectamente capaz de renunciar a su propio lenguaje musical y adoptar otro de manera totalmente convincente. Sin embargo, no está nada claro que casi cualquier oyente pueda identificarlo a él como el músico responsable de ese solo.

ejemplo de improvisación *impromptu*, aunque totalmente libre del contenido competitivo que Goehr asocia con los “*cutting contests*” en el jazz.

Y, por supuesto, si combinamos la idea de Butcher de tocar “lo que aún no sabes” con la idea de performatividad de Judith Butler, podemos concluir que, si bien probablemente tenga razón Butcher al suponer que será reconocido por los oyentes informados en ambas ocasiones, no es tan sencillo como concluir que esto se debe a que es exactamente la misma persona. Su contacto con lo que aún no sabía lo cambiará claramente de maneras que bien pueden ser significativas en improvisaciones posteriores. Aunque Butler inicialmente centra la performatividad en gran medida en el género, ciertamente es aplicable a otros aspectos de la identidad personal. Como lo expresa en el capítulo 1 de *Gender Trouble*: “El género demuestra ser actuación, es decir, constituir la identidad que se supone que es. En este sentido, el género es siempre un hacer, aunque no un hacer de un sujeto del que podría decirse que preexiste el acto” (Butler 1990, 25). En otras palabras, Butcher no es un improvisador con una identidad fija y preexistente; él está constituyendo su identidad musical de manera performativa cada vez que toca.

IV. LA INTERACCIÓN CON EL CONTEXTO ACÚSTICO

Cómo suena el sonido

Si tuviéramos que señalar la frase más frecuentemente empleada en los esfuerzos por explicar la improvisación libre, sería sin duda “aquí y ahora”, una manera conveniente de identificar dos aspectos de lo que es, al menos para Albert Einstein, una única realidad. Para la mayoría de los humanos, el espacio y el tiempo pueden parecernos menos unidos, pero incluso para nosotros se superponen de maneras que merecen atención en el contexto de la improvisación libre.

Todos los músicos son conscientes de cómo se comporta el sonido en cada espacio donde tocan, y hasta cierto punto, la mayoría distinguirá entre cómo se comportan sus sonidos y cómo interactúan con todos los demás que están sonando en ese lugar y momento.²¹ En el caso de los primeros, una combinación de resonancia y coloración, los músicos que interpretan composiciones tendrán que ajustar sus tiempos y articulación de acuerdo con la resonancia del lugar. Si es bastante corta, probablemente acortarán ligeramente sus silencios y alargarán su articulación, e incluso algunos valores de notas, para poder enlazar sonidos consecutivos. En el caso de lo que considerarían “una acústica favorable”, esta mezcla la realizará la propia resonancia. Y cuando la resonancia es demasiado larga, pueden ralentizar los tempos para que los detalles se capten más fácilmente, como hizo Toscanini cuando dirigía el *Presto* de la Tercera Sinfonía de Beethoven en el Carnegie Hall.²²

Para los improvisadores libres, es un poco diferente. Al no tener que interpretar un repertorio predeterminado, ensayado y anunciado previamente, pueden tocar lo que consideran apropiado para cada lugar y momento. En el caso de una acústica extrema, pueden optar por ir más allá de la mera adaptación y realmente tocar la sala, generando sonidos que resaltan esas cualidades específicas de una forma u otra.²³ El improvisador y compositor argentino Gonzalo Biffarella mencionó

21Para una consideración más completa de cómo los sonidos extraños pueden interferir en la interpretación de música compuesta, ver: Matthews, Wade (1999), “Intimidación y límite: reflexiones sobre el perro de stockhausen” en *La Balsa de la Medusa* n° 49. Disponible en: https://www.wadematthews.info/_files/ugd/801a0d_84ef950925e6480f9900ec8814b1ab31.pdf

22Un crítico del *New York Times* acusó al famoso director de orquesta de tomar ese *Presto* demasiado rápido, lo que le provocó un ataque de risa cuando se lo mencionaron en una entrevista posterior. Su respuesta: “De todos los directores que conozco, soy yo el que lo dirige al tempo más lento en Carnegie. Esa sala es tan resonante que, si lo diriges demasiado rápido, se vuelve borroso. Cuando lo tomas un poco más despacio, todos los detalles se vuelven audibles y suena realmente rápido”.

23Hace años, organicé un concierto en solitario para John Butcher en un local de Madrid cuya acústica era relativamente seca, salvo por un pasillo a la izquierda que conducía unos 15 metros a una escalera resonante. Algunas semanas después del concierto, Butcher me escribió para pedirme la grabación de una de las piezas de ese

recientemente con qué frecuencia los improvisadores libres en América latina encuentran sus opciones reducidas al uso de espacios casi completamente desprovistos incluso de las comodidades mínimas que uno esperaría asociar con una interpretación seria de música artística compleja y desafiante. Por lo tanto, uno podría arriesgarse a preguntarse si la interpretación constante en condiciones acústicas adversas llevaría al desarrollo de un enfoque particular para tocar:²⁴ junto con el reduccionismo berlinés y el *feu de bois* británico, ¿deberíamos agregar ahora el *aguante argentino* a nuestra lista de idiomas improvisatorios?

La improvisación “site-specific”

Continuando con nuestra breve deconstrucción del “aquí y ahora”, podemos plantear una definición preliminar del término improvisación “*site-specific*” como la conciencia de, e interacción con, el contenido sonoro y las características de nuestro entorno más allá de lo propuesto por nuestros compañeros improvisadores. Como primer paso, volvamos por un momento a la hipótesis “como si” de Hagberg. Específicamente, aquí debemos cuestionar el papel de la intencionalidad legible en el tipo de predicción que asocia con tocar “como si el pasaje momentáneo estuviera ensayado, como si ellos [los improvisadores] hubieran sabido de antemano lo que iban a hacer juntos”. Si bien probablemente sea justo y tal vez incluso necesario afirmar que, dada la complejidad de interactuar espontáneamente para hacer música, ningún improvisador puede conseguir hacer siempre lo que pretende, no sería totalmente injustificado afirmar que predecir lo que aún no han hecho, y luego actuar según esa predicción tal como lo hacen realmente (o no...), podría entenderse mejor como una lectura o predicción de lo que pretenden hacer, en lugar de lo que casi con certeza conseguirán hacer.

Aquí, aclaremos la importancia de esta distinción cuidadosamente trazada: si nuestra capacidad de predecir un evento sonoro futuro depende de nuestra capacidad de intuir, leer, interpretar o atribuir intenciones específicas a los creadores de ciertos sonidos aún inexistentes, no tendremos manera alguna de predecir los sonidos que no se han hecho con una intencionalidad musical. El sonido de la bocina de un coche que entra a un local desde la calle, los gritos de los niños, el canto de los pájaros o, como ocurre en Cruce (donde llevo 29 años organizando conciertos en Madrid), el sorprendente conglomerado de ruidos rítmicos y a menudo afinados producidos por personas que arrojan botellas al contenedor de reciclaje de vidrio que se encuentra en la acera delante del local, son todos intencionales, pero no *musicalmente* intencionales; ninguno de ellos refleja la intención de interactuar de ninguna manera con los músicos que improvisan dentro del lugar. En otras palabras, ninguno de ellos es predecible sobre la base de una intencionalidad musical o de improvisación, y mucho menos a través de una familiaridad íntima con la persona que los produce: ¿quién sabe si un conductor va a tocar la bocina o si un niño va a gritar, o cuándo? ¿Sabemos siquiera quién tira las botellas, quién conduce el coche o quién grita? ¿Estamos íntimamente involucrados con aves específicas o con un turista visitante cuyo carrito de mano suena con ritmos maravillosos mientras rueda por la acera frente al lugar?

Entonces, ¿cómo vamos a interactuar con tales sonidos? La respuesta no es una cuestión de predicción, sino de oportunidad. En lugar de una escucha predictiva, la interacción *site-specific* requiere una escucha oportunista. ¿Cómo suenan esas botellas que caen y a veces se rompen? ¿Cómo cambian la música? ¿Qué oportunidad ofrecen al improvisador si desea incorporarlos al discurso sonoro en curso? En ese sentido, la intencionalidad musical o de improvisación se desplaza

concierto para un nuevo CD de solos. Cuando subió al escenario de Cruce (un colectivo de artistas que luego se mudó a otro espacio) notó inmediatamente esa resonancia lejana y su contraste con la comparativa sequedad del escenario e improvisó una especie de diálogo con su propio sonido que, como él mismo dijo, era diferente a cualquier otra cosa que hubiera tocado en esa gira en solitario. Esto es mucho más que simplemente ajustar el tempo o la articulación.

²⁴De hecho, esto se ha sugerido con respecto al origen de la escuela japonesa de improvisación Onkyo.

de la fuente del sonido al improvisador que elige incluir esos sonidos en la música. Además, elige hacerlo cuando los sonidos ya estén ocurriendo, no antes.

Entorno y ubicación

Este desplazamiento de la intencionalidad con respecto a los sonidos ambientales incorporados a la música es, de hecho, sólo la mitad de la dinámica de la improvisación *site-specific*. Resulta que el desplazamiento también refleja decisiones por parte del improvisador sobre dónde se coloca a sí mismo. ¿Cómo entienden los improvisadores el entorno mismo y cómo o dónde se sitúan en él? Una respuesta ética a esta pregunta debe comenzar con el reconocimiento de un malentendido posiblemente tácito de nuestro concepto mismo de la Naturaleza. La palabra inglesa “environment” (“medio ambiente”) proviene del verbo francés *environner*, que significa rodear. Sin embargo, no implica necesariamente un sentido de pertenencia. Entonces, tal vez nuestra pregunta inicial deba ser: ¿pertenece a nuestro entorno? ¿La Naturaleza es simplemente lo que sucede a nuestro alrededor? o ¿Formamos parte de ella? Si somos capaces de comprender que estamos ineluctablemente vinculados a nuestro entorno natural, ¿dónde nos situamos con respecto a él cuando hacemos música? ¿Podemos presumir de ser parte de la naturaleza y al mismo tiempo tocar música de una manera que no la tiene en cuenta? Si lo hacemos, ¿qué mensaje estamos enviando?²⁵

Esta cuestión de la ubicación y sus posibles implicaciones se puede explicar más fácilmente con una anécdota personal que ya he compartido con mis lectores en anteriores textos. A principios del siglo XXI, participé en tres ediciones consecutivas de los *Rencontres de Musique et quotidien sonore* (Encuentros de música y sonido cotidiano) organizados anualmente por el *Group de Musique Électroacoustic d'Albi-Tarn*, el estudio de música electroacústica de Albi, Francia. En una de esas ocasiones, cuando todavía tocaba el clarinete bajo y la flauta en sol, me pidieron que diera un concierto en solitario de música libremente improvisada en el claustro de la Iglesia de San Salvi, un espacio al aire libre cuyos arcos circundantes proporcionaban la resonancia que a menudo falta en tales entornos. Como no conocía sus características, decidí llegar dos horas antes del comienzo del concierto y sentarme en silencio en uno de los bancos de piedra bajo los arcos. Era muy consciente de que no iba a tocar en un espacio deliberadamente neutral; no se trataba de una sala de conciertos insonorizada para “protegerla” del “ruido” externo. Este claustro tenía su propio ecosistema sonoro en el que tendría que entrar de alguna manera si quería evitar simplemente tocar sobre él. Sus propios sonidos eran abundantes pero todos bastante suaves para los estándares musicales; casi no se oían ruidos urbanos (vehículos, sirenas, obras, etc.), pero sí abejas que habían construido una colmena en una parte del muro de la iglesia, pájaros de varias especies y algún que otro lejano rumor de voces humanas. En realidad, la situación era similar, aunque en una escala mucho más íntima, a la descrita por el saxofonista Henry Threadgill en una entrevista con Alexandre Pierrepont.

Antes del concierto en el anfiteatro [al aire libre], durante la prueba de sonido, entendí que el viento aquí estaba en casa, que habría que tocar con él, convertirlo en compañero, en el sexto miembro del grupo, y no en un adversario de la música. ... Esa noche, el viento se sentó con nosotros en el escenario y cuando se presentaba, le hacíamos un lugar en la orquesta. (Threadgill citado por Pierrepont en Lewis 1916, n.p. Capítulo 10).

La posible diferencia entre la experiencia de Threadgill y la mía fue su enfoque inverso. Yo buscaba ubicarme a mí y a mis sonidos en un ecosistema sonoro preexistente, mientras que Threadgill, habiendo notado un aspecto sonoro particular de dicho ecosistema (el viento) y buscaba hacerle un hueco en el contexto de su música. Un enfoque más cercano al mío bien podría ser el que afirmó

²⁵Entrevistada en 1967 por Bruce Glaser, la pintora Lee Krasner menciona haber llevado a su compañero, Jackson Pollock, a conocer a su maestro, Hans Hofmann. Según Krasner, después de ver sus pinturas, Hofmann advirtió al pintor que su inspiración se acabaría agotando si no “pintara a partir de la naturaleza”. La respuesta de Pollock fue elocuente: “No pinto a partir de la naturaleza; soy la naturaleza”. (Krasner en Varnedoe 1999, 28)

George Lewis en una entrevista de 2005: “Me propuse la tarea de interpretar el mundo que me rodea, tratando de ser mínimamente invasivo. Quiero armonizar con el mundo tal como lo encuentro en la música” (Lewis citado por Pierrepont en Lewis 1916, n.p. Capítulo 10)

En el claustro de San Salvi decidí entablar una relación con el ecosistema sonoro preexistente que me permitiera adoptar diferentes roles, es decir, establecer diferentes planos sonoros. A veces, asumía una presencia clara en primer plano, moviéndome por el espacio abierto y disfrutando de cómo mi sonido rebotaba en la pared de la iglesia o resonaba de manera diferente bajo los arcos que bordeaban los otros tres lados del claustro. Otras veces, adoptaba deliberadamente un papel de fondo, acompañando y poniendo en primer plano los sonidos que ya estaban ahí antes de mi llegada y que continuarían ahí mucho después de mi partida. En uno de esos casos, con el clarinete bajo alejado de mi boca, comencé a soplar suavemente sobre la punta de la caña, generando silbidos muy suaves. También experimenté con tocar sonidos que difícilmente podrían escucharse desde la distancia, que serían audibles para algunos miembros de la audiencia y luego para otros a media que deambulaba por el espacio central en el que se sentaban, se tumbaban, se reclinaban o se paraban.

El concierto fue muy bien recibido y, una vez finalizado, varios miembros del público vinieron a compartir sus emociones, todos en tonos sorprendentemente suaves. Uno dijo que incluso había hecho cantar a las nubes, otro confesó que mi interpretación le había hecho llorar. Pero lo que dijo una persona me llevó a descubrir que yo también había desempeñado otro papel, al menos en algunas partes del concierto: con mis decisiones sobre qué y cómo tocar, había estado guiando la escucha del público. La mayor parte de mi interpretación durante ese concierto había ocupado la tesitura nominalmente asociada con el clarinete bajo, pero cuando comencé a producir los suaves silbidos, entré en un área de frecuencias mucho más agudas: un territorio sonoro ya ocupado, en St. Salvi, por las aves. Lo que dijo este miembro de la audiencia fue: “cuando comenzaste a tocar esos silbidos agudos, fue sorprendente cómo reaccionaron los pájaros. Comenzaron a cantar y cantar”. En realidad, habían estado cantando durante todo el concierto, pero en un rango mucho más agudo que el mío, de forma que habían pasado prácticamente desapercibidos por el público. Cuando comencé a tocar en *su* registro, llevé la escucha del público conmigo. Así, de repente se dieron cuenta del canto de los pájaros y pensaron erróneamente que era una respuesta a mis silbidos, algo que dos ornitólogos diferentes me aseguraron más tarde que no era el caso.

Cuando un improvisador comienza a desarrollar la escucha ampliada necesaria para improvisar de manera acorde con su entorno, no puede esperar automáticamente que su audiencia aporte las mismas habilidades a su parte del evento. Pero cuando el improvisador comienza a poner en primer plano algunos de esos sonidos, puede, de hecho, atraer a la audiencia hacia esa conciencia, generando lo que podríamos llamar una interacción triple entre el improvisador, el ecosistema sonoro y el público. En otras palabras, cuando el improvisador es consciente y concienzudo con respecto a cómo y donde se ubica, el resultado será una conciencia compartida por las tres partes como elementos activos y participantes en ese ecosistema.

V. LA INTERACCIÓN CON EL PÚBLICO

Empezando en silencio, empezando con silencio.

La interacción de un improvisador libre con el público no comienza con su primer sonido. El silencio expectante de estos últimos es una presencia muy real al comienzo del concierto y, a diferencia del silencio al final de una improvisación, les pertenece a ellos y no al improvisador. Si bien el peso de este silencio no siempre incomoda al improvisador, sí confiere al primer sonido que emite una importancia que abarca no sólo su condición retórica como expresión inicial de un discurso, sino también su posición determinante en un proceso cuya forma es casi inevitablemente

orgánica.²⁶ El hecho de que los improvisadores libres no estén trabajando con estructuras predeterminadas del tipo presente en muchas otras formas de música improvisada (el jazz y el flamenco, entre otras) no significa que sus improvisaciones sean informes. Más bien, sugiere la presencia de una forma orgánica. En otras palabras, en lugar de improvisar material coherente con una forma fija (un blues, un estándar, una soleá o unas alegrías), los músicos participan en un proceso cuya forma refleja el desarrollo del contenido. Y aquí, por contenido, nos referimos no sólo a la ideación sonora sino también, y quizá más importante, a la dinámica de improvisación. Es decir, el contenido del proceso.

Esto confiere al primer sonido del improvisador, o más precisamente, a su primer acto, una importancia que no puede pasar desapercibida para el público. Es allí donde podemos localizar una cierta transferencia de poder en la interacción entre público e intérprete. La dinámica de esta transferencia queda perfectamente ejemplificada en cómo la pianista improvisadora mexicana Ana Ruiz comenzó a tocar con su grupo, *Atrás del Cosmos*, en la década de 1970. En lugar de comenzar con un sonido, el grupo comenzaba con un silencio. Por supuesto, era *su* silencio, la primera cosa que tocaban después del silencio expectante que les dirigía el público. A partir de entonces, ellos estaban a cargo. El silencio no sólo ya no pertenecía al público sino que el primer sonido interpretado por los músicos dejaba de ser el primer evento. Formaba parte de un proceso improvisatorio que ya había comenzado con su silencio inicial.

Otra forma de abordar esta situación consiste en difuminar el comienzo de un concierto, es decir, hacer imposible determinar cuál pudo haber sido el primer sonido o acto. El espacio escénico *Domus Artis* en Buenos Aires consta de un escenario circular rodeado por anillos de gradas concéntricas y ascendentes. Hace unos 20 años, en un concierto allí con varios músicos locales, me invitaron a abrir con un solo. Ese mismo día, el percusionista Diego Chamy y yo habíamos estado discutiendo el fenómeno de la primera nota, así que justo antes del concierto, le pedí a la dueña de la sala que me informara antes de abrir las puertas al público. Cuando ella lo hizo, comencé a caminar lentamente por el escenario circular, tocando sonidos extremadamente suaves en el clarinete bajo. Mientras lo hacía, el público entró, charlando, quitándose chaquetas y suéteres, colocando sus mochilas en los asientos contiguos y, en general, preparándose para un concierto que poco a poco se daban cuenta de que ya estaba en marcha. Dado que algunos estaban más distraídos que otros, mi "primer sonido" era diferente para distintos oyentes. No hubo un silencio expectante, sólo un breve período que abarcaba los momentos en que los miembros de la audiencia comenzaban a escuchar.

Un círculo de sillas, un bucle de energía.

Por supuesto, esta visión del silencio expectante del público, su efecto sobre los improvisadores y la manera en que éstos decidieron explorarlo como parte de la improvisación, surge de una lectura de la interacción entre el improvisador y el público como esencialmente binaria, un enfoque de "nosotros y ellos" que a veces es así, pero no de forma exclusiva ni ideal. Se puede extraer una lectura diferente observando cómo los músicos se organizan en el escenario, cómo y dónde eligen sentarse los miembros del público y en qué tipo de lugares prefieren tocar los improvisadores. Primero, sin embargo, probablemente deberíamos señalar que esta música trata sobre la intimidad. Es casi seguro que hay algo íntimo en el acto mismo de crear, tal como lo hay en el compartir, por lo que es casi inevitable que la creación compartida sea íntima y, de hecho, no conozco a ningún improvisador que quisiera evitarlo.

²⁶Este es sólo uno de los aspectos de un concierto de improvisación libre que no se transmite bien mediante una grabación sonora o vídeo del evento. Pocas veces se ve un vídeo de un concierto de estas características que incluye más de unos pocos segundos de ese silencio expectante inicial. Normalmente, se ha cortado en el montaje para que los músicos empiecen a tocar apenas unos segundos después de que comience el vídeo. Esto, por supuesto, captura el sonido inicial del concierto, pero no las fuerzas que actúan en él y cómo afectan la improvisación.

Por regla general, los músicos se sientan en círculo en los ensayos o las sesiones “cerradas” (es decir, sin público). De esta manera, todos pueden ver y oírse bien. Cuando salen al escenario, este círculo se convierte en un semicírculo, abierto al público que es invitado a completarlo. Y, por supuesto, no sólo están completando el círculo con la ubicación física de sus sillas; están siendo atraídos al espacio de intimidad establecido tanto por los músicos como por la forma en que el público los escucha, oye y responde. En el contexto de la improvisación musical compartida, Ingrid Monson ha propuesto muy apropiadamente “la noción de que la música es una actividad poderosa que puede producir una ‘comunidad de sentimientos’ que une a los intérpretes y al público en algo más grande que el individuo” (Monson 1996, 178). Una vez más, una lectura binaria de esta afirmación podría llevarnos erróneamente a la idea de que los músicos están de alguna manera transmitiendo emociones que luego son recibidas tal cual por los miembros de la audiencia. Abandonemos, sin embargo, ese modelo binario de transmisión emocional directa y propongamos en cambio que la “comunidad de sentimiento” de Monson es, de hecho, un “sentimiento de comunidad”, que los artistas y el público están unidos “a algo más grande que el individuo” mediante un compartir que produce tal sentimiento en gran parte debido a su intimidad.

Aquí es donde un público conocedor de esta música se vuelve verdaderamente importante para los músicos. Saber que está siendo escuchado con interés es una motivación fundamental para un improvisador, y saber que no sólo se le está oyendo, sino también escuchando con auténtico discernimiento, es el comienzo de la verdadera magia. Un público capaz de seguir, no sólo la música, sino los matices de la improvisación como proceso: el diálogo entre los improvisadores, los momentos de duda, de empujar o de sentirse arrastrado por la energía, de compartir un discurso vertiginoso y sin trabas donde parece imposible errar en lo que uno toca; nada de esto puede suceder sin la intimidad de la confianza. Nada de esto puede suceder sin confiar en la intimidad.

Lo que subyace a esta experiencia es la aceptación, y esta misma capacidad de todas las partes involucradas de suspender el juicio establece un bucle de energía cuya circulación entre todos se refleja incluso en la disposición circular de las sillas. Hasta qué punto el público elige este nivel de intimidad me quedó claro una noche mientras colocaba las sillas para un concierto en el espacio de arte Cruce en Madrid. Había caminado hasta allí desde mi casa y, mientras cruzaba el parque, mi mente se llenó de pensamientos sobre lo que podría significar la palabra "libre" en el contexto de la "improvisación libre". De repente me pareció extraño que los músicos pudieran tocar con tanta libertad y desenfreno mientras el público se sentaba frente a ellos en filas uniformes de sillas. ¿No deberían tener la libertad de sentarse donde y como quisieran? Cuando la idea entró en mi cabeza, decidí tirar las sillas al espacio, dejándolas caer donde cayeran, algunas abiertas, otras medio plegadas y mirando en todas direcciones para que cada miembro de público cogiera una y la colocara donde quisiera. A medida que llegaban éstos, comenzaron a colocar las sillas en filas ordenadas de manera que completaran el semicírculo de las sillas de músicos frente a ellos. El resultado final fue casi exactamente como las habría configurado yo si no hubiera decidido realizar el experimento, o, en todo caso, un poco más ordenado.

¿Cómo debemos interpretar esta decisión? Está claro que el público quería ver y oír el concierto, pero eso ya está implícito en su decisión de acudir a la sala. Disponer las sillas de una manera tan convencional sugiere que también querían participar en el ritual social de asistir a un concierto. Así como esperan que los músicos cumplan con sus expectativas, y no sólo las sonoras, también quieren ellos cumplir con las normas que facilitan ese ritual para todas las partes involucradas. Quizás el aspecto más interesante de este comportamiento es que no se limita a conciertos de música libremente improvisada. El hecho de que no exista una diferencia sustancial entre la disposición de los asientos elegidos libremente por ese público para un concierto de improvisación libre y una configuración instalada permanentemente en una sala convencional para conciertos de cualquier tipo, desde un cuarteto de cuerda hasta una banda de rock, nos invita a ver la música improvisada no como algo excepcional, sino más bien como parte íntegra de su contexto sociocultural, al menos

desde el punto de vista de cómo su público elige estructurar su interacción con lo que sucede “en escenario”.

El escenario todopoderoso

Por supuesto, no debemos pasar por alto que esta narrativa comienza con la idea de colocar sillas. No se colocan sillas en un teatro, ya que casi siempre están fijas y orientadas hacia el escenario. Y aquí debemos volver a la cuestión de la intimidad compartida. Como práctica, la improvisación libre nunca ha sido para grandes públicos. Basada como está en el acceso, en la capacidad de todos los involucrados para capturar pequeños y a veces diminutos matices tanto del sonido como del comportamiento humano, funciona peor en lugares cuya organización espacial enfatiza la jerarquía a través del uso de distancias o barreras. Por las mismas razones, se distorsiona considerablemente cuando se mediatiza. Filas de asientos fijos ante un escenario elevado a la italiana pueden hacer que los músicos sean más visibles para el público, pero también los distancia, generando una separación física, a menudo reforzada por la iluminación, que enfatiza una relación mucho más frontal en la que se supone que los músicos irradian su música hacia un público pasivo que los observa desde su posición en la oscuridad de abajo. En estos casos, hay veces que los músicos apenas pueden verlos desde su posición cegadoramente iluminada en el escenario. Lo mismo ocurre en los teatros de caja negra, donde los músicos están dispuestos en el suelo y el público se sienta en gradas que se elevan desde el nivel del suelo casi hasta el techo, con sólo la cabina de control (para iluminación y amplificación de sonido) detrás de ellas. Esto produce la misma diferencia de nivel que un teatro a la italiana, pero a la inversa. Si bien es muy interesante para la danza, ya que permite al público ver claramente tanto el movimiento como el desplazamiento, tiene menos éxito cuando la proximidad es un factor determinante. Finalmente, en espacios más grandes, puede parecer necesario amplificar a los músicos; esta es la “mediación” a la que me referí anteriormente. Los resultados pueden ser más o menos musicales, dependiendo de innumerables factores como la calidad del equipo, la habilidad y sensibilidad de quien controla la mesa de mezclas, la colocación de los altavoces respecto al público, etc., pero incluso en el mejor de los casos, esta mediación transforma casi todos los aspectos de la experiencia del concierto y, por tanto, de las relaciones que se establecen (o no) entre el público y los improvisadores. Algunos conciertos amplificados serán magníficos, otros no tanto, pero ninguno será igual a uno puramente acústico.²⁷

A menudo, esto es casi irrelevante, ya que, en la libre improvisación, el tamaño tanto de las audiencias como de los presupuestos conduce frecuentemente a presentaciones en ambientes más informales, incluyendo galerías u otros espacios de artes visuales, centros culturales, las trastiendas de los pubs e incluso las salas de estar en casas particulares. Todos estos espacios, de tamaño comparativamente pequeño donde se actúa ante sillas plegables que colocan al público al mismo nivel y muy cerca de los improvisadores, propician el tipo de intimidad que puede hacer de esta música y del proceso improvisatorio en sí, una experiencia verdaderamente íntima y satisfactoria. Casi todos serán preferibles a un espacio donde los clientes se sientan en un bar, bebiendo, charlando y, a menudo, prestando escasa atención a la extraña colección de personas raspando cosas, golpeando, chillando y susurrando al fondo de la sala.

²⁷El creciente empleo de instrumentos eléctricos, electrónicos o digitales por parte de los improvisadores libres impone la presencia de una amplificación sin la cual esos instrumentos no estarían completos. Durante mucho tiempo se ha aceptado que una guitarra eléctrica, por ejemplo, es sólo una parte de un instrumento compuesto que incluye un amplificador y, a menudo, una serie de pedales de efectos. Sin embargo, esto no implica automáticamente la necesidad de amplificar aquellos instrumentos que son acústicos. La cuestión de cómo organizar las cosas de modo que los sonidos que salen de los altavoces y los de los instrumentos acústicos puedan coexistir en el escenario sin que parezcan ocupar planos acústicos completamente diferentes ha sido una consideración para músicos y compositores desde la era de la llamada “música mixta” a principios de los años sesenta del siglo XX. Generalmente, en ambientes de música improvisada, depende más de la sensibilidad sonora de cada músico que de cualquier determinante acústico particular del lugar.

Si aceptamos la intimidad compartida como un elemento axial en la interacción entre todas las partes involucradas, será razonable preguntarnos sobre el contenido. Se está compartiendo algo de forma íntima, pero ¿en qué consiste? De hecho, puede haber una diferencia considerable entre lo que cada miembro del público experimenta en un concierto de improvisación libre. Para decirlo más claramente: lo que comparten los miembros de la audiencia puede ser simplemente la experiencia de compartir, en lugar de compartir una percepción más o menos uniforme de la música. A estas alturas del siglo XXI parece bastante ingenuo suponer que todos los miembros de la audiencia ven y oyen lo mismo. Garry L. Hagberg se basa en William James (1842-1910), el “padre de la psicología estadounidense”, para aclarar este punto describiendo el proceso de la siguiente manera.

Para James, convertimos nuestro mundo en lo que es mediante una atención selectiva, de forma que nuestro mundo perceptivo en ese momento será el resultado del acto de poner lo seleccionado en primer plano contra un fondo masivo. Ésta es una descripción esclarecedora de la mitad de lo que es la sensibilidad, [ya que] seleccionamos de un conjunto mucho más amplio de lo que se nos da en la experiencia [inmediata] para hacer de nuestro mundo (de una manera marcada por nuestras historias pautadas de selección) lo que es. (La segunda mitad es entonces el recuerdo, activado en el momento, de nuestra historia distintiva de experiencias relacionadas que influye en nuestra percepción de aquello a lo que atendemos ahora mismo)”.

En esta primera “mitad de la sensibilidad”, cada uno de nosotros, como miembros individuales de la audiencia, prestaremos atención selectivamente a lo que ponemos en primer plano como una forma de construir nuestro “mundo perceptivo en ese momento”. Además, lo haremos en el contexto de “lo que se da en la experiencia”. La implicación aquí es clara: nadie ha tenido las mismas experiencias en su vida y nadie está experimentando el momento presente de la misma manera, por lo que ninguno de nosotros “hará nuestro mundo” de una manera que refleje fielmente el mundo de los demás. Como dice Hagberg, lo que estamos construyendo se basa en percepciones inmediatas que nos recuerdan “nuestra historia distintiva de experiencias relacionadas”. Este proceso, entonces, influye en nuestra percepción de lo que sea que esté sucediendo en ese momento. Entonces, lo que compartimos como público en un concierto de improvisación libre no es el contenido, sino más bien la intimidad de compartir en sí, de estar juntos –músicos y público por igual– como parte de un proceso que, a pesar de ser diferente para cada uno de nosotros, es compartido por todos.

VI. LA INTERACCIÓN CON LA MEMORIA

La referencia de Garry Hagberg a “un recuerdo activado en el momento de nuestra historia distintiva” es ni más ni menos que una evocación del papel de la memoria personal en la percepción, y la percepción es la base de la improvisación. Esto es sin duda lo que más distingue la improvisación de la composición. Arriba, recordamos la observación de Steve Lacy de que “en la composición tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué decir en 15 segundos. En la improvisación tienes 15 segundos”. Tener todo el tiempo que quieras es, evidentemente, una ventaja a la hora de componer. Ser capaz de pensar las cosas, dejarlas de la noche a la mañana, volver y alterarlas, cambiarlas de sitio en la pieza o incluso eliminarlas, permite a un compositor abordar la creación musical de una manera muy diferente a la que hacen los improvisadores. Por otro lado, generar música en un marco temporal desconectado del momento en que será escuchada por el público significa no poder prever las circunstancias exactas en las que eso sucederá. Hace muchos años me contactó una compañera que deseaba celebrar el cumpleaños de su marido, compositor, en el espacio artístico Cruce de Madrid con una sesión a puerta cerrada en la que se interpretarían varias de sus composiciones. También me invitó a realizar una improvisación como parte de la celebración y le pedí a la flautista Jane Rigler que participara. Las actuaciones transcurrieron sin problemas, ya que tanto los músicos como las composiciones eran más que competentes, por lo que

cuando llegó el momento de que Jane y yo improvisáramos, la atmósfera era positiva y expectante. Justo cuando empezábamos a tocar, se detuvo directamente frente al gran ventanal del lugar un enorme camión de basura que comenzó a emitir una sorprendente variedad de ruidos, desde el profundo zumbido de su motor diesel hasta el silbido de su sistema hidráulico, los golpes de los cubos de basura al levantarlos y vaciarlos, y los gritos de los hombres coordinando sus acciones con el conductor. ¡Fue maravilloso! Con los instrumentos en la mano, Jane y yo tejimos un tapiz espeso con una rica complejidad de notas y ruidos dentro y alrededor de esa poderosa presencia, generando una pieza que llevó a uno de los invitados (un compositor) a exclamar después: “Nunca escuché el sonido de un camión de basura ¡tan bueno!” Por supuesto, fuimos muy afortunados. Este enorme y ruidoso vehículo había llegado en el único momento de toda la velada en el que los músicos podían aprovecharlo al máximo. Si hubiera llegado durante alguna de las composiciones, habría destruido la posibilidad de escuchar, ya que ni las propias composiciones ni ninguno de sus intérpretes habrían tenido suficiente margen de maniobra como para ajustar sus piezas a la situación, y mucho menos incorporar completamente los ruidos inesperados a la pieza.

Lo que Jane y yo hacíamos en nuestra improvisación era construir una pieza sobre, alrededor de, y con lo que percibíamos en ese momento. Por supuesto, no faltaba concepción en nuestra pieza, pero ésta dependía en gran medida de nuestra percepción del momento. Para un compositor que trabaja solo, en un período de tiempo anterior (a veces varios cientos de años anterior) al de la interpretación, esto es simplemente imposible. Incluso si uno de alguna manera poseyera la habilidad mágica de prever perfectamente lo que iba a suceder en una presentación y ajustar la composición en consecuencia, ¿a qué presentación la ajustaría? Después de todo, la mayoría de los compositores aspiran a crear piezas que se interpretarán más de una vez. Los improvisadores, en cambio, no pueden ni quieren tocar la misma pieza una y otra vez.

El papel de la memoria en la concepción no está del todo claro y es casi seguro que difiere según el tipo de memoria de que se trate. Claramente, la memoria procedimental del tipo desarrollado y empleado al tocar un instrumento musical tendrá un papel diferente que la memoria episódica evocada al recordar una situación vivida en la que otro músico tocó de una manera particular o con sonidos particulares. Sin embargo, ninguna música se crea ex nihilo, y la inmensidad del arte musical sugiere que está inextricablemente entrelazada con ambos tipos de memoria. Cuando Kjell Gunnar Nordeson le preguntó a Andrea Neumann (una figura destacada en el desarrollo de la improvisación reduccionista berlinesa cuyo instrumento musical es un arpa de piano hecha a medida²⁸) por qué toca como toca, respondió:

Creo que una influencia principal para mi fueron los músicos con los que tocaba. Por ejemplo, como pianista, cuando comencé a improvisar con las teclas, tocaba con personas que hacían respiración circular con sus instrumentos, pero yo no podía hacer eso con las teclas. Estaba buscando sonidos que coincidieran con eso, así que me metí en las cuerdas, porque al tocar dentro del piano podía encontrar técnicas para tener un sonido duradero o interminable. O, cuando a finales de los 90 la gente empezaba a jugar mucho más con los ordenadores. La música electrónica tuvo un gran impacto en mi forma de tocar. Por ejemplo, sonidos parecidos a los de una máquina que comenzarían y se detendrían abruptamente, no como los de una persona que se calentaría, se haría más fuerte y volvería a calmarse. Estas son todas cosas que sucedieron en ese momento. No era muy consciente de las tradiciones de hace veinte, treinta o cincuenta años. Era más bien lo que realmente está sucediendo ahora, y tenía curiosidad sobre algunas cosas y quería responder a cosas que escuchaba. Entonces desarrollé mi instrumento en ese sentido (Neumann citado en Nordeson 2018, 73/85).

²⁸Neumann se identifica a sí misma como una intérprete de “interior de piano”.

Entonces, para Neumann, construir un lenguaje personal con el cual interactuar con otros músicos implicaba tocar con ellos y escucharlos para luego buscar en su propia técnica instrumental qué funcionaría con lo que recordaba de su forma de tocar. Al mismo tiempo, ella niega que influyeran en ella las tradiciones musicales anteriores (“hace veinte, treinta o cincuenta años”), respuesta que Nordeson caracteriza como “no tanto relacionadas con lo que había sucedido antes musicalmente, sino ¿mirando dónde estabas en ese momento?” Neumann concuerda, pero no sin matizarlo: “Sí. Quizá fuera algo ingénuo, porque las cosas nunca son nuevas y siempre quedan rastros de cosas que sucedieron antes y que podrían ser similares”. Y finalmente, subraya su propio planteamiento de “qué pasaría si”: “al mismo tiempo, estaba muy interesada en hacer algo que no sabía de antes y que nunca había escuchado [risas]” (ibid, 74/ 86)

El trompetista e improvisador libre Axel Dörner es otra de las figuras fundamentales y fundadoras de la Echtzeitmusik o movimiento reduccionista berlinés. También es un consumado trompetista de jazz, lo que puede explicar su conciencia de la tradición como parte de su desarrollo.

Mi recuerdo de lo que he tocado hasta ahora influye en mi música de hoy. Me considero un músico que disfruta descubriendo nuevas formas de tocar y componer y que no quiere repetir sus propios clichés una y otra vez. Por otro lado, también disfruto de la música que se basa en una larga tradición que un solo músico no puede inventar tan fácilmente. Por esa razón, desde mi punto de vista, cualquier música que hago actualmente se relaciona con la que ya he realizado hasta ahora. Así que siempre se trata de ambas cosas, continuar y romper con mi propia “tradición” personal (Dörner citado en Nordeson 2018, 81/93).

Parecería, entonces, que podríamos proponer una especie de sandwich con la percepción de un lado de la memoria y la concepción del otro. La percepción desempeñaría papeles superpuestos pero diferentes en el desarrollo de esos dos tipos de memoria que a su vez, afectarían también nuestra concepción posterior de diferentes maneras. Por ejemplo, uno puede aprender a tocar un determinado acorde de guitarra sentándose frente a otro guitarrista y observando lo que hace. Si uno recuerda esa situación, será una cuestión de memoria episódica, en la que recuerda la ocasión misma. Sin embargo, realmente aprender a tocar ese acorde y retenerlo como parte de la técnica instrumental implica la memoria procedimental, en la que la percepción de ese episodio inicial en el que uno vio a otra persona tocando conduce a la propiocepción necesaria para controlar realmente la mano y retener esa habilidad durante mucho tiempo. En ese sentido, la relación exacta entre la función de las neuronas espejo al percibir acciones de otras personas y la de la memoria procedimental desarrollada para reproducir esas mismas acciones requiere un estudio que supera con creces la escala del presente texto.

Claramente, la memoria procedimental no implica un recuerdo consciente, es más bien una cuestión de aprender “un sistema de acción que se expresa a través de la conducta”.²⁹ Tampoco la memoria procedimental está directamente involucrada con el desarrollo de criterios perceptivos, de experiencias que determinan cómo percibimos las cosas y cuáles elegimos poner en “primer plano”, como dice Hagberg. Generalmente no somos conscientes de las experiencias que han formado esos criterios cuando en realidad intervienen en la determinación de nuestra percepción. De hecho, el que muchas de ellas (probablemente la gran mayoría) ni siquiera sean susceptibles de recuerdo consciente nos anima a pensar en ellas en términos de aprendizaje, más que de memoria. En ese sentido, el debate actual sobre si los recuerdos episódicos son realmente almacenados en el cerebro o si se construyen de una manera que algunos especialistas consideran “intrínsecamente creativa” podría llevarnos a cuestionar el grado en que también construimos creativamente lo que creemos que hacemos, y también lo que creemos haber aprendido.

29<<http://www.scholarpedia.org/article/Episodic_memory>> Consultado el 7 de junio de 2024.

VII. INTERACCIÓN CON EL INSTRUMENTO

Repensar el propio instrumento acústico

En los primeros años de lo que hoy se conoce, al menos en Europa, como improvisación libre, la gran mayoría de los músicos participantes tocaban instrumentos acústicos. Muchos de ellos tenían experiencia en jazz o pop, a menudo en ambos, aunque, en ese momento, un creciente desencanto con la composición serial también llevó a algunos intérpretes y compositores clásicos contemporáneos a explorar la improvisación, especialmente en Francia. Entonces, como ahora, sólo una pequeña minoría comenzaron su carrera musical como improvisadores libres. En otras palabras, casi todos los que de alguna manera encuentran su camino en esta música ya han adquirido una comprensión relativamente sólida de la técnica instrumental y una sólida relación personal, física y musical con su instrumento preferido, aunque sea en algún otro género musical.

Con excepción de una parte considerable de la composición contemporánea, la mayoría de esas otras músicas se basan en diversas formas de abordar la melodía, la armonía y los ritmos métricos. La fascinación por la música como sonido más allá de las notas tenía más de medio siglo cuando la improvisación libre comenzaba a tomar forma como práctica reconocida, pero la voluntad de construir un discurso musical que incluyera lo que todavía se consideraba generalmente sonido “extramusical” (o ruido) aún estaba lejos de estar muy extendido. Para comprender la independencia con la que los improvisadores libres comenzaron a explorar el sonido per se, y el efecto que ha tenido en las relaciones que establecen con sus instrumentos, podría ser útil compararlos con los académicos y pensadores asociados algunas décadas antes con las conferencias de Eranos. En Suiza. Aquellos eventos anuales, centrados cada año en torno a un tema diferente, reunían a figuras de la talla de Carl Jung, Mircea Eliade o Richard Wilhelm. La descripción que Henry Corbin hizo de Eranos y de sus colegas allí podría aplicarse casi igualmente a la primera generación de improvisadores libres: “quizás no seamos ‘de nuestro tiempo’, pero somos algo mejor y más grande: *somos nuestro tiempo*”.

Según tengo entendido, la idea de Corbin es que las figuras seminales, o incluso los miembros menos estelares de un movimiento seminal, no reflejan simplemente su época, sino que en realidad la convierten en lo que es. En el caso de los improvisadores libres, esto significa no sólo reflejar prácticas contemporáneas, sino construir un nuevo enfoque a partir del material disponible; en este caso, un enfoque claramente relacionable con el desarrollo de la música electroacústica, donde los sonidos ya no se tratan como vehículos en gran medida intercambiables³⁰ para establecer lo que Adorno llamó “escucha estructural” (Adorno 1976, 1-20) sino más bien, como lo expresó Tara Rodgers, “[como] puntos de partida hacia los ámbitos de la historia personal, la memoria cultural y la lucha política”.

Instrumento y lenguaje

Como vimos anteriormente, la improvisadora libre Andrea Neumann adoptó este enfoque de su instrumento en parte como respuesta a los músicos con los que interactuaba. Quizá convenga repetir sus observaciones al respecto: “a finales de los 90 la gente empezó a jugar mucho más con los ordenadores. La música electrónica tuvo un gran impacto en mi forma de tocar. Por ejemplo, sonidos parecidos a máquinas que comenzaban y se detenían abruptamente” (Neumann citado en

³⁰Considere lo fácil que es reconocer la sinfonía *Heroica* de Beethoven en la transcripción para piano de Liszt, donde no existe ninguno de los sonidos originales. La orquesta de Beethoven no incluye piano, y el piano por sí solo es incapaz de producir ninguno de los sonidos generados por esa sinfonía, sin embargo, reconocemos inmediatamente su obra porque no estamos escuchando tanto los sonidos como las relaciones que establecen con entre sí, y esas relaciones pueden establecerse con considerable independencia de la naturaleza de los sonidos empleados. Otro buen ejemplo de esto es la interpretación que hace Wendy Carlos de obras de J. S. Bach en el sintetizador Moog.

Nordeson 2018, 73/85). En ese sentido, ella trabajaba directamente *en su época*, y algo que resalta cuando agrega: “estas son todas cosas que pasaban en ese momento. No era muy consciente de las tradiciones de hace veinte, treinta o cincuenta años” (ibid). Al mismo tiempo, en su elección de técnicas instrumentales que generan sonidos, en lugar de sólo notas, Neumann refleja claramente la referencia de Rodgers a su empleo como una “partida a reinos de la historia personal” cuando evoca: “La felicidad de interactuar con sonidos más que con palabras, la felicidad de revelarse en los sonidos, la felicidad de jugar con esto” (Neumann 2011, 203).

Por supuesto, desarrollar un lenguaje musical personal que le permita a uno interactuar con otros improvisadores igualmente comprometidos en desarrollar sus propios lenguajes implica interactuar con el instrumento personal de maneras más que simplemente estéticas; también hay cuestiones técnicas cuya resolución refleja algunas de las consideraciones mencionadas anteriormente por John Butcher que ilustran la diferencia que los improvisadores libres necesitan establecer entre estilo personal y vocabulario personal. Claramente, los improvisadores libres no están obligados a tocar sus instrumentos de manera convencional, pero tampoco se les prohíbe hacerlo. Lo determinante no es una cuestión de convención sino de adquirir y poder utilizar cuantos recursos instrumentales y sonoros se necesiten en cada situación. En ese sentido, podríamos plantear un doble proceso. En primer lugar, descubrir una gama más amplia de recursos instrumentales que la que habría sido dictada por el compromiso del improvisador con otras músicas y, en segundo lugar, identificar claramente cuáles de esos recursos serán realmente útiles en el contexto de la improvisación libre. Sin embargo, otros factores están involucrados en ambas partes de este proceso. En primer lugar, los nuevos descubrimientos instrumentales rara vez son aislados; tienden a conducir al descubrimiento de otros. Por un lado, uno puede descubrir un nuevo mundo sonoro al intentar operar su instrumento de una manera diferente, y ese cambio en la técnica a menudo resultará ser la punta de un iceberg sónico que expande no sólo la técnica sino también la escucha. Por otro lado, el contacto constante con distintos improvisadores, o incluso con interlocutores conocidos cuyo lenguaje personal está cambiando, bien puede conducir a la constatación de que una técnica instrumental o un mundo sonoro que uno ha descubierto y descartado por considerarlo poco útil no sólo es útil sino que es verdaderamente fecundo. En ese sentido, el tipo de dominio instrumental asociado con la interpretación “virtuosa” en otras músicas, incluidas muchas formas de improvisación, es esencialmente imposible de lograr. Para un improvisador libre, no termina nunca la necesidad de un grado de elasticidad que le permita interactuar con otros improvisadores sin dejar de ser uno mismo. Nunca se llega a lo que, en otras músicas, se consideraría dominio porque lo que uno necesita saber tocar está en constante evolución.

Entre el amplio espectro de situaciones sonoras en las que puede encontrarse un improvisador libre, algunas implicarán dinámicas extremas. Por ejemplo, improvisar en y con las circunstancias específicas a un lugar puede generar la necesidad de acompañar un grupo de sonidos muy suaves presentes en el entorno sonoro. Un perro ladrando a lo lejos, una suave conversación entre gente fuera del local o unos niños riéndose pueden ser de particular interés como material de primer plano en una improvisación, pero esto será imposible de conseguir si el sonido más suave de uno mismo ya los tapa. Asumir con éxito un papel de acompañamiento en tales circunstancias requiere algo más que tocar muy suave; también es necesario tener cierto grado de elección en cuanto a lo que toca. La primera vez que una improvisación requiere una dinámica tan baja, uno se da cuenta de que puede no haber ningún sonido convencional para su instrumento que se pueda tocar con tanta suavidad. Claramente, uno tendrá que descubrir otras maneras de tocar el instrumento e incorporar los resultados al propio lenguaje musical. Esto puede implicar técnicas previamente inexploradas para producir nuevos sonidos, como pasar las cerdas del arco sobre el costado del cuerpo de un violín para generar sonidos muy suaves de roce o de ruido blanco, soplar suavemente dentro de una flauta o pasar suavemente la mano por el parche de un tambor. También puede involucrar sonidos que ya están presentes en formas de tocar más convencionales pero que normalmente no se entienden como musicalmente intencionadas. Por ejemplo, los chirridos que producen las cuerdas

de una guitarra acústica cuando uno tiene que cambiar rápidamente la posición de su mano izquierda. Cualquiera que esté acostumbrado a escuchar música de guitarra clásica ha oído estos sonidos, que generalmente se ignoran porque son más operativos que musicales. ¿Por qué no utilizarlos musicalmente cuando sus peculiares cualidades resulten apropiadas?

El gesto instrumental

También hay aspectos visuales de la interacción de un músico con su instrumento que constituyen parte de la experiencia concertística para el público cuando son visibles. Los asistentes a conciertos más experimentados tienen una idea clara tanto de los sonidos que producen los instrumentos acústicos como del tipo de gesto que utilizan sus intérpretes para hacerlos. En ese sentido, su comprensión de cómo los músicos tocan juntos se basa tanto en percepciones sonoras como visuales. Cuando un improvisador comienza a trabajar con sonidos y técnicas que no se asocian convencionalmente con sus instrumentos, resulta menos fácil para el público identificar quién los está haciendo. No poder distinguir quién está haciendo qué sonidos puede debilitar considerablemente su comprensión del diálogo musical. También puede haber un elemento de distracción circense cuando un músico utiliza una técnica inusual para generar un sonido inusual y la novedad de ambas distrae a los miembros de la audiencia del papel que juega ese sonido en el discurso musical en curso.

El improvisador y el público en presencia de instrumentos interactivos y electrónicos.

En el caso de algunos instrumentos electrónicos o digitales, puede resultar imposible incluso para los miembros más experimentados del público reconocer gestos particulares y asociarlos con sonidos instrumentales específicos. Esto puede afectar seriamente su capacidad para captar el diálogo musical y la interacción entre improvisadores. A menudo, las computadoras portátiles o los sintetizadores analógicos pueden operarse con gestos físicos muy pequeños que sin embargo generan grandes cambios en el sonido. Además, muchos (quizá la mayoría) de los oyentes no tienen una idea tan clara de los sonidos o las cualidades sonoras asociadas con cada uno. En ese sentido, ver a un saxofonista interactuar con un percusionista y un guitarrista puede tener poco en común con ver (y escuchar) una interacción entre tres músicos electrónicos, incluso cuando la dinámica de su interacción es tan sorprendente, ágil y musicalmente atractiva como la de los acústicos. En ambos casos hay tres músicos ante el público y en ambos los tres están escuchando y tocando. Pero en el caso del trío electroacústico, puede que no esté del todo claro quién hace qué. Existe la posibilidad de asignarle a cada músico electroacústico su propio altavoz, la cual se situará justo al lado de su silla. Según la acústica de la sala, esto puede ayudar, tanto a los músicos como al público a distinguir mejor quién está haciendo qué, pero no volverá más perceptibles los microgestos.

Esta interacción puede ser aún menos clara cuando un improvisador trabaja con un instrumento que en realidad ha sido diseñado para interactuar con él. En el campo de la composición, los métodos estocásticos ya estaban muy avanzados en la década de 1960, cuando Iannis Xenakis los aplicaba tanto a sus obras orquestales como electrónicas. Han tardado mucho más en encontrar su camino en los instrumentos electrónicos diseñados por y para improvisadores libres, pero ahora se utilizan frecuentemente en instrumentos digitales y/o portátiles como un medio para articular ciertos tipos de interacción, distribuyendo efectivamente la agencia entre humanos y elementos no humanos. Dependiendo de cuán presentes estén estos métodos y cuál sea su papel en un instrumento determinado, es posible que haya series enteras de sonidos que no requieran ningún gesto por parte del músico para sonar.³¹

³¹Para una discusión mucho más detallada de estas y otras consideraciones sobre los instrumentos digitales, los gestos y la interacción, véase Matthews, Wade (2022). *El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones*. Madrid, Turner. pp. 337 – 364

Detectar esta relación entre el gesto humano y el sonido electrónico/digital puede crear problemas que van más allá de una simple cuestión de identificación. También se extienden a cómo los oyentes evalúan el grado de compromiso personal de un improvisador con lo que está tocando. En pocas palabras: producir un gran sonido en un violonchelo o un tambor requiere un gesto igualmente grande por parte del músico, por lo que existe una correlación claramente visible y audible entre el gesto físico, la intensidad sonora y la implicación personal en lo que está tocando. Pero generar sonidos intensos similares o incluso mundos sonoros en un instrumento digital puede requerir sólo una mínima participación física. Esto puede llevar a los miembros de la audiencia a preguntarse si la persona que hace ese sonido está realmente comprometida con lo que está tocando.³² Como resultado, al diseñar sus propios instrumentos digitales, los improvisadores libres harían bien en considerar los gestos necesarios para interactuar con el instrumento elegido desde el punto de vista, no sólo de la ergonomía, sino también de la legibilidad visual.

VIII. CONCLUSIONES

Como observó mi amigo, el filósofo e improvisador mexicano Ramón del Buey, si hay algo que vertebra este texto es la idea de la intimidad y su papel en múltiples aspectos de la libre improvisación musical. La interacción entre agentes humanos a la hora de hacer esta música se caracteriza por una voluntad de intimidad y una vulnerabilidad que, entendidas desde la perspectiva de la dinámica improvisatoria, mantienen una relación recíproca con el discurso musical. Y esos mismos aspectos se manifiestan en cómo, a la hora de abrirse a la creación artística, el músico se relaciona con los agentes no humanos que forman parte del proceso poético en el sentido más comprensivo. Emergen claramente en cómo se dispone el improvisador a la hora de interactuar con su instrumento, con las realidades acústicas y sonoras del espacio en el que realiza su música, e incluso con las ideas que comienzan a cobrar sentido cuando él mismo manifiesta la suficiente apertura personal como para permitir que vehiculen la dinámica que hace posible su música.

Es aquí uno de los sitios en el que la libertad obra su mágica poética en la libre improvisación. Encontrar la libertad personal, la de ser quién realmente se siente uno en cada momento de un proceso improvisatorio, es un logro realmente significativo. Marca la diferencia entre hacer Libre Improvisación e improvisar libremente. Y aquí, “significativo” ha de entenderse no sólo como “importante” sino como lo que quiere decir lexicamente: que aporta su propio significado, porque improvisar libremente es transmitir esa misma libertad, no como mensaje sino directamente como ejemplo. Es crear con una libertad personal, una intimidad y una vulnerabilidad humana que emergen sin siquiera necesidad de nombrarlas en la experiencia de todos los humanos involucrados en el proceso, tanto los músicos como su público.

Wade Matthews

Le Rousset d’Acon, 12 de julio de 2024

REFERENCIAS

Adorno Theodor W. (1976): *Introduction to the Sociology of Music*, traducido al inglés por E.B. Ashton, Nueva York, The Seabury Press.

³²Para una discusión más detallada de esta cuestión, conocida como “liveness”, véase *ibid*, pp. 374 – 384.

- Alperson, Philip (2016), “Disappearance, Disparagement, Dismissal” en *The Oxford handbook of critical improvisation studies* Vol. 1. George E. Lewis y Benjamin Piekut (eds). Nueva York, Oxford University Press.
- Becker, Howard S. 1974, “Art as Collective Action” en *American Sociological Review*, vol 39 pp. 767-776
- Borgo, David 1996/1997, “Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance” en *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 8, no. 1. University of California, Los Ángeles. pp. 23-40
- Butcher, John (2011): “Freedom and Sound: This Time It’s Personal”, en Dieter NANZ (ed.), *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim, Wolke Verlags GmbH. Disponible en: <<http://www.johnbutcher.org.uk/downloads/Freedom%20and%20Sound%20-%20english-%20John%20Butcher.pdf>> [consultado el 28 de mayo de 2024].
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge.
- Campbell, Joseph (1957/1983), *Man and Time. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3. Nueva York, Princeton University Press.
- Foucault, Michel and Bouchard, Donald F. (ed.) (1972), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Cornell, Cornell University Press.
- Goehr, Lydia (2016), “Improvising *Impromptu*, or, What to do with a Broken String” in *The Oxford handbook of critical improvisation studies* Vol. 1. en *The Oxford handbook of critical improvisation studies* Vol. 1. George E. Lewis y Benjamin Piekut (eds). Nueva York, Oxford University Press.
- Krasner, Lee (1967), ‘Interview with Bruce Glaser’ en K. Varnedoe and P. Karmel (eds), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York, 1999
- Kuhn, Thomas S. (1962) [tercera edición, 1996], *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lortat-Jacob, Bernard (ed) 1987, *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. París, SELAF, Ethnomusicologie 4.
- Matthews, Wade (2022). *El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones*. Madrid, Turner.
- Matthews, Wade [ed.] (2019). *Cruciales. La música en cruce contada por sus protagonistas en el 25 aniversario*. Madrid, Ediciones Cruce.
- Monson, Ingrid (1996), *Sayin Something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Neumann, Andrea (2011), “Playing Inside Piano” en *Echtzeitmusik Berlin: Selbstbestimmung einer Szene*, Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck, Andrea Neumann (eds.). Hofheim: Wolke.
- Nordeson, Kjell Gunnar (2018), “‘Why Do You Play The Way You Do?’: Musical Improvisation, Identity, And Social Interaction” Tesis doctoral en música, University of California San Diego.

Philippe, Gilles 2013. *Le rêve du style parfait*. Presses Universitaires de France-PUF.

Rodgers Tara (2010): *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Duke University Press.

Schroeder, F., Samuels, K. and Caines, R. (2019). “Music Improvisation and Social Inclusion” en *Contemporary Music Review*, 2019 Vol. 38, No. 5, 441–445, <https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1684057>