



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Posgrado

IMPROVISACIÓN Y ESCUCHA. MATERIALES Y CONTEXTO.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Composición

Alumno: NICOLÁS CARRASCO DÍAZ

Profesor guía: Víctor Rondón Sepúlveda

Santiago de Chile, 2008

Agradecimientos.

La base económica. El modo de producción. El horizonte de sentido. La autoridad y su reverso. Mi Madre y mi Padre.

El insumo. Las experiencias. Los “jóvenes” del Ensemble Majamama: Edén Carrasco, Raúl ‘Ulra’ Díaz, Ignacio ‘Nawito’ Morales y Álvaro Ortega. Así como los otros jóvenes de *ala1recs*: Santiago Astaburuaga, Matías Mardones, Diego Aguirre, Benjamín Vergara y Sebastián Carrasco.

Los oídos prestados. Luis Barrie —y la indeterminación— y Luis López K.

El buen azar. La dirección. La rigurosidad. Víctor Rondón.

La cordial invitación y los buenos oficios, la amplitud bibliográfica y teórica, la interrogación constante y las correcciones. Enrique Matthey, Willy Thayer y Gonzalo Díaz.

La energía imperiosa de último momento. Sara Bertrand D.

El aguante. La paciencia. (El amor). Las fotografías. Alondra Rodríguez Aceitón.

Índice.

1.- Introducción.....	1
2.- Improvisación.....	5
2.1.- Improvisación como dispositivo.....	5
2.2.- Situación dentro de la música.....	9
2.1.1.- Improvisación y escritura.....	11
2.1.2.- Improvisación y registro fonográfico	13
2.3.- Exploración, forma y proceso.....	17
2.4.- Espontaneidad e invención.....	28
2.5.- Libertad.....	35
2.5.1.- <i>Free Jazz</i>	37
2.5.2.- <i>Free Improvisation</i>	40
3.- Sonido.....	49
3.1.- La escucha.....	49
3.2.- Acto de voluntad y acto de representación.....	58
3.2.1.- Lógica y retórica musical – su ruptura.....	58
3.2.2.- Representación del sonido en la improvisación actual: la escucha absorta.....	63
3.2.3.- Difundirse hacia la vecindad: sonido y ruido.....	68
3.2.4.- Espacio, silencio y música.....	77
4.- Procedimientos.....	89
4.1.- El instrumento.....	89
4.1.1.- Materialidad y maquinalidad. El objeto que suena.....	89
4.1.2.- La máquina que suena.....	97
4.1.3.- Aprendizaje, técnica, subversión y oficio.....	99
4.2.- Electroacústica.....	105
4.2.1.- Antecedentes.....	105
4.2.2.- Características.....	110
4.2.3.- Sistemas de retroalimentación.....	115
4.2.4.- Manipulación de medios de reproducción de sonidos fijados.....	120

4.2.5.- Microacústica.....	122
4.2.6.- Fonografía. Manipulación de sonidos fijados.....	128
4.2.7.- Ampliación de instrumentos tradicionales.....	135
5.- Contexto.....	138
5.1.- Precariedad.....	138
5.2.- Obsolescencia estética. Notas para una memoria de la improvisación en Chile...145	
5.2.1.- Tomás Lefever.....	146
5.2.2.- Agrupación Ciudadanos.....	150
5.2.3.- Vibraciones Libertarias/Trío Payaya.....	152
5.2.4.- Dolores Fiuler.....	153
6.- Conclusiones.....	155
7.- Bibliografía.....	155

Índice de ilustraciones e imágenes.

Imagen 1 WOLFF, Christian, Earle Brown, John Cage, David Tudor y Morton Feldman. Capitol Records Studios, Nueva York, 1962. Foto: Bob Arnold [En línea]
<http://www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/davidthudor/zoom/zoom_grl_tudor19.html> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 2 DANNHAUSER, Joseph. *Liszt am Flügel* ca. 1840, óleo sobre madera. [En línea]
<http://www.left-hand-brofeldt.dk/Images/Liszt_Danhausera_w2.jpg> [Consulta: septiembre 2008]

Imagen 3 ROLLINS, Sonny, Clifford Brown, Ritchie Powell, Max Roach, George Morrow. [En línea]
<<http://thebadplus.typepad.com/photos/uncategorized/2007/08/16/roach.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 4 MONK, Thelonious y Howard McGhee, Minton's Playhouse, New York, N.Y., ca. septiembre 1947. Foto: William P. Gottlieb, Biblioteca del Congreso de EE.UU. [En línea]
<http://1.bp.blogspot.com/_vPeL-rnev2o/Rifyuh4FPQI/AAAAAAAAAgA/4zm6CAMHFOM/s1600/Mintons%2Bmonk.jpg> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 5 SUN RA, ca. 1970-1975 [En línea] < <http://www.elrarecords.com/sr4.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 6 AYLER, Albert, Don Cherry. The Hilversum Session, noviembre 1964. Foto: Ton Van Wageningen. [En línea] < <http://www.ayler.org/assets/images/Hilver1.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 7 DOLPHY, Eric, John Coltrane [En línea] < <http://www.kalamu.com/bol/wp-content/content/images/coltrane%20&%20dolphy%2002.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 8 TAYLOR, Cecil [En línea] < http://2.bp.blogspot.com/_N8T2-xRq0e4/R_y_jFJXRAI/AAAAAAAAAgU/WUbpXYbDaSs/s400/taylor354,27.jpg> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 9 COLEMAN, Ornette [En línea] < http://www.allaboutjazz.com/photos/profile/ornette_coleman.jpg> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 10 BRAXTON, Anthony. Foto: Bob Parent [En línea]
<<http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/JazzImages>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 11 PARKER, Evan, David Toop y Paul Burwell, London Musicians Collective, 12 de febrero 1978. [En línea] < <http://www.thewire.co.uk/images.php?imageID=1211>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 12 RUTHERFORD, Paul y Derek Bailey [En línea]
<<http://flickr.com/photos/72737082@N00/2239697534>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 13 BENNICK, Han [En línea] [Consulta: octubre 2008]

Imagen 14 BRÖTZMANN, Peter [En línea] [Consulta: octubre 2008]

Imagen 15 DURRANT, Phil, John Butcher y John Russell. [En línea] < <http://www.johnbutcher.org.uk/image/trio.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imágenes 16 y 17 Dos formaciones del *Spontaneous Music Ensemble*; siempre en la batería: John Stevens. [En línea] <<http://userserve-ak.last.fm/serve/252/385308.png>>
<<http://www.emanemdisc.com/images/E4218.jpeg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 18 AMM. Concierto ca. 1966. En: NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. . Second Edition. New York, Cambridge University Press, 1999 (octava impresión 2007). P. 127.

Imagen 19 Versión para la partitura de *Fontana Mix* [1958]. [En línea] <<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/2653/bild.jpg>> [Consulta: julio 2008]

Imagen 20 CAGE, John en plena preparación de un piano. [En línea] <http://farm3.static.flickr.com/2331/2158997701_9ddb222763_b.jpg> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 21 Piano preparado, detalle. [En línea] <<http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/images/PreparedPiano/JohnCagePreparedPiano.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 22 TUDOR, David, John Cage, Yoko Ono y Toshiro Mayuzumi Ejecución de *Music walk*. Sogetsu Art Center Series 18, Tokyo Bunka Kaikan Hall, Tokio Japón, 1962. Foto: Matsuzaki Kunitoshi. [En línea] <<http://img.photobucket.com/albums/v280/tomasutpen/album4/DavidTudorJohnCageYokoOnoMayuzumiTo.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 23 Esquema de preparación para un piano para la obra de John Cage *Sonatas and Interludes for prepared piano*. En: NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Second Edition. New York, Cambridge University Press, 1999 (octava impresión 2007). P. 127.

Imagen 24 WOLFF Christian, Earle Brown, John Cage y Morton Feldman. Capitol Studios, NY, 1962. Foto: Bob Arnold. [En línea] <http://farm3.static.flickr.com/2268/2212568075_3601906864.jpg> [Consulta: julio 2008]

Imagen 25 YOSHIHIDE, Otomo [En línea] <http://www.flickr.com/photos/dat1981/2800585356> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 26 SACHIKO M. Foto: Y.E. Torres. [En línea] http://www.flickr.com/photos/nameless_sound/536406012 [Consulta: octubre 2008]

Imagen 27 SUGIMOTO, Taku. Foto: Eleen Deprez. [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/eleendeprez/515741817>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 28 UNAMI, Taku. Concierto en el Goethe Institut, Boston, Massachussetts; 1-10-2005. Foto: Susanna Bolle [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/non-event/196314168>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 29 AKIYAMA, Tetuzi. Concierto en el Auditorio del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1 de octubre 2008. Foto: Pablo Flores.

Imagen 30 NAKAMURA, Toshimaru. Concierto en el Goethe Institut, Boston, Massachussetts; 1-10-2005. Foto: Susanna Bolle [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/non-event/196314169/in/set-72157594209032743>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 31 MAHLER, Gustav. Retrato tomado al interior de la Wiener Staatsoper, Viena, 1907. [En línea] <<http://www.gustav-mahler.es/album.1.htm>>, <<http://img231.imageshack.us/img231/9972/gm35btd8.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 32 IVES, Charles [En línea] <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/fotos/ives.jpg>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 33 VARÈSE, Edgar y un ingeniero de sonido trabajando en *Poème électronique*. [En línea] <http://kuank.blogspot.com/2008_01_01_archive.html> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 34 PERRY, Frank, 1980. [En línea] <<http://www.frankperry.co.uk/home1.htm>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 35 LOVENS, Paul. Concierto en Studio Beginner Colonia, octubre 1978. [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/tix/3115907142>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 36 BEINS, Burkhard. Concierto en Colonia, febrero 2006. Foto: Bernd Wendt [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/berndwendt/97922992>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 37 MEEHAN, Sean. Concierto en el Goethe Institut, Boston, Massachusetts; 1-10-2005. Foto: Susanna Bolle [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/non-event/196343897>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 38 CORSANO, Chris. Concierto en Underwold Club, Atenas, Grecia; mayo 2006. [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/zeugo/261778458>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 39 ROBAIR, Gino. Concierto en el Matthew Sperry Memorial Festival, Oakland, junio 2007. [En línea] <<http://flickr.com/photos/74578389@N00/541475868>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 40 BARNES, Tim. Concierto en Nueva York, EE.UU; diciembre 2004. Foto: Yuko Zama. [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/13715378@N00/3090961>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 41 ZACH, Ingar. Concierto con Dans Les Arbres, Henie Onstad Art Centre; mayo 2008. [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/hokmusic/3174525318>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 42 POLLOCK, Jackson. En su estudio de Long Island, NY., EE.UU; 1950. Foto: Hans Namuth. [En línea] <http://gifitting.files.wordpress.com/2009/08/jackson-pollock-jackson-pollock-painting-in-his-studio-on-long-island-new-york-1950-hans-namuth.jpg?w=370&h=450> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 43 ROWE, Keith. Concierto en Kid Ailack Art Hall, Meidamae, Tokyo, Japón; Festival AMPLIFY: Light, 19, 20 y 21 septiembre 2008. Foto: Yuko Zama. [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/13715378@N00/2909861337>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 44 UNAMI, Taku. Detalle de instrumento. Concierto en el Goethe Institut, Boston, Massachusetts; 1-10-2005. Foto: Susanna Bolle [En línea] <<http://www.flickr.com/photos/non-event/196314166>>

Imagen 45 Versión confeccionada con los materiales de la partitura de *Cartridge Music*. [En línea] <<http://automaticoroboticocodificado.dpa-etsam.com/wp-content/uploads/2008/04/203john-cage-cartridge-music-1960-john-cage-p-112.jpg>> [Consulta: julio 2008]

Imagen 46 Versión confeccionada con los materiales de la partitura de *Variations IV*. [En línea] [Consulta: julio 2008]

Imagen 47 Ejecución de *Variations V* filmada para la televisión: en primer plano Cage, Tudor y Mumma; atrás bailarines de la Merce Cunningham Company, antenas y proyecciones. [En línea] [Consulta: octubre 2008]

Imagen 48 ENSAMBLE MAJAMAMA. Concierto en Las Encinas, 6 de noviembre 2008, Oscilaciones –ciclo de exposiciones, conciertos y mesas redondas sobre arte sonoro. Foto: Rainer Krause.

Imagen 49 ENSAMBLE MAJAMAMA. Intervención y concierto en la Plaza Aníbal Pinto, Valparaíso, lunes 13 de octubre 2008, IV Festival de Arte Sonoro Tsonami. Foto: Alondra Rodríguez.

Imagen 50 Los aparatos de Ignacio Morales. Noviembre 2008. Foto: Alondra Rodríguez.

Imagen 51 Diagrama que representa los aparatos y conexiones utilizados por Ignacio Morales; digitalización de un original de Morales (tinta y papel).

Imagen 52 FRITSCH, Johannes, Aloys Kontarsky, Berhard Kontarsky y Alfred Alings interpretan *Mikrophonie I* en el estudio de la radio de Alemania Occidental, Colonia, junio de 1965. [En línea] <http://www.stockhausen.org/mikrophonie_1.html> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 53 DAVIES, Hugh Davies y un *multi-shozyg*. [En línea] <<http://flickr.com/photos/55867717@N00/17890810>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 54 Instrumento *shozyg* montado por Davies en la cubierta de una enciclopedia. [En línea] [Consulta: octubre 2008]

Imágenes 55 y 56 Detalle de los objetos amplificados utilizados por Raúl Díaz. Fotos: Alondra Rodríguez.

Imagen 57 TUDOR, David durante una ejecución de *Water Music* en los cursos de verano en Darmstadt, 1958. [En línea] <http://www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/davidthudor/zoom/zoom_grl_tudor060.html> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 58 RAUSCHENBERG, Robert, *Monogram* [1955-1959], medios mixtos (cabra embalsamada, rueda de camión, pelota de tenis, etc.). [En línea] <<http://www.lukechueh.com/paintings/monogram.html>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 59 ROWE, Keith. Imagen de un concierto de AMM, ca.1967. En: NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. . Second Edition. New York, Cambridge University Press, 1999 (octava impresión 2007). P. 129.

Imágenes 60 y 61 Detalle de los equipos utilizados en Ensamble Majamama: una portaestudio Fostex, una portaestudio Yamaha y una radiocassete portátil Sony. Noviembre 2008. Fotos: Alondra Rodríguez.

Imagen 62 TUDOR, David. Ensayo de *Bandoneon!*, 9 Evenings of Theater and Engineering; otoño 1966. Foto: Franny Breer [En línea] <<http://www.lowellcross.com/articles/tudor/07.19661000-DT,Bandoneon.html>> [Consulta: octubre 2008]

Imagen 63 CARRASCO, Edén, Burkhard Stangl, Nicolás Carrasco, Christof Kurzmann. Concierto en Thelonious, 13 de enero 2007.

Imagen 64 Afiche para el ciclo Colapso Audio y Visual, agosto 2005. Diseño: Marcelo Troncoso

Imagen 65 ENSAMBLE MAJAMAMA. Detalle de recorte de diario digitalizado, diciembre 2007. Foto: El Mercurio

Imágenes 66, 67 y 68 ENSAMBLE MAJAMAMA. Concierto en Sofa, 4 de mayo 2006. Capturas de imagen de registro en videocámara. Registro y capturas: Sonia Marotta.

Imagen 69 ENSAMBLE MAJAMAMA. Concierto en la 'casa Akí', 11 de agosto 2006. Foto: Alondra Rodríguez.

Resumen

El siguiente texto tiene como objetivo la investigación de algunos elementos centrales respecto de los orígenes, las prácticas y los procedimientos de una música actual, que une la improvisación, la música experimental, la electroacústica y la exploración sonora.

El trabajo es conducido como una investigación y reflexión historiográfica utilizando como fuentes entrevistas, análisis y textos musicológicos y de divulgación sobre música, cultura, tecnología y medios. Junto con estas fuentes será referencia obligada la experiencia que ha tenido el autor junto a sus colegas en el oficio de la improvisación, relacionada a la investigación del sonido y la escucha.

El texto resultante se compone de cuatro grandes capítulos dedicados, respectivamente, a la improvisación y su práctica, a la escucha y su mutación en el siglo XX, a los procedimientos y los materiales utilizados en música experimental e improvisación, y por último, a una pequeña descripción del contexto donde esta música circula en Santiago de Chile.

1.- Introducción.

El texto de esta tesis es producto de las reflexiones e investigaciones surgidas de la práctica de la improvisación musical, oficio que desde 2005 he cultivado de forma constante junto a Edén Carrasco, Raúl Díaz, Ignacio Morales, Álvaro Ortega, Santiago Astaburuaga, Sebastián Carrasco y Benjamín Vergara, con quienes hemos formado diversos conjuntos, de dúos a nonetos, —con mayor, menor o nula proyección en el tiempo—, de manera pública y privada. De estos conjuntos, el de mayor incidencia en las siguientes líneas ha sido el Ensamble Majamama, integrado hoy por Edén Carrasco, Díaz, Morales, Ortega y quien escribe¹.

La improvisación ha estado involucrada en casi todas mis actividades musicales, desde mis primeros tanteos en la exploración sonora y musical, hasta en mi participación en diversos proyectos de música popular; el apetito por la invención al momento de la ejecución fue siempre una urgencia. La única excepción fue el período de mi etapa formativa en la cátedra de Composición en la Licenciatura en Música del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

El trabajo con mis amigos y colegas ya mencionados ha tomado un camino singular, dedicándose con insistencia, porfía y paciencia a un modo de improvisación que propone como ejes de organización y discurso la escucha y la investigación sonora. La ruta recorrida hasta ahora y la persistencia en profundizar estos ejes programáticos han sido los que, paralelamente a nuestro ímpetu por evaluar el sucesivo desarrollo o estancamiento de la música resultante, han constituido el acicate y el material para este trabajo, que es una investigación sobre una forma de investigación.

A diferencia de la composición tal como me fue enseñada, que significa fabricar una música desde un sistema de escritura, manteniendo la atención constante a la pregunta sobre cómo la obra está hecha por encima de la interrogante acerca de cómo es —o cómo será—, confiando en el prospecto de la audición interna la continuidad sonora, sus soluciones y relieves. La improvisación se propone algo más arriesgado, no por ser más directa o efímera, a saber, plantear la música en un medio de despliegue

¹ Sin ademán de exhaustividad, sino de conformidad con lo acontecido, no puedo dejar fuera de este breve recuento a Fernando Mancilla y Francisco Tapia, integrantes del Ensamble Majamama entre 2004 y 2006, ni dejar de señalar el aporte reciente de Matías Mardones y Diego Aguirre. Por último, por su colaboración circunstancial y no restringida a la ejecución musical conjunta, a Sam Nacht, Marcelo Troncoso, Luis López, Juan Pablo Cáceres y Ramiro Molina.

frágil, sin sistema o escritura, y convertir el oído en un órgano teórico, que puede recordar, pensar, reflexionar y teorizar en su propia ley, la de la escucha.

Este trabajo remite a ideas surgidas en torno a una práctica y desde la recolección de referentes e influencias para explicar o dar sustento o relación a esas ideas o interrogantes. Es por lo tanto un trabajo de acopio, no una totalidad organizada y completamente libre de contradicciones y ambigüedades.

El problema es conciliar tal carácter con el trabajo de tesis —formato discursivo que se espera produzca una artista universitario— y su exigencia de rigor científico (es decir el planteamiento de una hipótesis inicial, la investigación rigurosa sobre su sustentación y la entrega de resultados concluyentes), con las características palmarias de la práctica inestable que aquí nos preocupa: poco documentada y verbalizable, poco académica, establecida en la precariedad y en una mixtura de ámbitos, todos rasgos aparentemente difíciles de ser sistematizados. Por último, porque no decirlo, esta práctica es aún muy novedosa en el contexto nacional. La música, especialmente aquella que no puede darse ínfulas pseudo científicas al no ser analizable en un papel y bajo un método sistemático, como la composición escrita, puede ser víctima de su aspecto etéreo y transitorio, y en consecuencia ser descartada por falta de validez y sustancia.

Sin embargo, en este modo de ejercer el oficio de la improvisación existe, en los mejores momentos, un rigor, al menos el de las exigencias formales y referenciales que la condicionan —como oficio y como improvisación—, que provienen de la fragilidad y la precariedad que son su suelo y su medio. Este rigor pide hacer la música —inventarla— desde la interrogante (qué hacer ahora como música) y su inseguridad y falta de promesas, probando algún tipo de responsabilidad con esta situación y sus compromisos, sin proponer acciones de salvataje, olvidos o huidas, sino que actuando dentro de ella, con ella.

Este rigor musical —no científico— es el que informa este trabajo y le da su tesitura. Así el trabajo está configurado alrededor de tres interrogantes: cómo, con qué y dónde.

El primer capítulo se dedica a un análisis detenido de la improvisación como dispositivo, donde confluyen los métodos y lo impredecible, la anterioridad explícita e implícita, los actos voluntarios o sin control, las ansias y expectativas, los actos de invención y los actos de consolidación, siempre en el contexto del ensamble conformado por el músico y su instrumento, que se convierten en un mecanismo de enunciación indisociable.

Luego, el segundo dispositivo, claramente más complejo que el anterior, se refiere a la escucha. Las interrogantes en este caso han sido organizadas en el relato de la improvisación libre y su historia desde mediados de los años '60 hasta hoy, trazando las importantes relaciones que esta práctica mantuvo con procesos más amplios en la música del siglo XX y las artes en general. Especial cuidado se ha intentado poner en caracterizar la situación de escucha actual, en un momento en que los procesos de 'apertura hacia el contexto' en las áreas de música experimental e improvisada lanzan tentáculos y vectores en todas direcciones, con una salud y robustez no vista desde los '70. Tal apertura será observada como un proceso antiguo que no parte en John Cage, sino sólo es acelerado por él. Por otro lado, el proceso de 'liberación del sonido', o la conversión de la música desde la noción de 'arquitectura del tiempo' a la de 'sonido organizado', serán analizados y comentados de acuerdo a su pertinencia con la improvisación.

La segunda interrogante, quizá la más fácil de responder en principio, es con qué se hace lo que se hace: los procedimientos, los instrumentos y los materiales. Aquí mi principal preocupación fue trazar una cartografía que señale los caminos que llevaron a los modos con que tratamos el sonido, la aproximación materialista que tenemos de él. Por lo tanto, intento un relato, un conjunto de vectores que expliquen la (supuesta y asumida) naturalidad con que hacemos uso de una radio como instrumento y porqué siempre se intenta 'soplar el violín' y 'percutir el saxo', en otras palabras cómo es que esa aproximación ya no es impostada, cómo la exploración se ha vuelto un acto cuyo objetivo es el propio acto, no por un deseo indulgente de novedad a toda costa o de diferenciación bajo la ansiedad de parecer singular.

Por último, se plantea la interrogante quizás más difícil, a causa de su opacidad y oblicuidad, derivada de su misma y precisa frontalidad: dónde se hace lo que se hace. Aquí mi principal precaución fue intentar no caer en un discurso lacrimógeno sobre el

atraso cultural, la falta de oportunidades y recursos, o algún tipo de revanchismo o chauvinismo que lleve a justificar lo que se hace con algún tipo de tautología patriótica. Son las características del contexto y cómo éste se construye a sí mismo en términos de memoria colectiva a base de muchos olvidos, y una irreprimible interrogante sobre el lugar que le cabe a la música que hacemos en la sociedad de la que formamos parte, ya no desde la pragmática identitaria y de capital simbólico que le interesa al Estado o a la empresa (el 'impacto social' por ejemplo), sino en términos de tejido social —como trozos móviles de superficies que se conectan aleatoriamente bajo las condiciones dadas por la fragmentación a todo nivel en la cual se vive y opera— y en términos de rol social y representación cultural.

2.- Improvisación.

2.1.- Improvisación (como dispositivo).

Si existe una característica precisa al referirse y describir la improvisación, es su inagotable capacidad para evadir las definiciones, o más aún, ser refractaria a ellas. La cantidad de características que la idea de improvisación convoca, los variados cruces con otras categorías y nociones, en sí mismos fluyentes, permiten, más que la caída en la frustración ante no poder reducir la improvisación a una traza establecida, la posibilidad de realizar su definición como dispositivo, más que como método de producción musical, estilo o como característica evasiva de ciertas estéticas musicales. Al trabajar la improvisación con la categoría de dispositivo podemos hacer converger lo múltiple y lo no reducible, acoger lo paradójico sin que la categoría que nos preocupa pierda solidez (o quizás, sin que adquiera solidez, y mantenga su carácter etéreo y fluyente), o constitución, sin que se diluya en la yuxtaposición con otras categorías.

En los acápites que siguen sí se emprenderán dos tareas precisas: trazar su relación con respecto a la composición, y su deslindamiento respecto de definiciones de uso popular o de diccionario, donde la improvisación queda colocada bajo la idea de lo improvisado (que no se prevé o previene) y de lo espontáneo (lo involuntario y lo no controlado).

Las conclusiones e interrogantes expuestas a lo largo de las próximas páginas provienen del cruce de varios vectores: la práctica musical que el autor de esta tesis ha mantenido sistemáticamente desde el año 2005, con un conjunto de colegas, perfeccionando el oficio de la improvisación. Estos músicos tienen orígenes musicales diversos y simultáneamente a la práctica de la improvisación, han mantenido compromisos en otras prácticas musicales y en diversos usos de la composición. Por otro lado, las investigaciones que el autor de estas líneas ha conducido privadamente en la historia de la música improvisada, en la historia y prácticas de la música experimental, en lo que se podría llamar historia de la escucha y en un conocimiento, confrontación y hasta cierto punto, interacción con tendencias actuales de improvisación.

Nuestro análisis se preocupa por lo que, desde mediados de la década de 1950, se ha dado en llamar improvisación libre, que para ese efecto incluirá caracterizaciones estéticas ya establecidas y en proceso; a saber el free jazz surgido en los Estados Unidos a mediados de los '50; las tendencias de improvisación libre surgidas en Inglaterra y Europa continental a mediados de los '60, conocidas hoy como *European Free Improvisation*, que conformaron nuevos idiomas a partir del free jazz para radicalizar y concentrar un discurso basado en la exploración de modos no tradicionales de ejecución instrumental; la improvisación y la experimentación sonora e instrumental derivada de la música escrita, donde nos incumben principalmente aquellas que tienen relación con la indeterminación de la Escuela de Nueva York — John Cage, Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff, David Tudor— y algunos ensambles europeos que se dedicaron a la ejecución de partituras de los compositores ya mencionados y de otros (el Stockhausen Ensemble, Gentle Fire, The Scratch Orchestra) o dedicados exclusivamente a la improvisación como discurso de invención musical y de experimentación sonora en el momento: Música Ellectronica Viva, el Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza y AMM.



Imagen 1 Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, David Tudor y Morton Feldman; Capitol Studios, 1962.

Este último conjunto da paso a la caracterización más reciente de la improvisación: la improvisación electroacústica, la cual, enunciada por AMM en su primera etapa de trabajo (1966-1971), y aun siendo contemporánea a los mejores años del free jazz y

los principios de la improvisación libre europea —siendo indistinguible de ella—, propuso un modo de invención improvisada de música radicalmente nuevo y distinto, preocupado por la superposición de láminas o capas de actividad sonora, el alejamiento del virtuosismo instrumental individual (característica muy afincada en el free jazz y la improvisación libre europea) y la inmersión de la voz individual en el colectivo como masa sonora compleja o la concentración extrema en los sonidos mínimos y residuales, con un énfasis rotundo en el silencio —por lo tanto en la escucha como principal actividad—, un apetito por la experimentación galvanizado bajo la égida de John Cage, David Tudor y Christian Wolff,

En los últimos diez años aproximadamente, esta forma de improvisación ha emergido en diversas escenas, destacando tres por la claridad de su discurso musical: la escena japonesa (Otomo Yoshihide, Tetuzi Akiyama, Toshimaru Nakamura y Taku Sugimoto como figuras señeras), la escena vienesa, derivada de un cruce entre la Nueva Música y diversas tendencias de música electrónica (Christof Kurzmann, Burkhard Stangl, Christian Fennesz, Werner Dafeldecker, Radu Malfatti), y la escena berlinesa (Axel Dörner, Annette Krebs, Andrea Neumann, Robin Hayward, Michael Renkel, Burkhard Beins) . En el breve lapso de diez años esta escena se ha ampliado enormemente, generando un circuito de músicos a lo largo y ancho del mundo. Si bien es muy difícil destilar características que le sean exclusivas, la improvisación electroacústica hace uso de métodos de trabajo y materiales sonoros provenientes de la *electronica*, el *noise* y el tornamesismo, la obra de Cage, Feldman, Wolff, LaMonte Young, Giacinto Scelci o Helmut Lachenmann, la musique concrete y la música acusmática, el minimalismo en todas sus expresiones, el paisajismo sonoro y el arte sonoro (y las relaciones que estos tienen con el urbanismo y el uso del espacio físico como recurso musical).

Como material de nuestra investigación tendremos a la vista un conjunto de textos, ensayos y entrevistas que diversos practicantes de improvisación musical desde fines de los '60 hasta la actualidad, además de una cantidad de bibliografía referente a la música experimental e indeterminada y la reflexión filosófica sobre la música, el sonido y la escucha.

Para trabajar una caracterización de la improvisación como dispositivo tomaremos como referencia el texto "¿Qué es un dispositivo?" del filósofo francés Gilles Deleuze, el cual toma como punto de partida ideas de Michel Foucault, colega y connacional.

Tomar el modelo de dispositivo permite ocuparnos de la improvisación en varias facetas sin apurarse a conseguir conclusiones ampliamente abarcales o toparse con contradicciones insolubles; permite organizar la complejidad que el concepto supone, evita reducirlo a un método (que ya se acerca a una caracterización satisfactoria), o peor, a una estética. Más aun, el modelo de dispositivo concede un privilegio mayor al abordar la improvisación gracias a su similitud con ella. La improvisación es un modo de producción musical que intersecta la invención con la contingencia, con lo intempestivo, lo cual, "(...) no es lo que somos sino que es más bien lo que vamos siendo, lo que llegamos a ser", lo que Deleuze caracteriza como las líneas de actualización o creatividad, "ese acontecer que se bifurca con la historia", el diagnóstico que toma sus cursos de acción desde lo contingente para afectarlo, como una línea de fuerza que, "en lugar de entrar en relación lineal con otra fuerza, se vuelve sobre si misma, se ejerce sobre sí misma o se afecta a ella misma". Las caracterizaciones que Deleuze hace sobre las líneas de los dispositivos y su comportamiento poseen notables semejanzas con la organización de una improvisación: "(las líneas) se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta mutaciones de disposición (...). Todas las líneas son líneas de variación que no tienen ni siquiera coordenadas constantes." Más adelante será aclarado que al decir la organización de una improvisación no se está refiriendo sólo a sus constituyentes sonoros-musicales —lo cual acercaría el modelo de polifonía o heterofonía— o a los propiamente prácticos, sino también al dispositivo de la escucha. Por último, toda la improvisación parte de una buena cantidad de supuestos, que el fulgor de la invención en el momento se ocupa de ocultar, aquello que Deleuze define como el archivo en un dispositivo: "lo que somos (lo que ya no somos) (...) la parte de la historia. La historia es el archivo, la configuración de lo que somos y dejamos de ser (...) lo que nos separa de nosotros mismos". El lugar físico donde se lleva a cabo la improvisación, el instrumento u objeto de producción sonora y su carga (pesada o liviana) de técnicas, dogmas, exigencias expresivas o referencias estilísticas; el aprendizaje, la disciplina y los automatismos adquiridos; la constelación grupal o la intimidad del solista; el estatuto público o privado de la ejecución, la situación de fijación en soporte (y las ansiedades derivadas de condenar un proceso abierto a la inmutabilidad de la obra finiquitada, así como la fantasía de valoración a partir de su perfección técnica y estética). Todo lo nombrado entonces, "líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura."

2.1.- Situación dentro de la música.

La situación de la improvisación dentro de la música difiere según qué cultura musical se este observando.

En músicas tradicionales, esto es, cuyo idioma y tradición fueron conformados en un contexto social, racial y territorial específico, en un proceso breve o extenso en el tiempo, y sin dejar de tener en cuenta la multiplicidad que yace en lo social, racial y en la idea de proceso, la improvisación es un dispositivo y un modo de producción que asegura el desarrollo y la continuidad de una música a partir en una cantidad de patrones musicales fijos y ocasiones sociales características.

Por patrones fijos nos referimos a toda estructura musical característica, que se vuelve objeto de memoria, y es administrado para iniciar y connotar una ejecución musical. Tales estructuras se expresan mayormente en esquemas duraciones (o figuras rítmicas), incisos melódicos, una melodía reconocible o una secuencia armónica; junto a ello, o más comúnmente adosadas a estas, otras estructuras son prefijadas, algunas veces de manera obligatoria: un instrumento determinado, una forma —división del todo en partes— o un ámbito expresivo.

Estos materiales fijos son de suma importancia, primero porque obviamente dan pie para iniciar una música, y segundo, porque forman lo reconocible en la música, los datos estéticos que son apreciados, aquello en lo cual la música se reconoce a sí misma, la tradición que es pasada de músico en músico —Deleuze diría “el archivo”. La improvisación en las músicas tradicionales no es explícita, no se le reconoce como tal, como un método o modo de producción separado o separable y con un nombre propio, sino que es lo mínimo que un músico hace, inventar en el momento a partir de aquello que desde fuera le es dado, improvisar es tocar (música), desplegarla en el tiempo. Por lo demás, en muchas culturas tradicionales la música es indisoluble del contexto en el cual sucede, de las otras manifestaciones de un acontecimiento cotidiano o ritual. En otras palabras no se le reconoce como música en el sentido occidental del término, como una actividad autónoma de producción simbólica.

Históricamente [la improvisación] es previa a cualquier otra música —la primera ejecución musical de la humanidad no puede sino haber sido improvisación libre—. (BAILEY, D. 1991:83; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)

Esta cita nos lleva a elucubrar que lo que recién definimos como una tradición —el verosímil en el cual la música se reconoce, un sistema organizado— se construyó en el tiempo por sucesivas improvisaciones. Dado el primer paso (sonoro hacia la música) lo siguiente no puede haber sido sino repetición o variación, y ambas estrategias establecen algo. Pero lo fijo no es inamovible, sólo puede ser estacionario: la tradición es adaptativa, nómada, permeable, vive tantas facetas como cambios de contexto². Si la primera ejecución humana fue la improvisación libre es ya un punto debatible. Aunque haya sido libre de estructuras musicales previas a la ejecución, es improbable que haya sido libre de condicionantes sociales que le daban razón de ser y de referencias sonoras que le daban un material de representación³.

Hoy en día la improvisación es "(...) la más ampliamente practicada de todas las actividades musicales y la menos reconocida y entendida." (BAILEY, D. 1992:ix) Está presente en casi todas las áreas de música y a otras tantas le da casi toda su sustancia. Desde los contrapuntos entre dos payadores; las cuartetos del alférez agradeciéndole a la Virgen junto a sus chinos; las *dozens* de un *rapper* en una esquina en Bronx o en Detroit; las largas horas de un músico ambulante en una vereda a la espera de unas monedas, remendando la melodía de un *hit* venido a menos; los extáticos minutos de un imitador de Jimi Hendrix, a la siga de las nubes de niebla púrpura; un cuarteto de adolescentes, descubriendo que puede hacer más con sus instrumentos que intentar incesantemente parecerse a sus ídolos del *metal*; el DJ⁴ que desde su plataforma busca conjurar y extender hasta la madrugada el ánimo de los festivos danzantes, cautivos en el pulso que va mutando con cada disco que coloca; el joven jazzista que luce sus fraseos a la sombra de John Coltrane o Kenny Clark; en fin, los rapsodas vocales e instrumentales de toda índole, raza, tribu, función social y

² Las analogías posibles con los seres vivos y los ecosistemas son muchas. Pero quedándonos en un área estrictamente musical, podemos tomar como ejemplo la travesía que ha vivido la cueca en Chile desde el siglo XIX, cuando era una práctica popular de corte irreverente, completamente proscrita de los ámbitos públicos cultos y la prensa, su doble domesticación a lo largo del siglo XX: por un lado su aprisionamiento en la escritura docta, y por otro lado su fetichización en el folclore de masas —que se coaguló como la referencia obligada para convertir a la cueca en 'baile nacional'—; hasta su actual resurgimiento como cueca urbana o brava, amparado en la idea patrimonio y en la benevolencia de la moda.

³ Barthes pensaba que el surgimiento de la música en la humanidad tendría que haber sido contemporánea a la construcción de habitaciones, que coincidiría con la reproducción intencional de un ritmo. [BARTHES, R. 1982:246]

⁴ *Discjockey*, o pinchadiscos, personaje que pasó de ser un mero funcionario radial, a actor principal en una auténtica revolución musical de los últimos 30 años.

locación geográfica, a lo largo y ancho del mundo, realizando una música que no fue entregada al papel para su reproducción, sino que confía en la producción contingente, individual o colectiva para su despliegue en el tiempo y es característica por su falta de propósito, su proverbial gratuidad, fugacidad e intrascendencia.

2.1.1.- Improvisación y escritura.

El aparente retroceso de la práctica improvisada de música en Occidente tiene que ver con la refracción de esta práctica a ser documentada. Mientras en el área de la música docta la improvisación fue acotándose a los pasajes de lucimiento virtuoso, es muy probable que en todas las prácticas de música popular haya seguido siendo profusamente practicada.

Quizá la razón de su retirada estuvo en la masificación de la escritura y la lectura, que desde la Ilustración, han sido símbolo de civilización —y desde entonces las categorías iletrado y analfabeto han estado siempre muy cerca de otras como incivilizado, primitivo, vulgar o subhumano. Hasta el siglo XVII la práctica improvisada de música era considerada símbolo de buena crianza (BAILEY, D. 1992:105); a mediados del Barroco, no sólo era obligatorio la practica de *cadenzas* solistas improvisadas, sino que la ejecución de contrapuntos a dos o más voces sobre un bajo continuo dado, era algo muy común, un arte, y muchas veces, la verdadera realización de la obra. Pero en términos de legitimación social y cultural, el trayecto que corre el Occidente centro europeo desde el Barroco hasta mediados del siglo XX supuso el énfasis en la obra como objeto cerrado y realizado, y paralelamente la constitución de ciudadanos letrados y modernos, que pueden fijar su memoria como objeto separado y material, considerando la oralidad como algo subordinado y primitivo. Así, la práctica de la improvisación quedó olvidada y muy acotada⁵ a las capas populares (lo populachero como también se le llamaba), cuya música solo sería redimida bajo captura, gracias a otra tecnología de registro —la fonofijación o grabación— distinta a la escritura, y a la novísima industria concomitante a aquella, ansiosa de explotar hasta el infinito el enorme capital simbólico que representa la música popular.

⁵ “(...) [la] improvisación es vista en general como un truco de prestidigitación musical, un recurso dudoso, o incluso un hábito vulgar.” (BAILEY, D. 1992:ix)

La improvisación como modo de producción musical está indeleblemente ligada a la memoria y a lo ágrafo, a la oralidad. Aquí yace la diferencia, tan manoseada e ignorantemente considerada, entre composición e improvisación. Los dos son modos y medios de invención, que difieren en estrategias de despliegue y relación con el tiempo. En la composición el medio para desarrollar una música es la escritura, que se vuelve medio para fijar ideas musicales, generar y construir sistemas de relación y significación, que en su inmanencia se vuelven autónomos de la realización sonora⁶. La oralidad es desplazada por la escritura como soporte de fijación, para la música escrita existe siempre un propósito que trasciende a aquel meramente funcional de las músicas tradicionales: la confrontación con lo heredado. De ahí que la obra es el resultado significativo de aquel enfrentamiento, y siempre guarde un íntimo deseo de superar y cancelar, en un gesto totalizador, todas las otras obras propias y ajenas, que llevaron hasta ella. La escritura permite una memoria externa y el olvido, permitiendo la posibilidad de emprender nuevamente la tarea titánica de componer una obra: materializar la trascendencia de las ideas.

La improvisación es su propio medio para hacer y desarrollar música, desplegada en el tiempo, y su modo es el cruce entre memoria y contingencia.

La memoria es oral y "(...) la reproducción de algo recordado, implica una producción" (SACHS, C. 1965:46⁷), por lo tanto, improvisar no significa repetir lo que uno ya conoce, buscando combinaciones distintas de lo que se ha memorizado, implica producción porque una estructura musical oralmente memorizada durante cientos de años o hace un minuto, ya sea de una improvisación previa del mismo músico, transmitida por un maestro a su discípulo, o intercambiada entre compañeros, al ser producida es "(...) raramente mecánica, tiene la prerrogativa de la licencia poética, refleja la personalidad del relator [ejecutante], con frecuencia es imaginativa (...)" (SACHS, C. 1965:46) y lo es porque un instrumento nunca suena igual dos veces —por mucho que el entrenamiento instrumental académico tenga como fin sonar siempre igual—, porque los dedos no tañen la cuerda de la misma forma dos veces, los labios nunca dejan pasar el aire de la misma forma por la embocadura; la reiteración siempre lleva la marca de la iteración y los dedos y los labios que imaginan siempre

⁶ El otro medio de composición, aún reciente, es el estudio de grabación y los soportes de fijación. Para los efectos de una relación entre composición e improvisación en cuanto a la memoria, las implicancias son muy similares.

⁷ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

funcionan diferencialmente y no seriadamente. Por otro lado, "(...) hay algo central al espíritu de la improvisación voluntaria que es opuesto y contradice la idea de la documentación" (BAILEY, D. 1991:ix). La transcripción de una improvisación supone producir otra cosa, que al ser ejecutada, produce un tercer objeto, distinto de la transcripción y de la improvisación que le dio origen.

2.1.2.- Improvisación y registro fonográfico.

La captación y fono-fijación (o grabación como es conocida popularmente) de una improvisación también produce un objeto distinto de la improvisación. En ella sólo se fija una parte de las vibraciones sonoras.

Documentos tales como grabaciones en cinta están esencialmente vacíos, ya que se preservan principalmente la forma que algo tuvo lugar (...) son un fenómeno separado, algo realmente mucho más extraño que la interpretación misma, ya que lo que oyes en la cinta o el disco es de hecho la misma interpretación, pero divorciada de su contexto natural. (CARDEW, C. 1971; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)

A partir de esto se han conformado varias actitudes frente a la grabación de música improvisada:

- **el rechazo a la grabación, en cuanto esta es una falsedad y una representación**, por lo cual, daña la singularidad y la espontaneidad absoluta de lo improvisado. Este rechazo era compartido por John Cage, en el sentido que sus obras, al ser indeterminadas en su realización, eran hechos singulares e irrepetibles: "[las grabaciones] meramente destruyen la necesidad propia por música real. Sustituye la música real con música artificial, y hace pensar a la gente que se están involucrando en una actividad musical cuando en realidad no es así. Y ha distorsionado completamente e invertido la función de la música en la experiencia de cualquier persona (...)" (Cage en TONE, Y. 2003:11)

- **el uso de la grabación ajustada al formato de soporte.** Se edita la duración de la improvisación registrada para que calce en los formatos de soporte disponibles⁸; esta opción fue profusamente utilizada por las bandas de rock, rock psicodélico, jazz y fusiones, y derivados varios, especialmente entre fines de los '60 y la década de los '70, donde la *jam* podía extenderse hasta el hartazgo, la indulgencia y la irrelevancia, para luego, en la mesa de edición, ajustarse a una duración de uso casero, lista para cumplir los deseos de audiencias sedientas de ampliar sus mentes (psico-delia) en la comodidad y seguridad de sus hogares.

- **el uso de la grabación de una improvisación como ayuda memoria para la composición.** Suerte de excursión de prospección y acopio, esta técnica es ampliamente utilizada para componer en grupos de música popular en varios idiomas musicales y estéticas. El grupo improvisa mientras los procedimientos son registrados. Luego, el grupo escucha lo grabado, rescatando y descartando material, para memorizar aquello considerado útil para de ahí iniciar una nueva improvisación, o para reunir materiales para una composición. En estos contextos, esta técnica alivia el proceso de invención al volverlo más rápido y eficiente, además de grupal y horizontal, lo cual es altamente conveniente en contextos —como una banda de rock— donde la competencia de egos es la economía política en curso.

- **el uso de la grabación como material de composición.** Concientes de que la grabación de una improvisación genera una cosa distinta, muchos improvisadores de diversos idiomas han utilizado la improvisación fijada como material para componer una obra distinta, haciendo uso de otras improvisaciones como material y del estudio de grabación como una "herramienta composicional"⁹. Un caso ejemplar de esto es el trabajo de Miles Davis en su etapa creativa entre 1968 y 1975; Davis y su banda grababan, en estudio o en concierto, para que luego su productor y colaborador, Teo Macero, editara, yuxtapusiera, modificara y agregara sobre lo grabado otros

⁸ Entre 25 y 30 minutos en el caso del disco Long Play de vinilo o acetato, y los 74 ó 80 minutos en el caso del CD o disco compacto, y la supuesta ilimitación en el caso de los formatos virtuales como el .mp3.

⁹ "(...) tu ya no llegas al estudio con una concepción de la pieza terminada. En lugar de eso llegas con un esqueleto desnudo de la pieza, o tal vez sin nada. (...) En un sentido composicional esto aleja la fabricación de música de cualquier manera tradicional dentro de la cual trabajaban los compositores, en lo que a mi concierne, y uno se vuelve empírico de una manera que el compositor clásico nunca lo fue. Estás trabajando directamente con el sonido, y no existe una pérdida en la transmisión entre tu y el sonido —tu lo manipulas. Coloca al compositor en idéntica posición que el pintor — está trabajando directamente en una sustancia, y siempre retiene la opción de cortar y cambiar, de cubrir, de agregar un trozo, etc." (Brian Eno – *The studio as compositional tool* en COX, C. & WARNER, C. eds. 2007:129; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)

instrumentos. Algunos discos fueron hechos de esta manera en estudio, utilizando horas de grabación para pulir piezas definitivas de 25 minutos¹⁰. Luego Davis perfeccionó los cambios y cortes súbitos logrados con tijera, para conseguir el mismo efecto en vivo, en uno de los muchísimos ejemplos de cómo los medios de reproducción modifican las prácticas musicales.

Otro músico que hizo uso exhaustivo de estas técnicas fue el compositor y guitarrista Frank Zappa, el cual desarrolló la técnica denominada *xenocronía*. En esta Zappa superponía pistas de improvisaciones o composiciones diversas para lograr un todo musicalmente coherente, logrando adaptar las diferencias pulsativas y de compás, de secuencia armónica y de ámbito expresivo, tomando el bajo, la batería y un solo de guitarra de tres sesiones de grabación distintas¹¹.

Actualmente el uso del estudio como herramienta composicional está profusamente extendido, ya que como innovación técnica y estética, su conformación y sistematización proviene mucho más de la música popular que de la música escrita o docta. El ejemplo del *dub*, el *hip hop* y el *disco*, así como muchísimos ejemplos del rock y el pop desde la década de los '50 a los '70, muestran cómo el lugar de la música popular cambió de los lugares públicos (de la plaza al proscenio) hacia el estudio de grabación¹².

- **la grabación como documentación y material de publicación.** Una improvisación ejecutada en estudio o en cualquier situación con público (salas de conciertos, pequeños locales, al aire libre) es registrada con niveles de calidad que van de lo precario a lo profesional, para luego ser publicada en un soporte. Tanto la calidad de grabación como la fidelidad del soporte suponen un régimen ideológico, ya que la publicación en cassette, es distinta a una en CD con carátula en un digipack, o a un CD-r con una portada hecha a mano, de materiales precarios, o a un LP, o, por último,

¹⁰ Los discos más notables hechos bajo este régimen son *In a silent way* [1968], *Bitches brew* [1969] y *A tribute to Jack Johnson* [1970]

¹¹ "Toda la interesante interacción, llena de sensibilidad entre el bajo y la batería, jamás sucedió realmente..." Frank Zappa, comentario a *Rubber Shirt* en el folleto del disco *Sheik Yerbouti* (1979), Barking Pumpkin Records, Rykodisc; la traducción es mía.

¹² Con respecto a este amplio tema, los libros *Ocean of sound*, *Exótica* y *Haunted weather* de David Toop son abigarrados muestrarios de este cambio y sus efectos en la música.

a una publicación por medio de formatos digitales (.mp3, .flac) a través de un netlabel (sello discográfico independiente en Internet) o en un blog particular del músico¹³.

Normalmente la aproximación anterior (la improvisación como material para la composición en estudio), también cae bajo el modo que describimos ahora, es decir la publicación independiente en varios tipos de formatos de soporte.

¹³ No nos referiremos más al tema de los nuevos formatos de publicación, al heterogéneo panorama de publicación de discos desde 2002 en adelante, de la amplia escena de sellos que publican improvisación electroacústica y diversos tipos de música experimental (así muchos otros estilos de música), de cómo los antiguos sellos independientes han sobrevivido a la disponibilidad y descarga gratuita de música y contenidos en la era de las redes *peer-to-peer*, ya que merecen (diría mejor, exigen) una o varias tesis completas para analizar los alcances de estos fenómenos pluriformes que superan ampliamente el tema de esta tesis —¿si estas tesis aún no han sido escritas en este país es que de nuevo Chile está demasiado lejos?

2.3.- Exploración, forma, proceso.

Improvisar supone una reacción a un entorno específico. La reacción significa intervenir tal contexto, colocando un análisis superpuesto a aquello que es analizado. Así, supone una prospección, una búsqueda. En sí, la improvisación se basa en una actitud humana aparentemente básica: la curiosidad.

La improvisación tiene las mismas estructuras que a vida. Trabajar en la música significa trabajar en mi mismo y viceversa (WEBER, C.¹⁴, 2007. La traducción de esta cita es mía)

Por entorno específico podemos entender los factores espaciales de la sala o el lugar donde se lleva a cabo la ejecución, sus dimensiones y su calidad acústica, si la ejecución es pública o privada, y cuánta gente está presente si es pública. Otras connotaciones importantes son la decisión previa de tocar solo o en un grupo; quienes conforman el grupo, cuánto se conocen —personal o musicalmente—, cuánto han ensayado, es decir cuánto conocen sus repertorios de posibilidades sonoras; los medios de producción sonora que utilicen, ya sean instrumentos, objetos, aparatos electrónicos, eléctricos o digitales, o un tinglado ad hoc de todos las anteriores (que en adelante llamaremos genéricamente el instrumento); la situación de la improvisación que se ejecuta en el contexto del concierto, es decir si hubo música previamente, envasada o de otros improvisadores, y qué características tuvo tal música¹⁵, si habrá música después; factores técnicos como la amplificación y su calidad, o si los músicos están sobre un proscenio o al mismo nivel del público, lejos o cerca de este.

La búsqueda por un ajuste o desajuste con el entorno es principalmente empírica y auditiva. Una vez que la música empieza, los factores ya mencionados comienzan a ser recubiertos por la espesura de aquello que está siendo producido, — la primera cartografía de los acontecimientos—, que está afectando a los otros participantes — líneas de subjetivación—:

¹⁴ Contrabajista suizo.

¹⁵ Es común que un improvisador tenga que hacer su trabajo en un lugar donde antes los parlantes vibraron con alguna joya de música popular comercial o comerciable, en resumen, con una música lo distinta a lo que él va a ejecutar. Probablemente, cuando termine su intervención, y ni el público ni él hayan terminado de saborear el rugido del silencio, algún autoproclamado pinchadiscos asalte los tímpanos de los presentes con otro monumento a la banalidad musical.

Soy realmente sincero cuando digo que, para mi, en un concierto, coloco la guitarra sobre la mesa, reviso que todo funcione y salgo, hago algo, y entonces son las 8 en punto, es hora de tocar y como que miro horrorizado la guitarra y realmente no tengo la más mínima idea. Iría más allá y diría que cuando mi mano desciende para tocar las primeras notas de un concierto aún no tengo ninguna idea. En cuanto la mano o los dedos están empezando a tocar las cuerdas las ideas vienen y entonces te agarras de lo que sea que está sucediendo en aquel instante. (Keith Rowe, citado en COX, C. & WARNER, D. eds. 2007:250)

Cada sujeto involucrado es afectado singularmente; el entorno inicial ha sido modificado, algo está dándole un nuevo significado. Desde su singularidad, cada músico emprende su exploración, como ya decíamos, empírica. Al improvisar

(...) tienes que analizar la situación contingente incluyendo aquello que llevó hasta ella, al mismo tiempo que intentas anticipar los posibles desarrollos a seguir y extrapolar nuevas estrategias que trabajen hacia tus direcciones preferidas, siguiendo tu sentido interno de una lógica musical. Pero esto no es suficiente, tienes que tomar decisiones y actuar al mismo tiempo, aun si no hubiera el suficiente tiempo para analizar completamente todos los aspectos relevantes. En resumen, una demanda hartamente excesiva, que requiere vigilancia y agilidad para revisar y ajustar espontáneamente tus planes una y otra vez, actuando sin vacilación. (BEINS, B.¹⁶, 2007. La traducción de esta cita es mía)

¿Qué es lo explorado en este contexto?

- el **instrumento** como objeto con partes móviles o con comportamientos cinéticos controlables o incontrolables; como textura o superficie que es activada y excitada, que se deviene máquina en su fricción o contacto con las manos, desde el golpe más agresivo o al toque delicado donde pareciera que el flujo sanguíneo ejerciera cambios audibles. En resumen como máquina que une instrumento u objeto con el cuerpo y escucha que se acopla a él.

- la **producción sonora** del instrumento que resulta de uno o diversos modos de activación, y junto con eso, el reflejo acústico que adquieren tales sonoridades según el lugar donde se está improvisando. Como más adelante analizaremos tal producción sonora puede tener un grado de control y predicción en su despliegue, un índice o ausencia de voluntad en su comparecencia y una relación directa o indirecta con la actividad visible del músico.

¹⁶ Músico alemán, como improvisador utiliza mayormente la percusión y una colección de objetos, en proyectos estables y ad hoc, tales como Polwechsel, Trio Sowari, Phospor, The sealed knot, SLW, PerloneX, BBB y Activity Center. Trabaja como artista sonoro y electroacústico.

- las **relaciones sonoras y musicales** entre la producción de los músicos, las cuales son tanto audibles como implícitas, directas o indirectas, es decir, un músico puede tomar como referencia lo que otro está tocando, entablando una relación, como también puede tomar como referencia un sonido que está sonando, disociándolo de quien lo está provocando. Por otro lado, el segundo músico, el referente, puede saber o no que es tomado como referente, puede o no darse cuenta del proceso recién descrito, lo cual, a su vez, puede o no afectar las decisiones que tome a continuación. Estas no suponen necesariamente un cambio audible en la trama sonora, la cual puede mantenerse idéntica (igual a sí misma) durante todo el lapso del intercambio.

- la **sonoridad total de la música** y su afección en el improvisador. Aquí se cifra lo entrenada que esté la escucha y la memoria de él o los improvisadores, ya que esto supone la capacidad de abstraerse de la actividad sonora individual, de la singularidad de las acciones, para atender el continuum global de la música, su atmósfera y su arco si se quiere, para desde ahí tomar decisiones sobre los criterios a seguir. El desarrollo de una escucha que sea capaz de estar constantemente atenta al total es imperiosamente necesario, y aunque esto pueda parecer obvio, en realidad para muchísimos modos de improvisación no lo es. En aquellos donde es más importante el gesto de producción de sonido, la calistenia necesaria para producir tal sonoridad o el empalme con el lenguaje hablado y la metáfora del diálogo, el total es dejado a su suerte, en la confianza que la mantención de la intensidad (sonora o emocional) asegurará la producción de criterios sobre los cuales conducir la música que se está improvisando¹⁷. Por otra parte, en modos de improvisación donde la actividad está centrada en la escucha, el sonido emitido voluntariamente o no, que es parte del total sonoro producido por el solista o el grupo, o que es parte de los sonidos producidos involuntariamente por el público o que es parte del paisaje sonoro del entorno, se vuelve potencialmente significativa.

- la **percepción que se concibe a sí misma**. Este es el reverso de la escucha, precisamente el umbral donde la escucha se vuelve una actividad teórica, ya que supone una suerte de ausencia o de sordera, de gesto improductivo que abre la posibilidad a lo nuevo, a la acción que no funda su posibilidad en ninguna causa

¹⁷ Y en otros tantos modos de improvisar el total es confiado a formas pre-establecidas, ya sea por acuerdo o por tradición.

presente. Para esto es necesario ausentarse de toda actividad de producción o de escucha sin que por ello tales actividades dejen de suceder. Ahí la escucha puede separarse de sí misma y ser su propio objeto de observación. Por otro lado, aquí es donde la escritura sobre la improvisación se vuelve casi inútil, ya que este lugar está emparentado a los estados alterados de conciencia, las capas de funcionamiento pre-verbales y puramente patológicas y fisiológicas del ser humano, el desdibujamiento de las fronteras del sujeto y la aficción que tiene el sonido sobre el cuerpo.

Para el improvisador el aspecto físico de producir un sonido (...) no es una actividad separada de los pensamientos e ideas en la música. En el acto de creación hay un ir y venir constante entre la jerarquía de factores envueltos en el proceso. Mis pulmones, labios, dedos, caja bucal y su funcionamiento en conjunto con las potencialidades del sonido están dialogando con otros niveles que podría llamar mente y percepción. Los pensamientos y decisiones son sostenidos y modificados por mis potencialidades físicas y viceversa, pero en cuanto intento definir estos separadamente tropiezo con problemas. Es una empresa sin sentido ya que es precisamente este enredo de niveles de percepción, atención y materialidad lo que constituye la improvisación. (Jim Denley: *Improvisation: the entanglement of awareness and physicality*, publicado en Sounds Australian (verano 1991); en BAILEY, D. 1991:108)

La anterior clasificación en tres partes sobre exploración puede dar la impresión que esta actividad se hace en un nivel racional. Una opción plausible sería que la actividad del improvisador transita entre niveles racionales e irracionales; otros dirían que la expresión musical improvisada debería ser completamente irracional, para que lo expresado fluyera sin mediaciones hacia el auditor. Creemos que la actividad del improvisador está orientada mayormente por la escucha y por el tacto, y las ideas musicales que pueda tener, derivadas de análisis racionales, verbales o auditivos, no pueden sino ser realizadas de forma motriz, táctil y auditiva. Estos niveles tienen cada uno una memoria de tipo y funcionamiento distinto, especialmente en lo que concierne a qué cosas gatillan esa memoria y como afecta las operaciones en curso. En el caso de qué se hace con esas memorias, las asociaciones verbales o conceptuales que cada una de esas memorias convoca, pueden ser completamente irrelevantes o parte integrante de la invención.

Para el improvisador que organiza e interpreta su música bajo el alero de la metáfora general del diálogo y la comunicación, al tocar y escuchar a sus compañeros, el dialoga, interroga y responde a lo que sus compañeros le comunican, y muchas veces este régimen se vuelve audible, los instrumentos parecen hablar, ya que posiblemente los músicos están utilizando esquemas sintácticos verbales para acomodar su

exploración instrumental. Llevado al extremo, la exploración instrumental se vuelve secundaria y el diálogo se instala como fuente única de musicalidad.

Para la improvisación organizada en la escucha, el vaivén entre las jerarquías señaladas en la cita anterior, se complejiza al agregarse los niveles o capas en funcionamiento en el total sonoro. En otras palabras el vaivén individual es un estrato de capas singulares en el contexto de otras capas, subjetivas y sonoro-musicales.

No todos los músicos dedicados a la improvisación libre son, o gustan de ser concientes de los factores que rodean, y de alguna manera amenazan, la música. Pensar es una amenaza al momento de tocar.

Para Bailey la lógica interna parece haber crecido orgánicamente de muchos actos de ejecución [musical], a diferencia de una aproximación intelectual a la composición, sin embargo también pensamientos sobre la música y un riguroso conocimiento de la música están trabajando afanosamente. Le pregunto a Derek sobre pensar: «Pienso que se cruza en el jodido camino.» Me responde. «Lo peor que puedes hacer es pensar. Creo que la gente que habla sobre pensar, piensan sobre lo que van a tocar. Encuentro que tengo que evitar pensar. No me hace nada de bien para nada. Si es que pienso sobre la música que podría tocar, o las posibilidades, entonces prefiero hacerlo cuando no estoy tocando y quizás algo de aquello se filtre a través, no lo sé. La cosa más estimulante para mí antes de tocar, por raro que parezca, es dormir. (...) Prefiero [estar en] blanco. » (TOOP, D. 2004:213-214; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)

(...) intento aproximarme a cada situación de ejecución con la misma actitud sobre su función. Pienso toda mi música como «una práctica» (como el yoga o correr). Esta actitud se ha reforzado notablemente al mejorar notoriamente mi habilidad para enfocarme y escapar de mí mismo cuando estoy tocando. Cuando toco, raramente pienso en una forma conciente, estoy pensando muy rápido (o muy lento) como para siquiera notarlo. (FOSTER, J., 2007. La traducción de esta cita es mía)

El acto, que puede ser involuntario o racional, forzado por las circunstancias o modificador de estas, y que es importante en todo tipo de improvisación, es la elección; el dilema constante resumido en la pregunta "¿Debería ser todo posible en cualquier momento?" [TRIO SOWARI¹⁸ 2007. La traducción de esta cita es mía] A partir de esta noción la improvisación se vuelve una actividad ética, ya que no se trata esencialmente de la libertad de poder hacer cualquier cosa, la fantasía de la ilimitación y el deseo de tener todas las posibilidades, sino que es un vaivén entre choques y alianzas. "Lo que se opone es concorde, y de los discordantes [se forma] la más bella armonía, y todo se engendra por la discordia" [Heráclito de Efeso, en Aristóteles *Ética a Nicómaco*, en MONDOLFO, R. 1966:31]. La suma de las libertades individuales en

¹⁸ Conformado por Phil Durrant (electrónica), Bertrand Denzler (saxo tenor) y Burkhard Beins.

una improvisación no resulta en una representación de la libertad colectiva, sino más bien en un relave o tornado que pasa a llevar una cantidad de estructuras fluyentes, estacionarias o fijas, dejando la huella de su paso. Por lo demás, pensar que al improvisar lo único que se ejerce es la libertad significa pensar que el improvisador tiene todo el control de su instrumento, lo cual nunca es así, ya sea por el talento instrumental mismo, ya sea porque el improvisador se coloca en una situación que evita el control total: ya sea preparando su instrumento, activándolo de modos poco ortodoxos, eligiendo un objeto o aparato que suponga un rango mínimo de posibilidades, configurando una red de conexión de aparatos eléctricos y electrónicos que suponga un funcionamiento autónomo¹⁹.

Una confirmación de la cualidad ética de la improvisación se vio tempranamente en un texto de Cornelius Cardew, titulado precisamente *Hacia una ética de la improvisación* (en *Treatise Handbook*, London Peters, 1971. Versión consultada en www.addlimb.org, 6 de agosto 2008). En él, bajo el subtítulo "Virtudes que un músico puede desarrollar", Cardew señala y describe siete virtudes, de las cuales seis tienen que ver con la elección y la libertad: abnegación ["Para hacer algo constructivo tienes que mirar más allá de ti. (...) La auto-expresión decae fácilmente en la mera documentación"], abstención ["Al improvisar en un grupo debes aceptar no sólo las debilidades de tus compañeros músicos. Sobreponerte a tu rechazo instintivo contra lo que sea que esté fuera de sintonía"], preparación para cualquier eventualidad ["o simplemente espabilamiento"], identificación con la naturaleza ["(...) ser llevado a través de la vida, lo que no constituye una verdadera identificación con la naturaleza. Lo mejor es *guiar* tu vida (...): tal como el velerista utiliza la interacción de las fuerzas naturales y las corrientes para definir un *curso*. Mi actitud es que los mundos musicales y reales son uno. La musicalidad es una dimensión de realidad perfectamente ordinaria. La búsqueda del músico está en reconocer la composición musical del mundo."], y por último, la aceptación de la muerte: "(...) la improvisación es el modo más alto de actividad musical, ya que se basa en la aceptación de la debilidad fatal de la música, y su característica esencial y más bella — su transitoriedad²⁰" (CARDEW, C. 1971).

¹⁹ Todos estos temas son desarrollados en 4.1.

²⁰ *Transience*: temporalidad o cualidad fugaz, una cualidad de paso por la existencia relativamente veloz, o de paso por un lugar rápidamente, como un vagabundo o un viajero [Traducción mía a la definición hecha por Joe Foster en el contexto de una conversación en la sala de charlas (*chat room*) del foro IHM, en el software Soulseek de intercambio de contenidos peer-to-peer; 16-09-2008].

Hemos hecho este excursus para interrogar la articulación temporal de una improvisación.

Para hablar de esta definición en música se hace uso de dos nociones: forma y proceso. La forma ha tenido una extensa vida de uso y podríamos decir que es sobradamente una noción longeva. Por otro lado, el proceso es joven, pero notoriamente ajado.

La forma era antiguamente definida como la organización de la obra, el equilibrio y articulación entre sus partes.

La "forma" — sintaxis del discurso musical.
El ritmo, o disposición de duración. Tiempo como transcurso externo. [BAS, J. s/a:3]

En la música primitiva, las formas musicales se calcan, a la vez sobre el lenguaje hablado y sobre los movimientos simétricos. Luego, a medida que los recursos aumentan, se embellecen. (...) sigue una evolución constante: la forma comienza por ser primitiva, se transforma en clásica y concluye por ser *libre*. La forma clásica es un particular momento de equilibrio donde todo se subordina a la melodía y a la norma. [CÆUROY, A. 1953:11]

Observamos que en estas dos definiciones se solidifican dos características del concepto de forma: su dependencia al lenguaje, por lo tanto al sentido y al relato, y segundo, su amarre a la idea de simetría, norma y equilibrio, que se liga a una metáfora no explicitada en las dos definiciones ya entregadas, pero muy presente en la consideración del sentido común de la música: aquella que relaciona rasgos de la arquitectura a la música, a partir del trabajo de coordinación o ensamblaje de factores, la formación de material bruto a partir de una idea abstracta, la analogía de lo melódico como lo *horizontal* y lo armónico (superpuesto, apilado) como lo *vertical*, la organización simétrica de las partes que constituyen un todo, la cual trasuntaría *belleza*.

En la siguiente caracterización de la idea de forma podemos ver dos metáforas propiamente modernas, la del organismo vivo o la de la máquina, vale decir, totalidades en que cada parte *cumple una función* respecto de las otras.

Utilizado en un sentido estético, forma significa que una pieza está organizada; que consiste en elementos que funcionan tal como los de un *organismo* vivo. Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin puntuación, o inconexa como una conversación que de un tema a otro sin propósito.

Los requerimientos principales para la creación de una forma comprensible son la *lógica* y la *coherencia*. La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas debe basarse en la relación. Las ideas deben diferenciarse de acuerdo a su importancia y función. Más aun, uno puede comprender solo lo que uno puede recordar. Las limitaciones mentales de un hombre obstaculizan la captación de aquello que sea muy extenso. De este modo la subdivisión apropiada facilita el entendimiento y determina la *forma*.
(...)

El compositor (...) concibe una composición completa en una visión espontánea. Luego, como Miguel Ángel que esculpió su Moisés desde el mármol sin borradores, completo hasta el último detalle, procede de este modo *formando* el material. [SCHOENBERG, A. 1967:1-2; la traducción es mía]

La explicación de Schoenberg tiene su punto de apoyo principal en la relación, en el componer como ligar una cosa con otra teniendo siempre como referencia la coherencia, el sentido. Esta noción permitía relacionar las obras (de arte) con la naturaleza, para trascender ambas de las meras intensidades y apariencias, del sinsentido y la contingencia.

El trabajo de la Escuela de New York (Cage, Feldman, Tudor, Brown y Wolff), así como las relaciones que esta escuela tuvo con su contraparte de la Escuela de Darmstadt (Stockhausen, Nono, Boulez y Maderna) supuso, entre otras cosas, una crisis y revisión de tales taxonomías de la forma, precisamente en el momento en que con Cage y Feldman, el acto de relacionar es condicionado a la pura contingencia gracias a la indeterminación —vale decir, la coherencia y el sentido son despejados. El resultado se observa en el cambio en las definiciones de Forma. Para Cage es “el contenido expresivo, la continuidad de la morfología” (John Cage en *Composition as process*, II. Indeterminacy – CAGE, J. 1961,1973:35; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía), donde la sintaxis deja lugar a la morfología. Según Feldman, la forma era “la división del todo en sus partes” [Morton Feldman en COX, C. & WARNER, D. eds. 2007:206], sin especificar cómo se ejecutaba esa división o respecto a qué criterio, pero dejando implícito que para tener esa definición tenemos claridad de un todo —rasgo preciso que era concientemente borroneado en el trabajo de sus colegas y él, ya fuera por el uso de la indeterminación o por el uso de escalas de duración demasiado extensas²¹, las cuales necesariamente rebasan “las limitaciones mentales del hombre” señaladas por Schoenberg.

²¹ “Hasta una hora estás pensando sobre la forma, pero tras una hora y media es escala. La forma es fácil—tan sólo la división del todo en partes. Pero la escala es otro tema. Debes tener control de la pieza—requiere una especie elevada de concentración. Antes, mis piezas eran como objetos; ahora son como cosas en evolución.” (Morton Feldman en COX, C. & WARNER, D. eds. 2007:206)

En la última parte del siglo XX, gracias a algunos compositores de la órbita europea post-serial, la Forma ha sido señalada como el resultado de una colisión entre el compositor —como operador de una serie de procedimientos y análisis formales e informales— y el material, el cual ya supone en sí una actividad y una carga que el compositor debe liberar o neutralizar para que la obra pueda generar un contexto de sentido propio. Las distintas aproximaciones a lo anterior se han debido a T.W. Adorno, quien, vía materialismo dialéctico mantuvo los tópicos del idealismo alemán sobre la obra de arte, como formación sensible de una idea trascendente, pero que trae dentro de sí un momento de no-identidad en la trascendencia de la forma²², pero también y con gran gravitación intelectual, a Gilles Deleuze, para quien en la obra chocan una cantidad de vectores que salen de ella o provienen de otras obras, de intensidades pre-individuales sin piezas que las ejerzan, de relaciones sin objetos conectados, etc. En otras palabras, estas aproximaciones a la Forma tienen que tematizar, de una u otra manera, el trabajo musical a partir del proceso como modo de producción.

El proceso es una noción típica de la música experimental y de la indeterminación.

Los compositores experimentales en general no están preocupados de prescribir un *objeto temporal* definido cuyos materiales, estructuración y relaciones son calculadas y arregladas por adelantado, sino que están más interesados por el prospecto de delinear una *situación* en la cual podrían ocurrir sonidos, un proceso de generación de una acción (sonora o de otro tipo), un *campo* delineado por ciertas reglas compositivas. (NYMAN, M. 1999, 2007:4; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)

Una obra preocupada de un proceso estipula instrucciones para realizar tal proceso, cuyo resultado sonoro es indeterminado. Así, la forma depende de actos experimentales, “actos cuyo resultado no es previsto” (CAGE, J. 1961, 1973:39), por lo tanto “nunca es la misma dos veces”, y en una realización, cuando el método de construcción de instrucciones implica indeterminación, la continuidad de la morfología

²² “(...) la dialéctica entre sujeto y objeto en la música emana de la relación entre aquellos momentos esquemáticos de la forma. El compositor ha de llenar el espacio asignado a la invención, de un modo precisamente no esquemático a fin de satisfacer al esquema.” Más aun, “La verdad es que las grandes formas tradicionales de la música acuñan esta dialéctica en sí y le dejan al sujeto un cierto *espacio hueco* (...)” (ADORNO, T.W. 2003:62). Para Adorno, Mozart no superó la convencionalidad, la reificación de las formas clásicas, mientras que el aporte de Beethoven era haber realizado su subjetividad reconociéndola en la objetividad de las formas clásicas, sin romper estas últimas; finalmente, un compositor como Robert Schumann, desfondó las formas, aplastándolas con su subjetividad.

es enrarecida, ya que se rompe cualquier sintaxis tradicional o derivada del lenguaje hablado.

Luego podemos observar la forma tradicional —la sonata por ejemplo— como un proceso de despliegue de un sistema cuyas características han sido fijadas por adelantado y donde el compositor tiene un rango de discrecionalidad para inventar sobre un proceso dado. En el caso de la sonata, sus partes, y por otro lado, la armonía tonal con sus puntos de tensión, desarrollo y reposo.

Donde forma y proceso coinciden es que son dictadas desde fuera, previamente a la música, y en que tienen que realizarse posteriormente a ella, en la interioridad —audición interna o memoria de la audición— de quien escuchó la música (o al menos esa es siempre la fantasía del compositor).

Desde los primeros tiempos la improvisación libre fue atacada por su informalidad, ya que la noción de Forma (equilibrio, simetría) ha sido, desde el Renacimiento en adelante, el criterio predilecto para juzgar una obra de arte. En la Forma tradicional es donde mejor —y más fácilmente se adivina— la presencia de un espíritu que trabaja y da significado. En el caso de la música, el arte de lo fugitivo y volátil, la necesidad de contenedores claros, de sopesamiento en las partes parece haber sido más exigido. El ataque basado en la informalidad flagrante de la improvisación libre se basaba en que no existía un programa, sistema u ordenamiento exterior, no se estaba realizando algo anterior, sino que se estaba realizando en el momento.

El hecho de que “la improvisación hace su propia forma” (Evan Parker en BAILEY, D. 1992:112), coincide con las virtudes de Cardew, en cuanto uno hace formas a partir de factores dados, igualando la obra indeterminada a la improvisación. Lo que Cardew no señala, ni tampoco supo ver la ética libertaria de los improvisadores europeos como Bailey y Parker, está en la cuarta virtud, la abnegación. Para Mattin²³ “[los] Gustos misceláneos, más que emerger en un producto final (...) son presentados continuamente en yuxtaposición uno con otro. El encuentro constante de

²³ Músico y pensador de origen vasco, uno de los más abiertamente políticos de la escena actual de improvisación. Mattin se mueve por los circuitos del *noise* y la improvisación electroacústica, y en ambos sus presentaciones son laboratorios de “estudio social” a medio camino entre la performance y el concierto. Este ir y venir entre escenas se expresa en su música: murallas de ruido blanco y distorsión en unos [Billy Bao, NMM, Proletarian of Noise], silencios extremadamente largos y leves sonidos en otros (junto a Radu Malfatti, Taku Unami, Taku Sugimoto o Mark Wastell).

personalidades diferentes en una ejecución obviamente disuelve la idea de autor [y en el caso del free jazz y de la improvisación libre los '60-'70, cuestiona la identificación absoluta del improvisador con su sonido: al suceder en yuxtaposición con otros, la propiedad de su sonido ya no podía ser reclamada como propia] (...) Pero debo admitir que sospecho de «esta sorprendente cantidad de fluida creatividad libre intentando evadir cualquier categorización²⁴» (...) Lo que sucede es que la libertad de esta música crea sus propias limitaciones. Ejercitar la libertad de una cierta manera la vuelve estilizada y esterilizada" (MATTIN 2003. La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía). Es decir, al improvisar, no sólo hay que estar dispuesto a "sobreponerse a las debilidades propias o de los compañeros" sino que aceptar que la improvisación supone la invención de un lenguaje (e idioma sonoro resultante) a partir de la yuxtaposición y de la discordia, y que en ningún caso esta promete algún tipo de síntesis o arreglo formal, es decir, no hay cómo sobreponerse²⁵ a la debilidad de los otros, ese es el punto de partida y el medio de despliegue. La improvisación, por tanto, no hace su forma, ya que esto supondría que, nuevamente estamos asignándole esa tarea a un espíritu exterior, como si la improvisación existiera en otro lugar o dimensión remota, y tampoco es un proceso, ya que no hay instrucciones previas, no hay una línea a seguir. En improvisación lo que sucede es Tiempo hecho audible, no tiempo cronométrico²⁶. En el caso de la composición lo que sucede, la Forma, es *timing*: lo coordinado, lo (perfectamente) oportuno, lo cronométrico, sea aquella determinada o indeterminada.

²⁴ Un ejemplo de este intento de evasión es la noción que Bailey propone en su libro: "improvisación no idiomática".

²⁵ La libertad crea límites, desde el primer sonido se crea un idioma, es imposible evadir las categorizaciones, "Nuestro privilegio: vivimos en una época de comparaciones, podemos verificar como jamás se había verificado antes" [Nietzsche, en SONTAG, S. 1997:29], es imposible no tener expectativas y trascender la discordia (la Necesidad); por mucho que la improvisación libre sea una actividad ética, tomar decisiones no asegura nada, sin embargo se genera una responsabilidad a partir de estas.

²⁶ Esto tiene relación directa con la evaluación de una improvisación, luego de su ejecución: una buena improvisación suspende el paso (lineal) del tiempo, se vuelve Tiempo, y mientras algunos de los músicos percibieron un momento, otros un gran lapso y otros parecieron intocados por el paso, 'quedaron en el mismo lugar'. "Probablemente hacemos bien cuando nuestras evaluaciones son tan efímeras como nuestras improvisaciones" [RAINEY, B. 2007. La traducción de esta cita es mía]. Los modos de evaluación cambian cuando una improvisación queda fijada en soporte de audio; en ese caso se cumple lo interrogado en la pregunta "¿La grabación convierte un proceso abierto en una obra terminada?" (TRIO SOWARI 2007. La traducción de esta cita es mía), y la dimensión capturada en soporte adquiere Forma, en el sentido clásico del término.

2.4- Invención y espontaneidad

Aludí a un malentendido popular sobre la improvisación: que es un evento totalmente instantáneo completamente desprovisto de premeditación o preparación (BAILEY, D.1991: 37)

Las definiciones populares o de diccionario sobre improvisación se fundan en una referencia temporal: el momento o el instante. La improvisación es lo que se hace en el momento y sin preparación, de improviso. A esta característica de lo transitorio y pasajero se le ha aparejado una segunda noción que reviste aquello que es anunciado en el momento: lo espontáneo. Por razones que aquí analizaremos, lo espontáneo se vuelve exigencia de lo hecho en el momento.

Lo espontáneo se define como aquello que no está sometido al control de la voluntad, a la intervención de lo voluntario, que supone también un grueso y complejo fundamento para acaecer, pero que, por lo mismo, queda más allá de la agencia del control y la conciencia.

La interrogante entonces: ¿cómo algo esencialmente voluntario, una intervención en la realidad como la improvisación, puede ser percibida y evaluada con un criterio de no intervención? La respuesta se divide en dos partes:

- la práctica de música improvisada en Europa durante el siglo XIX, donde el instrumentista virtuoso ya configurado un siglo antes, el cual completaba, agregaba, adornaba grandes porciones de música siempre funcionando desde una colectividad —en el caso de la música instrumental— o destacaba con sus proezas vocales el rol dramático de su personaje —en el caso del cantante de ópera—, evolucionó a un estatuto de artista “convidado de los dioses”, mediador entre el cielo y la tierra,

(...) los grandes interpretes virtuosos del siglo XIX eran individuos dominantes y heroicos —por ejemplo Paganinni y Liszt. Eran solistas instrumentales a diferencia del virtuoso típico del siglo XVII, que era el miembro mas conspicuo del grupo (...) Esta concepción del compositor como profeta, una figura heroica, solitaria, que lucha contra de un ambiente hostil, también sirvió para darle a la música una cualidad excitante, una tension emocional por medio de la cual la audiencia era estimulada y elevada. (GROUT, D. 1980:555; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)



Imagen 2 Joseph Dannhauser [1805-1845]: Franz Liszt al piano (*Liszt am Flügel*) [1840], óleo sobre madera.

Esto se sustentaba en una concepción romántica del “compositor como una combinación exaltada del sacerdote y poeta, al cual era dado revelarle a la humanidad a través del medio divino de la música el significado profundo de la vida. El artista era un «genio» que escribía bajo la «inspiración» (...)” [GROUT, D. 1980:554]. Esto, asistido por los buenos oficios de la naciente industria de organización y promoción de conciertos (que gracias a estos promotores empezaron a ser llamados recitales, para equipararlos del recital poético). En un recital, el virtuoso ejecutaba fantasías sobre temas dados, fueran piezas propias o arias de óperas.

En el caso de J. S. Bach, W. A. Mozart y L. van Beethoven, todos fueron célebres en un minuto por su destreza instrumental (o multi-instrumental en el caso del Kantor de Leipzig), pero jamás fueron transformados en ídolos y convertidos en fetiches. En el caso de Pagannini, Liszt o Chopin, y especialmente el primero, la industria musical y su propio apetito instrumental crearon un ser cuasi mítico que pasaría incólume al siglo siguiente y el actual, donde fue absorbido y llevado a nuevas proporciones en la música popular.

A esto reacciona F. Nietzsche en 1879, en su *Humano, demasiado humano*:

(...) El artista sabe que su obra no ejercerá todo su influjo sino haciendo creer que fue improvisada, que nació como fruto de una maravillosa espontaneidad; por lo que apoyará siempre esa ilusión, refiriéndose al comienzo de la creación artística en

términos de inspiración tumultuosa, de descoordinados tanteos de ciego, de despierta vigilancia, recurriendo en suma a todo el artificio engañoso para disponer al alma del espectador o del oyente de forma que crea en la aparición repentina de lo perfecto. (NIETZSCHE, F. [1872] 1998:119; aforismo 145 *Lo perfecto no ha de poder hacerse*)

Más aun:

Los artistas tienen cierto interés en que se crea en sus intuiciones repentinas, en sus presuntas inspiraciones, como si la idea de la obra de arte, del poema, el pensamiento fundamental de una filosofía cayesen del cielo como un rayo de gracia (...) (NIETZSCHE, F. [1872] 1998:124; aforismo 155 *La creencia en la inspiración*)

- La concepción tradicional de la filosofía del arte, la cual, de Platón a Hegel, afirma el vínculo esencial del arte con la naturaleza, enunciada en la proposición bajo la cual el arte *es como* la naturaleza.

Por supuesto, «naturaleza» no quiere decir esta vez la amorfa insinuación de las intensidades circundantes, que no se consolidan aún en siluetas y cosas, es decir; que todavía no están penetradas por un cierto poder de iluminación —interna o externa—, gracias al cual se haga posible mirar en ellas y ver cómo alcanzan sus perfiles y su figura estable: de modo que allí también se experimente una correspondencia profunda, acaso inexplicable, entre lo que es lo natural, y su devenir y funcionamiento, y nuestro propio modo de acceder a ello. «Naturaleza» es, en este sentido, un principio y un estado básico de animación de lo real y, por tanto, la suposición de un alma o de un espíritu que transfixia a los entes, sosteniéndolos y empujándolos por encima de su mero caos elemental. (OYARZÚN, P. 2000:186)

Así, en la percepción de una espontaneidad “natural”, se quiere ver un espíritu más allá, una lógica o sistema que le da propósito a aquello que está sucediendo sin premeditación, mientras que en la improvisación, independiente de las diferencias estéticas, existe una premeditación, la voluntad de improvisar, y falta completamente el propósito u objetivo, es decir, es completamente inmanente. Quien improvisa está al borde de entender aquel espíritu que se quiere ver en lo producido; busca dejar aquel espíritu atrás. Precisamente la valoración de una improvisación pende a veces de lo poco descifrable de su invención, y cuando esta se hace aparente, se presta a caer prisionera de los formulismos y sistemas fijos. (Tal como se verá adelante, los primeros free-jazzistas reaccionaron al creciente formulismo y estancamiento de los músicos *hardbop*, los cuales habían codificado y, en breve, anquilosado una música que poco tiempo antes parecía la sonorización de la libertad y la rebeldía, el *bebop*).

La mentada relación entre arte y naturaleza, abarca y afecta a todas las disciplinas artísticas, no sólo la improvisación, pero el razonamiento precedente sirve para señalar

la manera específica en cómo esta se ve afectada, tanto en su producción como en su recepción.

Actualmente la relación entre preparación y espontaneidad es problemática sólo en el área de la improvisación libre. En la improvisación practicada dentro de idiomas tradicionales, es clara la relación entre lo preparado y fijo, y lo espontáneo. Lo primero es vehículo hacia lo segundo; se entrena para llegar a lo improvisado, pero aquello no es garantía de que suceda lo segundo.

El improvisador libre es confuso en su relación con la espontaneidad. En los '60 y '70 la relación con la espontaneidad era clara. Esta aparecía como directa y no mediada, e íntimamente ligada a la libertad como liberación de las ataduras de la composición y la escritura, la liberación de la música ajena e impuesta. El momento de la espontaneidad era el de la liberación y además el momento de identificación absoluta del músico con su música; con su sonido. De hecho uno de los conjuntos de mayor duración en el tiempo dentro de la escena europea (inglesa en particular), semillero de músicos —gracias a las labores proselitistas de su director y percusionista, John Stevens— y piedra fundante en la definición de un canon de estrategias para la improvisación, el Spontaneous Music Ensemble, carga en su nombre el valor de lo espontáneo.

Los músicos actualmente asociados a la improvisación electroacústica —que, dicho sea de paso, abandonó la libertad en su definición, y nunca se ha reconocido como un cuerpo identificable— continúan siendo poco claros respecto a la espontaneidad, pero indudablemente más cautos.

No me preocupo demasiado sobre la espontaneidad. Tantas cosas son destruidas por los humanos en su deseo de ser especiales. [RAINEY, B. 2007. La traducción de esta cita es mía]

Otros relacionan esta noción con la diferencia entre composición e improvisación, o con la posibilidad de establecer o planear algo previo a la interpretación —algo que podría ir desde iniciar la música en una dinámica o textura acordada; configurar los roles musicales de los ejecutantes; dibujar un arco formal a desarrollar; la inclinación por cierta gestualidad que redunde en una textura; hasta el cruce definitivo a una o varias aproximaciones a la composición. También existen interrogantes sobre cuánta

espontaneidad puede tener al tocar un músico que conoce profundamente el material que es capaz de producir desde su instrumento u objeto de producción sonora.

(...) uso sonidos que ya conozco, pero no lo llamaría «planear», porque suena demasiado sistemático; el hecho es que tenemos que negociar con la memoria, la memoria del cerebro, pero también la memoria de los dedos (o del cuerpo) que es más espontánea. Durante la interpretación, me hallo yendo de gestos conocidos a desconocidos (COSTA-MONTEIRO, A. 2007; La traducción de esta cita es mía.)

De alguna forma, casi siempre sé que tipo de música voy a tocar. Porque hago algunas elecciones. Porque tengo memoria y algunos deseos. Y porque hay un lugar, un tiempo y una situación humana. (...) Hay como varios motores trabajando al mismo tiempo, algunos de ellos planeando, otros reaccionando muy rápido. (DENZLER, B. 2007. La traducción de esta cita es mía.)

Honestamente estoy empezando a pensar que una vez que has tocado música [improvisadamente] (...) después todo es proyectar de una forma u otra. La experiencia de hacer arte parece acumulativa (...) Por supuesto que a la hora de hacer suceder una pieza funciono en un nivel receptivo más que tratar de modelar algo antes de que suceda. Poner atención realmente y escuchar parece entregar resultados más concordantes que intentar estructurar mucho las cosas de antemano. Ya con personas siendo personas, cosas espontáneas pueden y van a suceder (...) (JONES, B.²⁷ 2007; La traducción de esta cita es mía.)

(...) Tienes tu vocabulario, pero cada vez haces nuevas oraciones con él. A veces encuentras nuevas palabras pero mayormente es la gente con la que tocas la que cambia el significado de lo que tocas. Así que te ajustas/reaccionas (FUHLER, C.²⁸ 2007. La traducción de esta cita es mía.)

Es como usar el lenguaje (...) En lo que hago apenas hay algún plan sino muchos sistemas y estructuras explícitas e inmanentes. En este contexto la espontaneidad sólo es dejar suceder. (KOVACIC, D.²⁹ 2007. La traducción de esta cita es mía.)

Me aproximo a cada situación lo más en blanco que pueda, e intento reservarme el derecho a hacer cualquier elección que la música pida (dentro de mi relación con mis compañeros, y dentro mío). Dicho esto, ya no siento la necesidad de ser auto-concientemente «espontáneo» —con frecuencia tal tipo de comportamiento me parece forzado, y los músicos que trabajan de esa manera me parece que se están imponiendo a la música. (FOSTER, J.³⁰ 2007)

Para mi el aspecto más importante de la improvisación es descubrir un sonido y una manera de comunicarme musicalmente con otras personas en un contexto espontáneo.

²⁷ Nacida en Corea y criada en EE.UU. A un tiempo músico y escritora, utiliza normalmente pedales de efecto abiertos interviniendo sus circuitos con cables, objetos o sus propias manos. Forma parte del dúo English junto a Joe Foster.

²⁸ Músico holandés, pianista, electroacústico e inventor de instrumentos. Numerosísimas participaciones ad hoc junto a músicos como Keith Rowe, Otomo Yoshihide y otros tantos de la escena belga y holandesa, así como discos solistas y agrupaciones semi-estables como MIMEO, Corkestra y the Cortet.

²⁹ Alias dieb13, tornamesista austriaco. Numerosas agrupaciones ad hoc (junto Taku Unami, Toshimaru Nakamura, sus connacionales Burkhard Stangl, Christof Kurzmann y Billy Roisz; Jason Khan, Günther Müller, etc.)

³⁰ Norteamericano vecindado en Seul, Corea del Sur. Proveniente de la literatura. Trabaja con materiales similares a su compañera en English, Bonnie Jones, además de trabajar con objetos acústicos resonantes.

(...) lo que primero y más me interesa es este proceso de trabajo, crear espontáneamente. (KHAN, J.³¹ 2007. La traducción de esta cita es mía.)

Toco mucho, en privado y con público, y dejo que mi música se desarrolle lentamente, así que naturalmente repito ideas y examino áreas una y otra vez durante periodos de tiempo. Esto no me parece fastidioso, y no lo considero un insulto a la improvisación, al contrario, lo considero improvisación. No veo la improvisación como un espectáculo «en el momento» siempre totalmente nuevo y fresco (...) (EUBANKS, B.³² 2007; La traducción de esta cita es mía.)

Me atrae la improvisación por algo que valoro. Es la frescura, una cierta cualidad, que sólo puede ser obtenida a través de la improvisación, algo imposible de conseguir con la escritura. Es algo con relación al 'filo'. Siempre estar al borde de lo desconocido y estar preparado para el salto. Y cuando sales tienes todos tus años de preparación y todas tus sensibilidades y todos tus medios preparados pero es un salto a lo desconocido. (Steve Lacy³³ entrevistado en BAILEY, D. 1991:55-56)

En la yuxtaposición de estas citas puede apreciarse el lugar diverso donde se genera la espontaneidad.

La actitud hacia la espontaneidad de los free jazzistas y los improvisadores europeos era que ésta sucedía en aquel salto a lo desconocido. Lo desconocido era un no-saber, un abandono de la conciencia de lo que se está haciendo para ser absorbido por el propio sonido que se estaba produciendo, un abandono o trascendencia de las anterioridades que llevaron hasta ese punto, ya fueran técnicas o composicionales, para saltar a un mundo imposible de verbalizar y extremadamente febril, lo que tenía correspondencias audibles en la música. Debemos tener en cuenta que "(...) para un improvisador que trabaja en formas Afrológicas³⁴, el «sonido», la sensibilidad, la personalidad, y la inteligencia no pueden ser separadas de la definición fenoménica (a diferencia de formal) de la música. La noción de personalidad es transmitida vía sonido, y los sonidos se vuelven signos para niveles más profundos de significado más

³¹ Norteamericano vecindado en Suiza. Percusionista y músico electroacústico, trabaja normalmente como solista, en proyectos ad hoc y en agrupaciones semi-estables con un conjunto definido de músicos: Günther Müller, Tomas Körber, Norbert Moslang, Tim Barnes, Christian Weber, entre otros.

³² Músico electroacústico y saxofonista norteamericano. Trabaja en diversas agrupaciones *ad hoc* en la escena de la costa este de EE.UU, además de GOD, su dúo con el percusionista Leif Sundstrom.

³³ EE.UU. 1934-2006. Virtuoso saxofonista soprano. Formó parte de los conjuntos de Thelonious Monk y Cecil Taylor en los '50. Después pasó por las veredas del jazz más tradicional, al free jazz y la improvisación, tocando junto a Don Cherry, Alan Silva, Musica Ellectronica Viva, Evan Parker, Derek Bailey y John Stevens, entre muchísimos otros.

³⁴ Afrológico como opuesto a Eurológico. El músico George Lewis, autor del ensayo citado, utiliza estas categorías provenientes de la intelectualidad afro norteamericana, en un intento por oponer un sistema de sentido que de cuenta de las diferencias radicales con el Occidente europeo y la mentalidad blanca aún dominante en EE.UU. En este ensayo "(...) los sistemas de musicalidad improvisada Afrológicos y Eurológicos se refieren a una locación social y cultural, y aquí son teorizados como históricamente emergentes más que étnicamente esenciales" (LEWIS, G. 2002 :93)

allá de las alturas o intervalos.” (LEWIS, G. 2002:117³⁵) Por lo tanto la llegada a la espontaneidad está radicada en la acción del individuo dentro del colectivo, y, como dijimos antes, a que este trascienda límites (lo que plantea el problema al no poder ser señalado con claridad si estos límites son propios, colectivos, externos, etc.)

Hay que aclarar que esta actitud no es patrimonio exclusivo de cierta improvisación —lo muestra la anterior cita de Jason Khan— y que su valor haya periclitado con el paso de tal o cual moda estético-musical (que es como se acostumbra a hablar y tratar al free jazz: como un momento —pasajero para el alivio de muchos— de subversión, y como toda subversión, de extravío, ya superado por el trabajo revisionista de los *Young Lions* en los '80s y enfriado por la irrelevancia del jazz fusión y otros), sino que sigue siendo, para muchos músicos, valor y objetivo fundamental de la improvisación. En el caso de lo que se ha dado en llamar improvisación electroacústica, la espontaneidad queda mayormente fuera del alcance voluntario del músico, y su preeminencia en la agenda del músico es vista alternativamente como obstáculo o como una posibilidad entre otras, aunque sigue siendo ese momento de no-saber. En nuestra experiencia (ligada mayormente a la improvisación electroacústica) la espontaneidad es un momento fuera de la voluntad; esto es lo que la caracteriza primordialmente: que la espontaneidad no surge jamás de la individualidad o el acuerdo grupal previo. En la mejor de las improvisaciones surge de la yuxtaposición de individualidades, de las resonancias o sordinas del público y el lugar físico. Es un fulgor intersubjetivo, si tal concepto pudiera acuñarse. Completamente no verbalizable, ni proyectable de antemano —no sólo por no saber cómo proyectar o que cualquier proyección impostaría lo espontáneo, sino que no se puede saber con qué proyectar lo espontáneo—, tiene un pie puesto en la individualidad y el resto de sus tentáculos en un ovillo de subjetividades, que nunca deberían confundirse con el colectivo. Sólo se puede tender hacia eso: “Si uno no espera lo inesperado nunca lo encontrará, pues es imposible de encontrar e impenetrable” [Heráclito de Éfeso, en Clemente *Stromateis*, en MONDOLFO, R. 1966:33]. Es, en la jerga del dispositivo, la línea de vuelo.

Quando se ha ido acumulando durante un cierto tiempo la energía creadora (...) acaba derramándose en una oleada tan repentina como si se produjera una inspiración inmediata sin ningún esfuerzo interior previo, es decir, como si se operase un milagro. En esto consiste es ilusión tan conocida que los artistas están bastante interesados en mantener (...) El capital no ha hecho más que ir acumulándose, no ha caído del cielo de golpe. (NIETZSCHE, F. [1872] 1998: 124. Aforismo 154 *Más sobre la inspiración*)

³⁵ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

2.5.- Libertad

¿Debería ser todo posible en cualquier momento? (TRIO SOWARI (Phil Durrant, Bertrand Denzler, Burkhard Beins) 2007. La traducción de esta cita es mía.)

Si bien la improvisación ha estado o está presente en casi todas las culturas musicales tradicionales del mundo, sólo algunas relacionan su práctica directamente al concepto de libertad.

Usualmente improvisar determina una práctica musical que supone el despliegue y la variación de lo memorizado, el acomodo dentro de una cantidad variable de patrones, cada uno flexible en diferentes grados, todo lo cual apunta hacia la realización de un estilo musical. Por tanto, relacionar la posibilidad de que el o los intérpretes se arriesguen a tomar decisiones en el frenesí de la ejecución a un acto de libertad —y que tal acto es estéticamente valorado y conlleva prestigio al intérprete— se da en un grupo de culturas musicales; entre ellas las del Cercano y Medio Oriente, India, Indonesia y el sectores de África.

En Occidente, la improvisación se ha caracterizado desde el inicio de la época de predominio de la escritura y de la obra musical, por suponer un acto simultáneo de invención y ejecución musical que escapa de las normas y convenciones formales o de otro tipo. En las culturas de las zonas antes nombradas, por el contrario, la improvisación supone una actualización de un conjunto de convenciones, normas y jerarquías memorizadas o codificadas, además de repertorios ya constituidos, *desde* las cuales surge —en el momento— la invención musical. El virtuosismo técnico e intelectual del músico aparece en la confrontación con lo heredado, no en su capacidad de ignorarlo. Esta diferencia tiene su paralelo en el hecho de que en Occidente la preeminencia está —abrumadoramente— en la música compuesta, fijada y escrita, y en las culturas no occidentales mencionadas lo compuesto o fijado es periférico respecto de la posición central de la invención improvisada. De todas formas, las gradaciones que se dan entre lo compuesto y lo memorizado, la tradición fija y su actualización improvisada, la existencia de la improvisación como un acto claramente distinto y perfilado respecto de otro acto musical fijo, van variando de cultura en cultura.

Lo interesante de toda esta descripción es observar que en otras culturas la improvisación se da como constreñimiento, como acto voluntario en que se asumen todas las condiciones previas al momento, y este choque y fricción es que resulta en una deriva y actualización, en las líneas de fuga³⁶.

Esto cambia en un momento histórico preciso, en el cual debido a la evolución en las características de ciertas músicas, su ideologización y politización más o menos abierta, donde la libertad como posibilidad de "hacer cualquier cosa en cualquier momento" se vuelve motivo imperioso de la improvisación. Otra manera de decirlo es que la improvisación pasa de ser dispositivo a ser ideología y se vuelve fin de la actividad musical; entonces fue necesario connotar su nombre con un prefijo: *free jazz* y *free improvisation*.

El énfasis en la libertad es una característica de gran parte del proyecto Moderno en música, del cual el Romanticismo musical del siglo XIX es el inicio —probablemente la música del siglo XX es *tanto más romántica* que la música del Romanticismo. La exigencia de libertad en música coincide, acompaña y es resultado de una exigencia de mayor libertad a todo nivel durante la segunda mitad del siglo XX, la exigencia del sujeto que no quiere ver constreñidos sus actos creativos. Si primero para el artista romántico el límite de su libertad era una muchedumbre que ahogaba su fantasía, para el improvisador del siglo XX, fueron la mediación de la industria, la serialización de los objetos y los actos, la inmovilidad de los ritos y estamentos sociales, raciales y culturales, los que obligaban a una expresión musical que fuera metáfora del acto libre, que es puro efecto de su libertad sin causa.

³⁶ Dos metáforas son pertinentes: primero la reflexión nietzschiana sobre la invención artística, en la cual dos espadas chocan en un duelo, produciendo algo que no corresponde a ninguna de ellas sino de su choque: una chispa; luego, una más ideológicamente localizada, donde el jazzista Sun Ra [ca.1914-1993; compositor, pianista, director de orquesta y pionero del uso de electrónica en vivo] compara la base rítmica del jazz —específicamente del bebop—, el trio de contrabajo, piano y batería, con su observancia del pulso fijo y una secuencia repetitiva de acordes en la armonía (una expresión dentro de la legalidad), con las cadenas y grilletes que aprisionaban a los esclavos (y con los dispositivos que cumplían el papel de los grilletes en la sociedad norteamericana de los 40s y 50s), frente al ímpetu solista y la expresión individual, como canto libertario. Esta segunda metáfora sirvió para relacionar todo el tinglado vanguardista del bebop y su heredero, el free jazz, con el blues, el gospel y sus orígenes en los cantos de trabajo en plantaciones, lo que le daba raigambre, y a la larga, la posibilidad de relacionarse con un África inmemorial e idealizada,.

2.5.1.- *Free jazz*.

En el caso del surgimiento del *free jazz*, donde los razonamientos de su surgir pueden ser variados, este fue un proceso de cambio acelerado desde el *bebop*.

Ya activos desde los '40s, un grupo de jóvenes improvisadores Afroamericanos radicales, en su mayoría sin acceso a los recursos económicos y políticos que son dados por hecho en círculos de alta cultura, plantearon sin embargo, desafíos potentes a las nociones Occidentales de estructura, forma, comunicación y expresión. Estos improvisadores, siendo conocedores de la tradición musical Occidental, situaron y centraron sus modos de expresión musical dentro de una corriente que emanaba mayormente de la historia cultural y social Africana y Afro-americana. (...) Para los improvisadores Afro-americanos (...) el simbolismo sonoro es construido teniendo a la vista con frecuencia la instrumentalidad social tanto como la forma. Nuevos estilos improvisacionales y composicionales son identificados frecuentemente con ideales de promoción racial y, más importante, como réplicas insubordinadas a la oposición percibida contra la expresión social negra y su mejora económica por parte de la cultura Americana blanca dominante. (LEWIS, G. 2002: 92)

Notablemente en el caso del *bebop* podemos observar como las estructuras fijas presentes en una música pueden ser leídas como expresión de los constreñimientos sociales y culturales.

En Harlem (...) simultáneamente a la guerra y los motines³⁷, se estaba incubando otra clase de revuelta en la semiclandestinidad de las reuniones *afterhours* después de las horas de trabajo, un trabajo cada vez más aburrido y mecánico, en el seno de las grandes orquestas (...) debían soportar (...) los corsés rítmicos impuestos por el baile: la música que tocaban, los arreglos que les colocaban en los atriles, reducían sus improvisaciones a unos pocos solos predeterminados (hasta en el plano de la duración) por la línea melódica del tema, el tempo escogido por el líder y los *riffs* orquestales previstos por el arreglador, todos ellos elementos a los que debían someterse tanto cuando reproducían lo que estaba ordenado en la partitura como cuando se los obligaba, en momentos igualmente previstos, a crear. (...) Cierta cabaret de Harlem [el *Minton's Playhouse*] fue uno de los lugares donde se celebrarían las reuniones de estos conspiradores musicales. (...) Allí, estos músicos tocaban, improvisaban y experimentaban para un público esencialmente compuesto por colegas negros, los únicos jueces (...) una de las características de su actitud estribaba, si no en su desprecio, al menos en una total indiferencia con respecto a las reacciones del público. La apariencia que ofrece el *bebop* en el instante de su nacimiento es la de un apriorismo estético, pero también la de un movimiento humorístico provocado por la fatiga, la rutina y la irritación: como si en los *jazzmen* negros hubiese una irreprimible necesidad de volver a encontrar su música, de purgar a su arte de las convenciones impuestas por el comercio y los criterio estéticos blancos (...) (CARLES, P. y COMOLLI, J.L. – 1973: 225-226)

³⁷ Se refiere a los motines ocurridos en el verano de 1943 en la ciudad de Detroit, suerte de culminación de una efervescencia arrastrada desde fines de los '30, y a los disturbios en Harlem, uno meses más tarde, a consecuencia del asesinato de un soldado negro por un disparo efectuado por un policía blanco.



Imagen 3 Sonny Rollins, Clifford Brown, Ritchie Powell, Max Roach, George Morrow.

Imagen. 4 Thelonious Monk y Howard McGhee, Minton's Playhouse, New York, N.Y., ca. Sept. 1947. Fotografía de William P. Gottlieb, Biblioteca del Congreso de EE.UU.

En consecuencia, el camino musical del jazz, desde el *bebop* hasta el *free jazz* (aproximadamente 1941, año del inicio del bebop, hasta 1964-1965 —año del asesinato de Malcolm X—, momento en que el saxofonista Albert Ayler publica *Spiritual Unity* y Sun Ra los dos volúmenes de *The Heliocentric Worlds of Sun Ra* y *The Magic City*, ambos documentos de la cúspide del estilo, por la radicalización absoluta del discurso en todos sus niveles, y momento a partir del cual comienza una decidida permeabilidad a otras estéticas y sonoridades) corre en paralelo a la construcción y fortalecimiento del movimiento por los Derechos Civiles en los EE.UU y la agitación política que lo acompaña.

Desde mediados del siglo XX, exploraciones en música «de forma libre» o «abstracta», improvisada sin una estructura predeterminada, fueron llevados a cabo levemente, o de manera implícita, por un conjunto pequeño pero impresionante de músicos: Lennie Tristano, Warne Marsch y Lee Konitz en 1949; Dick Twardzik y sus improvisaciones para piano a mediados de los '50, Charles Mingus en 1954, The Chico Hamilton Quintet y Cecil Taylor junto a Steve Lacy en 1955, George Russell y Bill Evans en 1956, Ornette Coleman y Don Cherry en 1959, Eric Dolphy en 1960 (...) (TOOP, D. 2004: 237)

El advenimiento de varias clases de improvisación «libre» —incluyendo el «free» jazz, que emergió a principios de los '60 (...) — volvió a colocar la «libertad» en la agenda musical. En el caso de «free» jazz, el empuje tumultuoso por derechos humanos en los Estados Unidos tuvo analogías claras en la música, como se observa en músicos políticamente activos como Archie Shepp. (LEWIS, G. 2002:114)



Imagen 5 Sun Ra [1914-1993]; Imagen 6 Albert Ayler [1936-1970] y Don Cherry [1936-1995]; Imagen 7 Eric Dolphy [1928-1964] y John Coltrane [1926-1967]; Imagen 8 Cecil Taylor [1929]; Imagen 9 Ornette Coleman [1930]; Imagen 10 Anthony Braxton [1945].

Lo interesante de este proceso es observar sus trazas musicales, más que extra-musicales. En algún momento la tradición, es decir el lugar donde una colectividad y cultura se reconoce a si mismo, se vuelve sistema visible, y como tal, se vuelve representación de un poder, en este caso opresor y racialmente identificable: los blancos, anglosajones, protestantes y capitalistas. Este es un giro que es a la vez promesa de fertilidad musical ilimitada —África prometida e idealizada— la posibilidad de destruir todas las estructuras estables de la tradición, es también un desfondamiento de sus propias bases, y horizonte donde todas las promesas van a ser aniquiladas. Queda fuera del propósito de este texto dilucidar las razones del fracaso del free jazz en su legitimación como estilo, la dilucidación de si fue realmente un fracaso como proyecto político-musical, y las razones de tal: las presiones de la industria musical, el diferimiento respecto de los gustos masivos de la época, etc.

La siguiente cita, tomada de una entrevista a un músico protagonista del proceso descrito hasta ahora, sirve para medir la lucidez de los involucrados y el valor que ellos asignaban a la libertad:

(...) Los cambios que empezaron a finales de los '50 y se completaron probablemente a mediados de los '60 sucedieron porque en los '50 el jazz ya no estaba al borde, en el filo [de la contemporaneidad]. Cuando alcanzas lo que se llamaba *'hard bop'* ya no había ningún misterio. Era algo —mecánico— una especie de gimnasia. Los patrones eran bien conocidos y todo el mundo los estaba usando. (...) Y yo sabía lo que se necesitaba para aprenderlos pero simplemente no tenía el estómago para eso. No tenía apetito. ¿Por qué debería querer aprenderme todos esos patrones trillados? Sabes, cuando Bud Powell los hizo, quince años atrás, no eran patrones. Pero entonces cuando alguien los analizó y los sistematizó, se volvió escuela y muchos músicos se metieron. Pero para cuando yo me uní, lo entendí a la primera, la emoción se había ido. El jazz ya no era improvisado. (...) Alcanzó un punto donde yo, y varios más, nos apestamos del 'pulso' y los '4 compases' —todo el mundo se cansó del tocar sistemáticamente, y dijimos 'a la mierda'.

(...) entonces Ornette [Coleman] entró en escena, eso fue el final de todas las teorías. El destruyó las teorías. Recuerdo que en esa época dijo, muy cuidadosamente, 'Bueno, dispones de cierta cantidad de espacio y pones ahí lo que deseas'. Y eso fue una revelación. Y acostumbrábamos escucharlo [tocando] junto a Don Cherry cada noche y eso realmente desplegó un anhelo por mayor libertad. (Steve Lacy entrevistado en BAILEY, D. 1992:54-55)

2.5.2.- *Free improvisation*.

En el caso de la *free improvisation* —o "*European free improvisation*" como se la ha denominado actualmente, señalando su origen y principal territorio de despliegue— si bien las motivaciones iniciales de un reducido conjunto de jazzistas ingleses, alemanes, holandeses y franceses, se fundaron en transferir a su práctica la sonoridad y características del *free jazz*, estas se hallan en otro contexto ideológico y suman otras referencias, ninguna de las cuales tiene que ver con improvisación. Mucha tinta ha corrido gracias a la ansiedad por diferenciar la *free improvisation* del *free jazz*, debido a que, desde los '70 en adelante, practicantes de ambas estéticas, tanto europeos como norteamericanos, se han entremezclado en proyectos basados en ambas estéticas³⁸. En la noción que nos preocupa en esta sección, la libertad, la diferencia estuvo en de qué se liberaban los músicos europeos, teniendo en cuenta que no

³⁸ Partiendo por el asentamiento de Eric Dolphy en Europa en 1964, año en que muere en Berlín, y más emblemáticamente en las giras de Cecil Taylor, Albert Ayler y Sun Ra, hasta el exilio en 1969 de varios músicos —Steve Lacy, Alan Silva, Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, Lester Bowie, entre otros— en París. También esta indefinición es mayor porque la mayoría de los improvisadores europeos siguieron dedicando trabajo en proyectos de free jazz y jazz (y todos los matices entre estos dos).

sufrían una opresión política, económica, social y cultural, a diferencia de sus colegas afroamericanos.

La tarea que cupo a los improvisadores europeos fue derribar las trabas que ataban la música improvisada con la escritura musical, interrogar sistemáticamente dogmas de enseñanza³⁹ y técnica respecto de los instrumentos⁴⁰, y, en algunos casos, poner en crisis la identidad cerrada de ciertos estilos.

En primera instancia la lucha contra los modos de comprensión e invención que provoca la escritura musical, fue enunciada como una lucha contra la composición, el compositor y todos los dispositivos de seguridad y jerarquía que rodean a este, en especial la partitura, el adminículo que resume su trabajo, su estatuto y el poder simbólico que ejerce y pone en movimiento frente al intérprete y al auditor. La actitud de algunos improvisadores era de un ataque abierto, como en el caso de esta declaración de Evan Parker:

Soy un músico intérprete, pero no uso partituras (...) Nunca han existido para mí excepto como algo para mirar y reflexionar, para compararlas con otras de su tipo. ¿(...) si la partitura representa alguna especie ejecución ideal para qué tendría que ser interpretada alguna vez? ¿Seguramente no sería mejor para el amante-de-la-música leer la partitura, solo o acompañado, con o sin director según le dicte la preferencia? Si se objeta que esta actitud es muy insensible, entonces respondería que la partitura en sí misma es muy insensible; (...) Cualquiera puede reconocer la diferencia entre la partitura y la ejecución. Hay cosas agregadas, alteradas o quitadas. Aún cuando aquel siempre ha sido el caso, la separación entre la partitura y la ejecución es tal vez mucho mayor en música contemporánea que nunca antes. (...) Supongo que la implicancia en todo esto es obvia. Estoy sugiriendo que si hay alguien dispensable en la producción de un evento musical, es el hacedor-de-partituras, o «compositor», como es llamado con frecuencia. (Evan Parker en BAILEY, D. 1992:80-81)

³⁹ La comprensión anquilosada de los parámetros musicales, aquella que piensa que al separar las características de un sonido en el papel (la frecuencia, la dinámica, la duración y ritmo interno, las características del timbre) entonces la escucha también puede separar y comprender separadamente.

⁴⁰ Las relaciones rígidas de los instrumentos respecto a un parámetro, a una gestualidad derivada de un modo de ejecución, y la dependencia de las anteriores respecto a una estética. Por ejemplo: una batería siempre toca figuras rítmicas en un pulso simétrico estable, en un rango dinámico *mezzoforte* a *fortissimo*, y sonidos con ataque claro y duración breve o brevísima. En otras palabras, el papel de la batería en el rock y el jazz.



Imagen 11 Evan Parker, David Toop y Paul Burwell, London Musicians Collective, 12 de febrero 1978.

Esto, inmediatamente seguido por una declaración de ideales que puede leerse como el *ethos* que rigió a la música improvisada europea hasta fines de los '80, momento en el cual termina por cimentarse como estilo (o pasa de ética a estética):

Mi «música ideal» es tocada por conjuntos de músicos quienes eligen agruparse y que improvisan libremente en relación a precisas condiciones emocionales, acústicas, psicológicas y otras atmosféricas menos tangibles en curso al momento que la música es interpretada. (Evan Parker en BAILEY, D. 1992:81)



Imagen 12 Paul Rutherford y Derek Bailey; Imagen 13 Han Bennick; Imagen 14 Peter Brötzmann.



Imagen 15 Phil Durrant, John Butcher y John Russell.

La interrogación de las jerarquías internas en un conjunto musical, presentes en un conjunto de jazz entre los solistas y el acompañamiento rítmico, o en una orquesta sinfónica, entre las diferentes familias instrumentales, y que indudablemente afectan su gestualidad instrumental, llevó a dos clases de exploración:

a) La organización horizontal de las agrupaciones, es decir, la concepción previa a la música que los papeles estructurales los podía asumir cualquier instrumento, según fuera dictando la música y como la escucha del músico fuera asumiendo aquellas necesidades. Esto repercutió en que tales decisiones fueran tomadas musicalmente o auditivamente, y no emocionalmente o formalmente. Tal trabajo fue lográndose sólo con la mantención en el tiempo de agrupaciones estables, en este caso dos conjuntos emblemáticos en la conformación de nuevas estrategias de improvisación (y a la larga la conformación de un idioma): el *Spontaneous Music Ensemble*, dirigido por el percusionista John Stevens, y la *Music Improvisation Company*, integrada por Derek Bailey, Evan Parker, Hugh Davies y Jamie Muir⁴¹. Características de esta etapa de conformación, son las instrucciones diseñadas por Stevens y utilizadas en agrupaciones y luego en talleres: "Click piece [pieza chasquido], por ejemplo, era la instrucción simple de tocar el sonido más breve en tu instrumento. La dificultad de esto variaba de instrumento a instrumento, de músico a músico, y una cantidad considerable de concentración se necesitaba para

⁴¹ Discos como *Karyobin* [1968] y *Quintessence 1& 2* [1974] del SME, el disco homónimo de la Music Improvisation Company [1970], *The topography of the lungs* [1970] del trío conformado por Evan Parker, Derek Bailey y Han Bennick; el disco homónimo del trío Iskra 1903 (Paul Rutherford, Derek Bailey y Barry Guy) publicado en 1972, muestran los primeros y fogosos años de construcción de un idioma e imaginario sonoro. A estos deberían agregarse los primeros discos de las agrupaciones organizadas por Peter Brötzmann y Alexander von Schlippenbach, la ICP Orchestra, el dúo Parker-Lytton, Tony Oxley y The Globe Unity Orchestra, si bien aquí se intersectan las energías del *free jazz*.

recortar cada sonido hasta lo más pequeño y mantenerlo ahí. Como intérprete, te dabas cuenta sólo después de un lapso de tiempo de la manera en que un sonido grupal estaba emergiendo. La paradoja yacía en la forma en que una interacción grupal compleja, bastante embriagadora en ocasiones, podía emerger de la absorción individual. La pieza parecía desarrollarse con una mente propia y, casi como un resultado secundario, la lección básica de la improvisación —cómo escuchar y cómo responder— podía aprenderse a través de una cuidadosa ejecución de instrucciones” (TOOP, D. 2004:187).

Gracias a esta exploración, la música fue desprendiéndose de sus dependencias formales del jazz y el *free jazz*: las estructuras de tutti-solo-tutti-solo-etc., esquemas formales tradicionales (un A-B-A', en que B es una cúspide característica de máxima densidad e intensidad), el equilibrio en las texturas y densidades en el total de la pieza. En resumen, todos los automatismos debidos a un aprendizaje (académico y cotidiano) de la música basado en la composición tradicional y en los modos populares.



Imagen 16 y 17 Dos formaciones del *Spontaneous Music Ensemble*, siempre en la batería: John Stevens.

b) Gracias a una actitud de constante exploración en modos no tradicionales de ejecución de instrumentos tradicionales, el uso de objetos cotidianos y percusiones exóticas, la fabricación de nuevos instrumentos y la ampliación electroacústica de todas las posibilidades anteriores (ver 4.2.), tuvo como resultado directo el enrarecimiento general de las texturas y timbres, volviendo irreconocibles los sonidos particulares de los instrumentos y generando un sonido colectivo denso e intrincado, sumamente polifónico y heterofónico, pero aún mayormente basado en

el diálogo entre instrumentos. Esto último, a la larga, será una de las razones de fijación en un estilo sumamente reconocible.

Los dos vectores de investigación recién descritos se empalman con la investigación llevada a cabo en el área de la música escrita desde fines de los '50, redefiniendo el papel y uso de los instrumentos, la partitura, la elección y participación del intérprete en la obra, la interrogación al estatuto del autor (expresada por ejemplo en la indeterminación y en el collage), y el insaciable apetito por nuevos 'mundos sonoros'⁴². Gracias a este empalme, los nombres se repiten y entremezclan; como ejemplos: en su obra *Laborintus 2* [1965], Luciano Berio especifica en la partitura una improvisación de 10 minutos en estilo *free jazz*, luego de la cual sigue una sección dominada por la electroacústica fijada en cinta magnética — la primera versión grabada y publicada de esta obra, incluyó en el ensamble a varios intérpretes que eran jazzistas e improvisadores (Michel Portal, Jean-François Jenny-Clarke, Jean Pierre Drouet, entre otros); para la grabación de su obra 'intuitiva' *Aus den sieben Tagen* (cuyas partituras eran textos en prosa, de místicas imágenes cósmicas y meditativas), Karlheinz Stockhausen aumentó el personal usual de su ensemble (Johannes Fritsch, Rolf Gelhaar, Alfred Alings, Harald Boje y Aloys Kontarsky) con los recién nombrados Portal, Jenny Clarke y Drouet; Hugh Davies, compositor, investigador y constructor de instrumentos, estudió con Stockhausen y participó en la versión de estreno de *Mikrophonie I* [1964], más tarde, en Inglaterra, formaría parte de The Music Improvisation Company y de Gentle Fire, conjunto dedicado a la realización de obras de Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Stockhausen, Alvin Lucier, Tom Phillips, Robert Ashley, David Behrman, Toshi Ichihyanagi⁴³ y Mauricio Kagel; este último, para la realización de su obra *Der Schall* [1968], pide los servicios del conjunto New Phonic Art, conformado por Michel Portal, Vinko Globokar, Jean-Pierre Drouet y Carlos Roque Alsina.

⁴² Hay que tener en cuenta que concomitante al área de música improvisada que nos preocupa aquí, existieron otras tantas escenas musicales donde la improvisación jugó un papel considerable en la formación de un imaginario sonoro nuevo, propio de la música popular y alejado de cualquier vanguardia: la improvisación que partiendo del rock deriva a la psicodelia (Jimi Hendrix, Pink Floyd, Frank Zappa), para luego investigar en modos improvisacionales y experimentales: el krautrock alemán, con ramas en Berlín (Agitation Free, Tangerine Dream, Klaus Schulze, Ash Ra Temple, Popol Vuh) y Düsseldorf (Can, Kraftwerk, Cluster y Neu!); la escena canterburiana y grupos asociados: Soft Machine, Egg, Gong, Caravan, Hawkwind, Hatfield & the North, Gilgamesh, Matching Mole y Henry Cow; el jazz europeo de los '70, ejemplarmente representado en el catálogo del sello disquero ECM, que se fue acercando al folklore y a las nacientes tendencias de *World Music* y la *New Age* (al igual que los de la escena del krautrock berlinés).

⁴³ Es decir un glosario de los principales nombres asociados a la música experimental e indeterminada de los '60 y '70.

En resumidas cuentas la *European free improvisation* capitalizó su comprensión de la libertad aplicada a la producción musical en un área de exploración sonora que rápidamente se convirtió en la conformación de un nuevo idioma sonoro instalado en la investigación empírica del instrumento musical y del acto y los modos de ejecución, caracterizando su trabajo por la radicalización constante de sus supuestos, el rechazo absoluto a la indulgencia propia de las formas de improvisación que se observan en música popular de avanzada del mismo periodo, la formación de un circuito de músicos y de discípulos que continuaran 'el estilo', la fundación de sellos disqueros independientes, y la dependencia de los circuitos de conciertos y festivales de jazz para su circulación pública.

Por el contrario, el *free jazz* mantuvo su eje de invención en la expresión musical de las opresiones —y auto-opresiones— inflingidas a la raza negra en EE.UU. Incluso, cuando a mediados de los '60 el *free jazz* es permeado y derechamente penetrado por todo tipo de influencias exógenas —que iban desde la agregación de percusión y otros instrumentos africanos y de otras culturas no-occidentales, influencias de la música contemporánea europea y la electroacústica, o el uso de otras músicas de tradición afroamericana a modo de collage (estilos de jazz 'pasados de moda', blues, gospel, música de bandas de marcha, soul, rock&roll y rhythm&blues, etc.)⁴⁴— el eje permaneció firme en la expresión, bajo cuya égida se asumieron nuevas áreas de exploración y la entrada de otras músicas.

Si bien ya en los '70 se voceaba el agotamiento del *free jazz* y de la *free improvisation* ["(...) eran dados por perdidos como *géneros* anticuados que habían prometido visiones de una nueva especie de sociedad pero habían fracasado en comunicarse con un público y desarrollar un estética." – TOOP, D. 2004: 239], puede señalarse la caída del Muro de Berlín⁴⁵ como un punto de inflexión y el comienzo de un periodo de inactividad en términos de iniciativas de innovación y más bien gestos hacia la consolidación (y hacia la reconciliación con la composición). En 1992, Evan Parker declara "(...) he estado perfectamente feliz con el término «improvisación libre» como

⁴⁴ Aquí surgen los trabajos de la AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) de Chicago, formada por Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, George Lewis, Leroy Jenkins y Leo Smith, entre otros), el Art Ensemble of Chicago (también miembros de la AACM), Archie Shepp, Alan Silva, Don Cherry y Sun Ra por nombrar unos pocos.

⁴⁵ Es casi irrelevante señalarlo, pero la caída del Muro trastornó el frágil ecosistema de circuitos de conciertos y financiamientos estatales en que se movía y nutría esta escena.

una descripción de mi «estilo» y como un indicador de mis filiaciones culturales” (PARKER, E. 1992; la traducción de esta cita es mía)

De alguna forma las decisiones de los músicos involucrados en esta escena pasaron de hacerse válidas en el momento de la improvisación, construyendo su memoria y responsabilidad en el contexto de la contingencia musical, a tomar decisiones y gestos de consolidación fuera de la improvisación.

Los músicos, al tener un pasado (tiempo que pasa, sonidos creados y escuchados) tienen la posibilidad de elegir la manera con que negocian con el presente de acuerdo a su toma de decisiones.

Esta toma de decisiones simplemente puede reproducir las elecciones estéticas del pasado, un acto de consolidación más que descubrimiento (...) (MATTIN 2003)

Esto redundó en la formación de un método de aplicación de un idioma conformado años atrás, y muchos músicos se volvieron completamente identificados con una estética sonora⁴⁶. La música se agotó, lo que no implica que no se siga haciendo hoy en día.

Como decíamos en el subcapítulo 2.3 (Exploración, forma, proceso), el ejercicio de la libertad generó sus propias limitaciones, lo cual es un resultado inevitable si una práctica determinada se vuelve establecida y convencional en una comunidad de músicos. La improvisación electroacústica —como estrategia y como género musical— surge, como veremos, de una confrontación con todas las condicionantes que maneras pretéritas de improvisar no consideraban. Al mover el eje de la improvisación hacia la escucha y la investigación lo que más queda en relieve es la inexistencia de la neutralidad, la abrumadora aparición de la contingencia, la fragmentación, lo intempestivo, lo inconexo, lo aleatorio y lo indeterminado. En otras palabras, todo es límite, constreñimiento y contención.

La libertad permanece como base del acto, no como objetivo y horizonte último de la improvisación, permaneciendo de todas formas como un patrimonio amenazado, no neutral o intocable, más allá de las limitaciones, sino finalmente como fricción de estas mismas.

⁴⁶ Esto no completa toda la figura. En el caso de Evan Parker y Derek Bailey, figuras ‘fuertes’ de esta escena, sus idiomas e imaginarios sonoros son muy pregnantes y reconocibles; otros músicos, como el percusionista Paul Lovens, pueden modular su idioma y acomodarse mucho mejor a nuevos contextos de improvisación.

No conozco ninguna otra cosa que sea tan estructurada para no ser comunicación no-lingüística, y la práctica de hacer una disciplina desde la libertad me parece insondable desde donde estoy ahora. (FOSTER, J. 2007)

3. Sonido

3.1. – La escucha

Una escucha cuidadosa es más importante que hacer suceder los sonidos.
(Alvin Lucier, citado en COX.C & WARNER, D. 2004:63)

Improvisar es escuchar. Más que la técnica instrumental, el control y conocimiento de las fuentes de sonidos, más que el número de músicos involucrados, las expectativas, el trasfondo estético de cada músico, y cualquier otra anterioridad (que en música escrita está codificada en la partitura). La escucha —y su órgano, el oído— es el espacio de organización, el lugar donde sucede la improvisación, donde se cruza la materialidad sonora, su reflejo en el espacio físico, toda anterioridad auditiva —la memoria de otras músicas, otros sonidos, otras improvisaciones—, la huella de todo lo escuchado que no es memorizado. Si bien toda música es imposible sin escucha, el fundamento y lugar de despliegue que tienen otras músicas es otro. En músicas orales la tradición y su específica función social; en músicas populares de contexto urbano industrializado el cumplimiento de un rol social y de consumo preciso, además de medio de sustento de el o los ejecutantes; en músicas de tradición escrita la partitura como resultado del choque entre la creatividad individual y lo heredado —entre la inmanencia de la obra y el intento de trascender toda la anterioridad—.

(...) pienso que las músicas convencionales no alientan la escucha. Alientan al pensamiento y la emoción. (JERMAN, J. 2007. La traducción de esta cita es mía.)

Escuchar es la característica central de la improvisación actual, diferenciándola de los tipos de improvisación libre surgidos en los '60 y cultivados hasta el día de hoy, donde el eje sobre el cual todas las líneas se intersectan es tocar (un instrumento). La escucha es donde se simboliza, es el terreno escarpado donde los sonidos caen hacia la representación, el juicio que otorga la posibilidad de seguir escuchando o hacer suceder un sonido.

El trabajo de la agrupación AMM, adelantado y profético, es de importancia capital para comprender esta forma de hacer música, que de alguna manera trasciende la noción de improvisación (que nosotros sin embargo retendremos hasta que otra noción más adecuada se forme). Junto con el trabajo de John Cage, Morton Feldman, David Tudor, Earle Brown y Christian Wolff, la postura ética de AMM frente al hecho musical

se ha constituido como unos de los suelos para el desarrollo de nuevas aproximaciones a la improvisación.

AMM fue fundado en 1965 por Keith Rowe, Lou Gare y Eddie Prevost, jóvenes músicos de jazz, agotados de la forma imitativa, angosta y poco estimulante que había tomado la práctica jazzística en sus grupos respectivos. El grupo se constituyó en base a la interrogación de las formas rígidas utilizadas en aquella música (CHILDS, B. & HOBBS, C. 1982:34⁴⁷). Poco después se unieron Laurence Sheaff y el compositor Cornelius Cardew.

La figura de Cardew (1936 – 1982) es clave para el delineamiento de la música de AMM y más panorámicamente, para el desarrollo de la indeterminación y experimentación musical en Inglaterra. Luego de formarse en la Royal Academy of Music de Londres, Cardew, “como Dunstable un par de siglos atrás, tuvo que gastar buena parte de su vida sólo en llegar «donde está la acción»” (FELDMAN, M. 2000: 52). Así, influenciado por las técnicas seriales, formó parte del taller de Karlheinz Stockhausen en Colonia, donde colaboró en la redacción de la partitura de *Carre* (1960) para cuatro orquestas y coro. Luego, hondamente impresionado por las ideas expuestas por John Cage y la música que éste presentó junto a David Tudor en Darmstadt en Septiembre de 1958⁴⁸, comenzó a experimentar con la indeterminación y la notación gráfica. En 1960 participó en el montaje de estreno de *Cartridge music* de Cage, junto a Tudor, Christian Wolff, Mauricio Kagel, Benjamin Patterson, Hans G. Helms, Kurt Schwertsik, Nam June Paik y el compositor. Luego, en 1964, avocindado en Roma, participó en las primeras sesiones de improvisación que llevaron a la conformación del *Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza*⁴⁹.

La llegada de Cardew a AMM no cambia la fisonomía sonora de la música, que ya había dejado casi toda asociación con el jazz, pero dada su experiencia y holgura, amplió la consciencia con que el hecho musical era pensado y hecho, entregándole una

⁴⁷ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

⁴⁸ En las charlas tituladas *Composition as process*, luego publicadas en el libro *Silence* [CAGE, J. 1961, 1973:18-56]

⁴⁹ En tales sesiones participaron, aparte de Cardew, Larry Austin, Franco Evangelisti, Aldo Clementi y Mario Bertoncini, el húngaro Ivan Vandor, los norteamericanos Bill Smith, John Eaton, Alvin Curran y John Heineman. Teniendo en cuenta otros colegas asociados a los ya nombrados, es muy probable que estas sesiones influenciaron la formación de *Musica Elettronica Viva*, donde trabajaban otros expatriados norteamericanos como Frederic Rzewski, Allan Bryant, Richard Teitelbaum e, intermitentemente, Steve Lacy. [CHILDS, B. & HOBBS, C. 1982:27-29]

confianza que hubiera tardado más en llegar, dada la novedad a todo nivel en la cual se trabajaba. (CHILDS, B. & HOBBS, C. 1982:36)

Los años siguientes —que incluyeron la publicación de un disco en junio de 1966— vieron el avance del grupo hacia una estética sonora completamente singular.

(...) las sesiones duraban generalmente cerca de dos horas, sin quiebres formales ni interrupciones, aunque ocurrían a veces extensos lapsos cercanos al silencio. La música de AMM supuestamente admite todos los sonidos, pero los miembros de AMM tienen preferencias marcadas. Una apertura a la totalidad de los sonidos implica una tendencia de alejamiento de las estructuras tradicionales hacia la informalidad. Esta tendencia es gobernada (...) por varias estructuras enteramente tradicionales tales como el saxofón, piano, violín, guitarra, etc., en cada uno de los cuales reposa una porción de la historia de la música. (...) Con nuevos equipos empezamos a explorar la gama de pequeños sonidos que son disponibles usando micrófonos de contacto en toda especie de materiales —vidrio, metal, madera, etc.— y en una variedad de aparatos desde baquetas a cocteleras a pila. (...) el percusionista se estaba expandiendo en dirección de la percusión de afinación determinada (...) y el saxofonista empezó a tocar el violín y flauta, además de cordófonos de diseño propio. (...) dos cellos fueron cableados a la nueva amplificación y el guitarrista desarrollaba su predilección por los tarros de café y hojalata⁵⁰. Esta proliferación de fuentes de sonido (...) producía con frecuencia una situación donde era imposible decir quién estaba haciendo qué sonidos —o más bien cuál porción de la inundación sonora que colmaba la sala. (CARDEW, C. 1971)

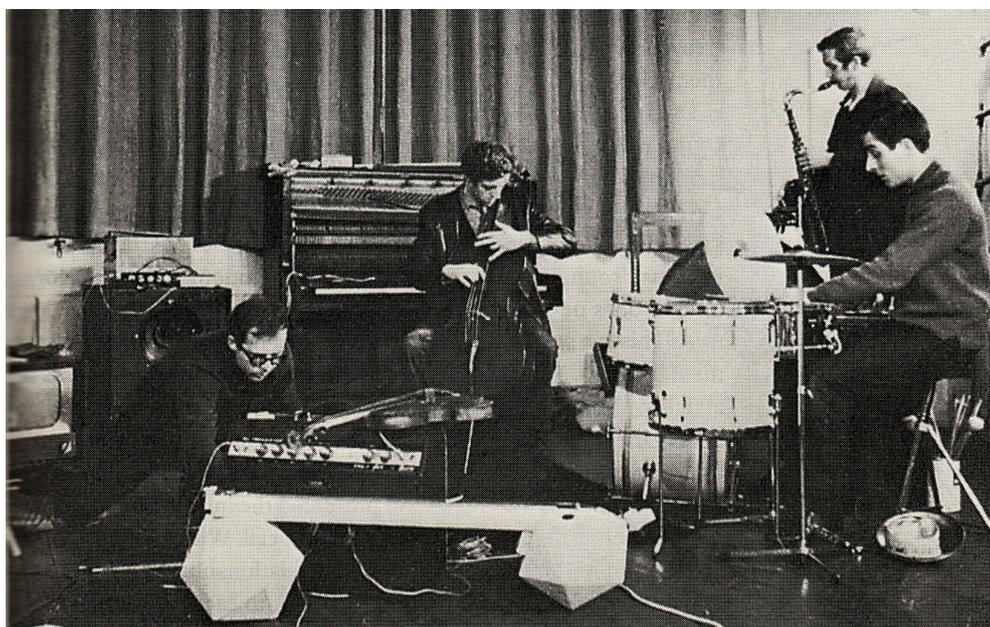


Imagen 18 AMM en acción: Keith Rowe, Cornelius Cardew, Lou Gare y Eddie Prevost; ca. 1966.

En el mismo texto, Cardew identifica este trabajo como *experimental*:

⁵⁰ Hay que destacar también el uso constante de la radio (que será detallado adelante) y de la guitarra eléctrica en una forma no tradicional, colocándola horizontalmente en una mesa, en un gesto que Rowe compara al gesto de Pollock con la tela, pero que posee una relación con otras doctrinas del arte moderno: el *objet trouvé* y la distancia como anti técnica y anti artesanía (ver subcapítulo 4.1.3).

El 'sonido' informal tiene un poder sobre nuestras respuestas emocionales que no posee la 'música' formal, ya que actúa subliminalmente más que en un nivel cultural. Ésta es una posible definición del área en la cual AMM es experimental. Estamos buscando por sonidos y por las respuestas que se adhieren a éstos, más que pensándolos, preparándolos y produciéndolos. La búsqueda es conducida en el medio sonoro y el músico mismo está en el corazón del experimento. (Ibidem)

Si el medio es sonoro, el órgano es el oído y la escucha el acto. Esta música es (sólo) la propia materialidad sonora, que "(...) ni permanece en el exterior como materia 'apaciblemente subsistente' ni se disuelve en las arbitrarias asociaciones subjetivas del psiquismo individual (...)" (ROJAS, S. 2003:286), que "habla a través de muchas sensaciones sin concepto y, por tanto, no deja algo para meditar como la poesía (...)" (Immanuel Kant⁵¹, en ROJAS, S. 2003:278). Una música que también ha abandonado, en su camino de auto-consciencia, las estrategias de legitimación que se derivan de la notación como 'arquitectura sonora'.

La improvisación sucede en el oído y permanece en él. No acontece más acá, en una partitura como "algo más allá de ti, alguna autoridad que estás intentando cumplir" (Cornelius Cardew en NYMAN, M. 1999:127), ni más allá, como un espejo proverbial donde se encuentran reflejadas todas las emociones posibles en una subjetividad. El sujeto auditor es aquí espacio de resonancia y sólo eso. Probablemente el desafío más exigente para el auditor en una improvisación es prestar su subjetividad al espacio y su experiencia a la resonancia, renunciando a escuchar conceptualmente.

Una improvisación es una solución al problema de la audición. Tal como el oído se ha desarrollado en el ser humano como una solución al problema del sonido, y que es una solución provisional en tanto que siempre existirá un exceso del problema respecto de sus probables soluciones. La historia del oído y de la escucha es aquella de su adaptación entre necesidades y contexto, donde las exigencias de uno son las carencias del otro y viceversa. Entonces una improvisación es una representación a escala de ese proceso histórico constante e infinito en que el oído escucha y se oye escuchar, acoplando sus límites a lo que puede percibir como realidad, no en una búsqueda por ampliar los límites, sino por repasar la textura de la realidad escuchable en toda su complejidad. Aquí es donde el oído se vuelve un órgano teórico con sus propias leyes, cuando uno puede comprenderlo como una máquina separada del sujeto

⁵¹ Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992. p. 235 (B218)

que medita y que está mucho más cerca de los aparatos y máquinas que utilizamos para escuchar o producir sonidos. Si hoy la tecnología aplanada y homogeniza el sonido que nos rodea —por el zumbido del tráfico, la red eléctrica, la música ambiental— también nos da la posibilidad de ampliar notablemente aquello que podemos oír; aquí pensamos más que en los medios de producción sonora, en la tecnología que ayuda a oír a quienes sufren de diversos grados de sordera —desde audífonos cada vez más precisos, cómodos y poco invasivos, a las intervenciones quirúrgicas que pueden instalar un audífono en el tímpano conectado directamente a la red neuronal.

Para comprender cómo una música es entendida como tal, habría que tener en cuenta al menos tres niveles:

- El sistema auditivo explicado en sus estructuras y funcionamiento: el oído externo, medio e interno, lo que a poco andar abre a la complejidad de la recepción y decodificación del lenguaje y el paisaje sonoro, que junto a la música forman un continuum, es decir como el sonido es captado por el oído como una vibración en el aire (una diferencia en la presión del aire), para convertirse en una energía que se traslada por el mecanismo de huesos y tejidos que componen el tímpano hasta finalmente ser transformados en un estímulo químico eléctrico administrable por las neuronas. Esta es la base del sentido de la audición, el cual a su vez nunca es experimentado aisladamente; siempre el régimen de la audición va traslapado, interrumpido y complementado —podríamos decir *comentado*— por otros regímenes de sensorialidad: nunca se escucha a secas, se escucha viendo, saboreando, padeciendo, sintiéndose sentir y siendo afectado.

- Los diversos factores fisiológicos posibles en un individuo, a la par de su anterioridad cultural. La conformación de los huesos del cráneo, su densidad —por lo tanto la alimentación y salud del individuo, lo que nos lleva nuevamente a su cultura—, que determinará cómo éstos resuenan; la posibilidad de que esté resfriado o que sucesivas infecciones de la mucosa de sus senos nasales hayan afectado las resonancias o los canales que comunican boca con nariz, garganta con oídos; la presión de la sangre, que aunque no es audible connota y predispone el paisaje sonoro del tímpano, o se hace presente si el individuo está excesivamente ansioso o angustiado. El desgaste que haya ejercido el ambiente acústico donde este individuo vive, consume, trabaja y se traslada.

- La educación y competencia auditiva del individuo. Aquí hay que tener en cuenta que "(...) la situación en que uno se encuentra con la música condiciona la música misma. En particular [con músicas envasadas en sociedades (semi) industrializadas], uno puede asumir incluso que la escucha diaria es con frecuencia más condicionada por la situación en la cual uno se encuentra con la música que por la música misma, o por la identidad cultural propia del auditor, al menos dentro de la esfera cultural más o menos homogénea que comprenden las sociedades industrializadas occidentales." [Ola Stockfelt, en COX, C. & WARNER, D. 2004:89] Por educación auditiva no nos referimos a la (improbable) educación que un individuo pueda haber recibido escolarmente, sino al paisaje sonoro que rodea mayormente al individuo. Esto implica profundizar la idea anterior de desgaste que haya ejercido el medio acústico sobre la escucha del individuo, para pensar tal desgaste como educación auditiva, averiguando el rango de frecuencias y dinámicas que posee su oído y las características de su escucha como medio, su capacidad para examinar un contexto sonoro —las gradaciones de figura y fondo, la ubicación espacial, la habilidad para recortar los sonidos del continuum, etc.

- Los modos de audición que utilice y en los que sea competente, los usos que su contexto familiar o social y él den a la música envasada⁵², y por último el conocimiento que tenga de estéticas musicales (que en el caso de un auditor supone conocer el modo de audición adecuado⁵³ de una estética musical determinada —la ideología de audición que toda música posee).

⁵² La escucha de un individuo criado en la vecindad de un aeropuerto va a ser distinta que la de un individuo criado en los faldeos de una montaña, fuera de una urbe; la capacidad de atención de un individuo va a ser distinta si este vivió y creció en una casa donde radio y TV eran dejadas encendidas durante el almuerzo, la once y la comida (superando su función de transmisión de mensajes, dentro de la cual se hicieron los radioteatros, por ejemplo, para pasar a ser un decorado sonoro) o si en su casa un familiar tocaba un instrumento; si necesita de una radio con música para concentrarse en el estudio; si usualmente camina por la calle con uno o dos audífonos colocados en cada oído; si vive en una casa en un barrio sin tráfico constante, o si vive en un departamento en un edificio de 22 pisos con varios departamentos, donde escucha el trajinar de sus vecinos y el funcionar de las entrañas del edificio; etc.

⁵³ "He elegido llamar a cada escucha en una situación de escucha normada por un género musical con su situación asociada normada por un género escucha adecuada. La persona que interpreta la música escucha con un tipo de concentración distinto que aquel con que lo hacen aquellos que simplemente escuchan; pero ambos tipos pueden seguramente ser adecuados al género. (...) Escuchar adecuadamente no supone (...) una manera de escuchar particular, mejor, o "más musical", "más intelectual", o "cultural superior". Significa que uno maneja y desarrolla la habilidad de escuchar por aquello que es relevante para el género de la música (...) la escucha adecuada no es un prerrequisito para asimilar o disfrutar música (...) o para crearle un significado de lo que la música expresa; es un prerrequisito para usar la música como un lenguaje en el sentido amplio, medio de comunicación real desde el compositor, músico, o programador, a la audiencia/escucha. (...) la escucha adecuada es, como todos los lenguajes, siempre un resultado de un contrato informal (aunque a veces formalizado) entre un grupo grande o pequeño de gente, un acuerdo sobre la relación de los medios musicales de expresión con la imagen de mundo de aquel grupo. Por lo tanto, la escucha adecuada es siempre ideológica en el sentido amplio: se relaciona a un conjunto de opiniones que pertenecen a un grupo social, sobre relaciones ideales entre individuos,

La escucha "(...) comienza con el valor de sobrevivencia implícito en la habilidad para interpretar la información sobre el ambiente y nuestra interacción con él, basados en el detalle contenido dentro de [las] vibraciones físicas. (TRUAX, B. 2002:18⁵⁴). Aquí está el primer tipo de escucha clasificado por Roland Barthes, "el ser vivo orienta su audición (el ejercicio de su facultad de oír) hacia los índices; a este nivel, en nada se diferencia el animal del hombre (...) este (...) tipo de escucha es, podemos decir, una alerta." (BARTHES, R. 1982:243). En una segunda definición, debida a Pierre Schaeffer, esta escucha es causal, ya que se interesa "(...) por todos los indicios susceptibles de informar al oyente sobre su causa: cuál es el objeto, el fenómeno o la criatura que produce el ruido; en dónde se encuentra; cómo se comporta o se desplaza; etc. También hemos visto que se trata de una actividad sujeta a numerosos errores de interpretación, pues el contexto influye sobre ella en gran medida, y el sonido es generalmente vago o incierto, no en sí mismo, sino en cuanto a la causa que da a adivinar." (CHION, M. 1999:298) Truax enfatiza la poca información que existe sobre cómo extraemos y usamos la información acústica respecto de la cantidad de información disponible sobre el comportamiento físico del sonido, señalando la percepción comúnmente aceptada de la escucha como algo habitual e inmediato, que damos por hecho. "Debemos recordar que mientras que oír puede ser considerado como una habilidad pasiva, escuchar implica un rol activo que involucra niveles diferentes de atención (...) El nivel de atención puede ser casual o distraído, o en un estado de disposición, su campo puede ser global (un "examen" del ambiente completo) o enfocado en una fuente particular excluyendo otros sonidos. De todas formas, en cada caso, la escucha puede ser conscientemente controlada. También puede producir categorías de inmediatez perceptual tales como un «fondo» y un «primer plano», los cuales no corresponden necesariamente a la distancia física (...)" (TRUAX, B. 2002:18-19)

Chion señala un matiz que debemos hacer en esta primera escucha, que ya se adelanta en dos temas importantes, la representación y los medios de reproducción técnica del sonido; en este caso como nuestra habilidad para distinguir ha sido puesta en crisis por las tecnologías de reproducción, y en especial por las tecnologías del muestreo —*sampling*—. Chion hace una distinción entre escucha causal y escucha figurativa. La segunda no se ocupa de la causa, sino de lo que representa. "Así, al

entre individuos y expresión cultural, y entre las expresiones culturales y la construcción de la sociedad." (Ola Stockfelt en COX, C. & WARNER, D. 2004:91-92)

⁵⁴ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

escuchar unos pasos (...) que sabemos que puede haber creado un sintetizador, podemos reconocer su forma, el esquema de un ruido de pasos (...), sin desconocer su causa real." (CHION, M. 1999:299) Naturalmente en músicas masivas, radio y televisión, son numerosísimos los sonidos utilizados que no tienen causa real, que no guardan relación alguna con lo que se quiere hacer creer que se está escuchando. Ejemplos notorios de esto se puede observar en el arte del *foley* televisivo y cinematográfico, y en los arreglos instrumentales de la música popular comercializable, el pop y la balada romántica: jamás son violines o baterías lo que se escucha, pero se les sigue llamando de tal forma.

Barthes define la segunda escucha como un desciframiento, "lo que se intenta captar por los oídos son signos; (...) escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo a ciertos códigos." (BARTHES, R. 1982:243). Schaeffer llama a esta escucha semántica o codal, señalando la voluntad y el contexto particular en que una señal sonora como código es descifrada para alcanzar un mensaje. (CHION, M. 1999:299). Esta escucha funciona para interpretar el lenguaje hablado, y funciona simultáneamente con la primera escucha. Aquí el sonido está al servicio de otra cosa, el significado, y en tal función alcanza altísimos niveles de complejidad para determinar un significado preciso a comunicar (piénsese en la cantidad de matices e inflexiones que puede lograr la voz en una sola vocal: los diferentes significados de "no", al ascender —interrogación— o al descender —negación—, o en la cantidad de inflexiones vocales en lenguas orientales, cada una con un significado propio).

Según Truax "una característica general del proceso cognitivo que parece estar en la base de la escucha es el descubrimiento de diferencias. El sonido es predicado sobre el cambio a todo nivel (...)" (TRUAX, B. 2002:19). La habilidad por lograr un "fondo" y un "primer plano" se basan en la percepción de cambio o repetición. "En términos de la teoría de la información, el grado de repetición en un mensaje es llamado «redundancia». También corresponde al grado en el cual la información es predecible, esto es, en conformidad a la experiencia anterior." (TRUAX, B. 2002:19). Lo redundante pasa entonces al fondo, y éste sólo puede volver al primer plano si presenta nuevos detalles. Así, pensando musicalmente lo anterior, es interesante preguntarse cómo habrán pensado estas capacidades de escucha los músicos premodernos o en los albores de la modernidad. Por ejemplo, y en especial los franco-flamencos del siglo XVI, especialmente Josquin Depres o Johannes Ockeghem, al

componer a 48 voces independientes, donde la superposición de voces hace indistinguible el mensaje semántico, pero convierte el significante en otra criatura, ya no preocupado del mensaje prescriptivo (la modalidad) o del método de construcción (el contrapunto imitativo estricto). En otras palabras, preguntarse por la consciencia o el probable disfrute estético que aquellos músicos hayan derivado de las fluctuaciones y capacidades de la percepción auditiva.

3.2. – Acto de voluntad y acto de representación

3.2.1.- Lógica y retórica musical – su ruptura.

La grabación gramofónica, el pensamiento musical, la partitura, las ondas de sonido, todas están en aquella relación pictórica internacional, que se mantiene entre el lenguaje y el mundo. En todos ellos es común la estructura lógica. (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.014, en CARDEW, C. 1971)

Esta estructura lógica es precisamente lo que falta en una improvisación (...) (CARDEW, C. 1971)

El desmantelamiento de la lógica musical es aquello que relaciona las ideas de Cage y sus compañeros, con aquellas que informan la práctica de AMM y Cardew. Por lógica musical entendemos cualquier sistema no sonoro que es impuesto previamente a la organización y despliegue de los sonidos. En el caso de Cage, el sistema es la indeterminación, abandonar el control, la voluntad y la elección.

(...) uno podría renunciar al deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de música, y dedicarse a descubrir medios para dejar a los sonidos ser ellos mismos más que vehículos para teorías hechas por el hombre o expresión de sentimientos humanos. (CAGE, J. 1961, 1973: 10)

En las obras, más que lograr una liberación de los sonidos, Cage logró una liberación de los sistemas de ordenación y yuxtaposición de los sonidos y, lo que tuvo mayores consecuencias para el futuro, disoció el gesto de producción de sonidos del sonido resultante, el cual quedaba indeterminado para el momento de la ejecución. Lo primero se logró trabajando con tablas de números elegidos al azar que rendían medidas de duración, puntos de inicio y de corte (en el caso de los trabajos con cinta magnética el corte era físico), estructuras de duración yuxtapuestas que daban el diseño de continuidad y superposición de diversas actividades (no sólo sonoras, sino también visuales – film, luz, pintura –, de teatro o danza). Más tarde, para lograr medidas, números o música en el momento, Cage trabajó con diversos tipos de partituras gráficas: en algunas se entregaban materiales que el o los intérpretes debían confeccionar —láminas transparentes con puntos, líneas, círculos y otras figuras— y a partir de los cuales se tomaban medidas o decisiones respecto a los parámetros a controlar, la extensión total de la obra o de sus gestos particulares, la superposición con otras obras, la colocación de los instrumentos o la amplificación en el espacio del

concierto⁵⁵; en otras se entregaban mapas, dibujos o textos con experimentos tipográficos⁵⁶.

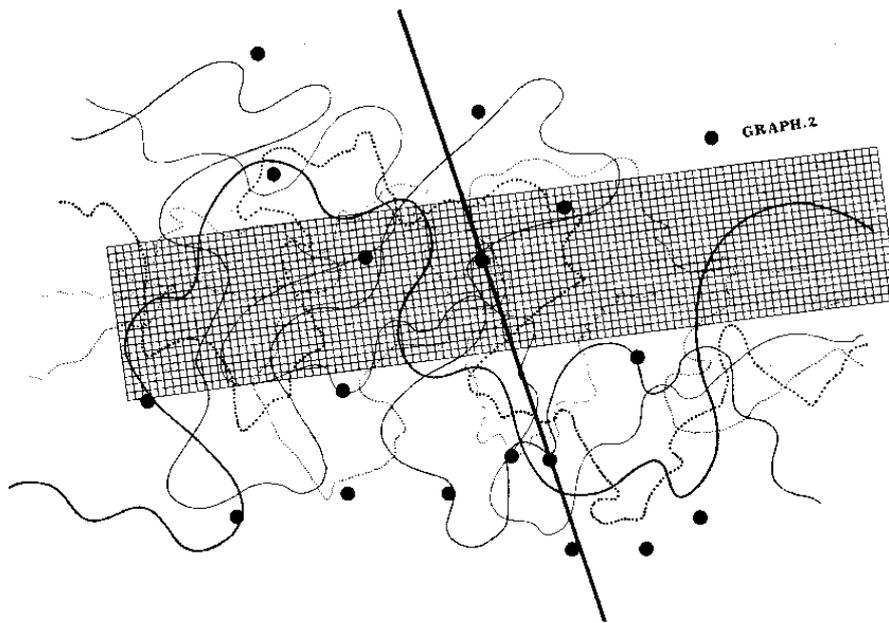


Imagen 19 Versión para la partitura de *Fontana Mix* [1958].

El rompimiento de la relación entre gesto productor y sonido resultante derribó el sistema de notación tradicional. Cage logró esto con la invención del 'piano preparado' en 1938.

En aquella época, Cage trabajaba constantemente con agrupaciones de danza, para las cuales escribió principalmente obras para percusión. Enfrentado a la necesidad de ser músico acompañante, con ensayos en salas pequeñas y en gira, las exigencias prácticas y monetarias de contar con un grupo de percusionistas y su arsenal instrumental se volvió imposible de cumplir. Entonces radicalizó las investigaciones de su antiguo profesor, el compositor Henry Cowell, que ya había escrito piezas que sólo hacían uso de las cuerdas del piano, activándolas con distintos objetos o con las manos⁵⁷, e instaló los objetos entre las cuerdas. El lugar donde era colocado el objeto y el material de éste eran decididos empíricamente, para luego ser anotados en un

⁵⁵ En estas se cuentan la serie de *Variations*, *Cartridge music* y *Fontana mix*.

⁵⁶ Por ejemplo en *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago and Vicinity* [1978] que consiste en un 'mapa preparado' de la ciudad de Chicago; *Mureau* [1970] donde con operaciones de azar se seleccionan texto de Henry David Thoreau que luego son sometidos a fragmentaciones y tratamientos tipográficos; *Score (40 drawings by Thoreau) and 23 parts* donde los dibujos son superpuestos a un esquema de división tomado de la estructura del *haiku* —aforismo poético japonés—, lo que permite leerlos musicalmente.

⁵⁷ *Sinister resonance* [1930], *Aeolian Harp* [1923], *The Banshee* [1925], y *Tiger* [1928].

esquema (el cual es reproducido en NYMAN, M. 2003:46), que permitiera su reproducción en otro piano. La preparación de un piano podía durar hasta tres horas. Al preparar el piano “[las] características de la nota original son transformadas, y un solo golpe de tecla (y martillo sobre la cuerda) producía múltiples sonidos; entonces aquí nos hallamos con una pérdida de la relación unívoca entre el tono/timbre que se espera del teclado y el sonido producido en realidad”. (TONE, Y. 2003: 13). El resultado: un grupo de percusión operado por un solo intérprete.



Imagen 20 John Cage en plena preparación de un piano. Imágenes 21 y 22 Dos versiones de un piano preparado: un arpa con tornillos; David Tudor, Cage, Yoko Ono y Toshiro Mayuzumi ejecutando *Music walk* [1958], Japón, 1962.

	SCREW	1-2	10	BOLT	2-3	$7\frac{1}{8}$			C	
	(PLASTIC (See G))	1-2-3	$2\frac{5}{16}$	BOLT	2-3	2			B	
	PLASTIC (OVER L- UNDER 2-3)	1-2-3	$2\frac{7}{8}$	SCREW	2-3	1	RUBBER	1-2-3	$8\frac{1}{2}$	B^b
	(PLASTIC (See D))	1-2-3	$4\frac{1}{4}$				RUBBER	1-2-3	$4\frac{1}{2}$	G^*
	PLASTIC (OVER L- UNDER 2-3)	1-2-3	$4\frac{1}{8}$				RUBBER	1-2-3	$10\frac{1}{8}$	G
	BOLT	1-2	$15\frac{1}{2}$	BOLT	2-3	$\frac{1}{16}$	RUBBER	1-2-3	$5\frac{7}{16}$	D^*
	BOLT	1-2	$14\frac{1}{2}$	BOLT	2-3	$\frac{7}{8}$	RUBBER	1-2-3	$9\frac{3}{4}$	D
	BOLT	1-2	$14\frac{3}{4}$	BOLT	2-3	$\frac{9}{16}$	RUBBER	1-2-3	$14\frac{1}{8}$	D^b
	ROBBER	1-2-3	$9\frac{1}{2}$	MED. BOLT	2-3	$10\frac{1}{8}$	RUBBER	1-2-3	$6\frac{1}{2}$	C
										B^b

Imagen 23 Esquema de preparación para un piano, señalando los materiales a colocar, el punto de colocación, etc.

La solución a una necesidad práctica resultó ser "(...) un punto decisivo que sometió a deconstrucción el sistema musical tradicional completo", ya que "lo que a primera vista parece ser una innovación técnica, causó una ruptura entre las notas (el concepto de alturas en un papel pautado) y las imágenes auditivas reales (la representación de las alturas), la cual es también una ruptura entre el significante (la nota) y el significado (la altura tocada)". Así, antes del uso del azar, la indeterminación ya había hecho entrada en la música de Cage. (TONE, Y. 2003:13⁵⁸)

Mucho más tarde, buscando nuevas estrategias de producción no intencional de sonidos, Cage dirigió su atención hacia la improvisación, intentando liberar este acto del gusto y la memoria. Desde mediados de la década de los '70, Cage se refirió a la improvisación donde no participan la memoria y el gusto, gracias a la discontinuidad entre el gesto productor y el sonido resultante como "música de la contingencia"⁵⁹ [Cage en PERLOFF, M. & JUNKERMAN C. 1994:63, la traducción es mía]

Una lógica musical aplicada a la composición produce una retórica, una forma de organización y despliegue de los sonidos. Ésta a su vez produce una forma de escucha, gracias a la reiteración de uno o más patrones de organización y despliegue. En el caso de la tradición musical escrita de Occidente, desarrollada desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX —lo que no significa que no continúe en uso hoy en día, a medio camino entre el fetiche y la nostalgia— su escucha es, tomando la tipología del subcapítulo anterior, semántica, o más específicamente codal. Es una escucha que sabe de la existencia de un sistema rector de aquellos sonidos, los cuales expresan tal sistema, infunden en este material un espíritu de orden, sin el cual sería materia inmanente, un animal sin domesticar. La música es entonces el sistema, no lo que suena —lo que suena no deja nada al intelecto, la lógica queda en el intelecto—, lo cual no sólo es válido desde *Die Kunst der Fuge* de Johann Sebastián Bach hasta el Quinteto con clarinete opus 117 de Johannes Brahms —músicas que en el ideal de T. W. Adorno son mejor leídas y escuchadas internamente que realizadas sonoramente, explicitando la preeminencia del sistema por sobre la realización— sino también muchísima música escrita del siglo XX. No sólo la música serial de los años cincuenta, normalmente vilipendiada por su abstracción extrema, se caracteriza por el dominio de

⁵⁸ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

⁵⁹ El interés de Cage por esta forma de improvisación y las obras que resultaron de aquel interés (*Child of tree, Branches, Inlets, Pools, Cassette, Improvisation III* —todas de la segunda mitad de los '70) son mínimamente conocidas. Para el conocimiento musicológico e historiográfico, Cage pasó a la posteridad como otro compositor que detestaba la improvisación.

una lógica musical, también el minimalismo diatónico de Reich, Glass y Riley —hacer audible un proceso simple—, y el espectralismo de Murail o Grisey —derivar una lógica del análisis acústico-matemático de las ondas sonoras, de los espectros armónicos— suponen nuevamente una conceptualización sobre lo que está en una partitura o método, pero no es audible. Finalmente una música que desde su denominación siempre se ha sentido segura de acusaciones de abstracción, la música concreta, supone una taxonomía de los sonidos y la construcción de una lógica musical desde la imaginación 'sonora' —que no es propiamente sonora sino que se representa mentalmente en sonido, al volverlo 'objeto sonoro'.

(...) «escuchando» un fragmento de música clásica, el oyente se siente empujado a «descifrar» el fragmento, es decir, a reconocer en él (gracias a su cultura, su dedicación, su sensibilidad) la construcción, tan completamente codificada (predeterminada) como la de un palacio de la misma época; pero al «escuchar» una composición (habría que tomar esta palabra en sentido etimológico) de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en su significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su «intimidad». (BARTHES, R. 1986: 256)

Dicho en las palabras de Morton Feldman:

Mi deseo aquí no era «componer», sino proyectar los sonidos en el tiempo, libres de una retórica composicional que no tenía lugar aquí. (FELDMAN, M. 2000:5-6; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)



Imagen24. Christian Wolff, Earle Brown, John Cage y Morton Feldman, Capitol Studios, NY, 1962.

3.2.2.- Representación del sonido en la improvisación actual: la escucha absorta.

Las tendencias actuales de improvisación, que reciben como una de sus influencias el trabajo de AMM, profundizan en la "proyección de sonidos en el tiempo" y en la ausencia de lógica musical. Tales tendencias se desarrollaron primero a partir de prácticas experimentales dentro de músicas populares, surgidas a continuación de la época que legitimó la experimentación y la radicalización de los discursos sonoros en el contexto de lo popular o lo mediático⁶⁰. Luego de ese momento, un instante si se lo mira en retrospectiva, crece un modo de producción musical que ya no es directamente popular (relacionada a la cotidianeidad de un grupo social, racial o cultural circunscrito) ni mediática (conformado, informado y dirigido a/por los medios masivos y una industria concomitante, y a un público cautivo que se define como consumidor de productos simbólicos que reproducen el medio y modo en que son producidos y consumidos tales productos), pero que genera circuitos y códigos similares a lo popular, y comparte medios, soportes, usos y modo de circulación con lo mediático-industrial⁶¹. Queda pendiente en el tiempo de su despliegue y en su capacidad de interrogar o criticar el espacio social en el que se mueve, que una música hecha en tal modo de producción permanezca en aquel espacio intermedio o sea recibido (o sea capturada o acceda a ser capturada) por los medios masivos, y entre a la comercialización de sus productos simbólicos y a su intercambio en un mercado, más que un medio de circulación⁶².

Para los nuevos idiomas de improvisación, las referencias descansan en el *noise*, las diversas zonas de la electrónica y de lo que se llamó 'rock experimental', más que en la indeterminación cageiana o cualquier experiencia con la 'obra abierta' de los '60.

⁶⁰ Aquella época, conocida popularmente como 'los 60s', fueron cinco años entre 1964 y 1969, de agitación creativa, cruce y fertilización entre distintas áreas del quehacer musical y de mundos estéticos. Casi innecesario sería señalar que este periodo musical coincidió, se alimentó y dio un acompañamiento musical a una época de máxima agitación y polarización política, de crisis de viejas estructuras sociales y el surgimiento de otras (la 'juventud' como sujeto y estamento social, por ejemplo), de eclosión general en las artes, los medios y la tecnología. A ello responde por tanto la incesante fetichización y canonización de aquel breve periodo musical en los años posteriores.

⁶¹ Comúnmente tales músicas son motejadas de marginales, contestatarias, experimentales, *underground*, etc.

⁶² Ejemplos a estas alturas clásicos de acceso/captura a/en lo mediático son, luego de los '60, el *punk* y el *hip hop*, músicas que se presentaron con un alto grado de frontalidad crítica contra los puntos visibles de control ideológico en su mensaje textual y musical, fueron rápidamente absorbidas en la industria musical y forzadas a una capitulación. De ambas dos surgen, directa o indirectamente, modos musicales y estéticas que tiempo después, serán de gran importancia para definir nuevos idiomas de improvisación: el *noise* y tornamesismo.

Un enclave de germinación y consolidación de un nuevo idioma de improvisación ha sido la escena japonesa surgida hace a mediados de los '90. La concentración de los sonidos y gestos, la radicalización absoluta en las auto-limitaciones y en el silencio, ambas características proverbiales de esta escena, suponen el cruce y la destilación de varios vectores y energías. A continuación señalamos brevemente algunos antecedentes para ubicar el origen de la escena japonesa de improvisación electroacústica.

Las tendencias del *noise*, afincadas en ese país desde principios de los '80, gracias al trabajo de Masami Akita, alias *Merzbow*, que tradujo a la cultura nipona los aspectos obscenos, sacrificiales, delictivos y violentos que el *noise* traía de su origen en Inglaterra y Europa continental, pero que ya estaban sobradamente en la contracultura artística y política japonesa. En el *noise* japonés la reunión entre frontalidad en el contenido (marginalidad social, perversión sexual, violencia física) se aparejó de un asalto sonoro cuyo objetivo de base es el dolor auditivo como metáfora.

Los exponentes del free jazz en Japón que partieron emulando el dato afroamericano, rápidamente codificaron un modo de improvisación donde el ideal estuvo —nuevamente— en la intensidad al borde del dolor y el despliegue siempre en el borde sonoro entre heterogeneidad y homogeneidad. Durante los '70, Kaoru Abe [1949-1978] y Masayuki Takayanagi [1932-1991], las dos figuras carismáticas del movimiento free jazz en Japón, constituían el eje de una música que dejaba atrás su referencia, acercándose al *punk* y al aún no constituido *noise*⁶³. La articulación de estos y otros músicos con el crítico musical Aquilax Aida y la constitución de un minúsculo circuito de apreciación y circulación musical en diversas ciudades, permitió la circulación y el trabajo constante de músicos que tuvieron el jazz y el free jazz como idiomas constituidos, pero que propusieron y teorizaron, en el caso de Takayanagi, un idioma cuyo propósito era el radicalismo⁶⁴. Lo radical aquí acompaña y significa un periodo de honda agitación política y social. Japón, desde mediados de los '60, pero más intensamente en los '70, es al mismo tiempo una nación tutelada desde 1945 por una potencia extranjera, un mercado industrial pujante que ya amenaza por destronar las principales economías industriales del primer mundo y símbolo de la

⁶³ Takayanagi fue celebre por su uso extremo del feedback en la guitarra, área que Abe también investigó con menos continuidad dada su prematura muerte por sobredosis.

⁶⁴ Una descripción de esto, desde la reminiscencia personal, entrega el texto 'Leaving the jazz café', de Otomo Yoshihide, publicado en la revista *Resonance*, Vol. 4, No. 2, 1995, traducido al inglés por Haruna Ito. Disponible en <http://www.japanimprov.com/yotomo/jazzcafe.html>

tecnologización, así como un tejido social doblemente destrozado por la violencia social interna que supuso el régimen militar de 1931-1945 y las atroces consecuencias de dos devastaciones humanas provocadas por las explosiones atómicas en agosto de 1945. En este escenario, la efervescencia social y política encuentra su reflejo en el arte. Baste una somera mirada al cine, las artes visuales, el *comic (manga y anime)* y la música japonesa del periodo para observar la permanente búsqueda por la intensidad rayana en la violencia como tematización y simbolización de las heridas humanas y sociales sin suturar.

Por último, el área —inabarcable en este trabajo— de música electrónica japonesa, desde su lado institucional, muy influenciado por los desarrollos de la música electrónica y concreta europea, a los desarrollos muy posteriores, completamente afincados en la música popular desde los '70, cuando Japón se convierte definitivamente, y hasta el día de hoy, en una potencia productora de instrumentos y aparatos electrónicos musicales. Gracias a esto, las capas de música electrónica popular/marginal de Japón han sido referencia para muchas tendencias de música electrónica actual en el mundo.

El cruce se da en un punto común a todos los vectores descritos: la radicalidad. Una vez alcanzada la máxima saturación del ruido y la heterogeneidad suspensiva de la cita constante, se llega a lo homogéneo y estático. Aquí se intersecta la insistencia en algunos tópicos de la música experimental de los '50-'70⁶⁵, que cataliza aquellas energías provenientes de la música popular, el *noise* o el *free jazz*. Varios músicos se mueven hacia lo negativo: el silencio y lo mínimo. Podríamos decir que, al reverso de la comprensión tradicional de música, donde un flujo de sonidos es pausado por silencios, es un silencio esporádicamente interrumpido por sonidos. Como resultado, la actividad del músico ya no es tocar, sino escuchar en la contingencia de la improvisación, que se vuelve abstención o contención, según se le mire. Al no haber sistema —sólo escucha— a la audición se le exige ser aún más consciente de su funcionar.

⁶⁵ Salidos del arte informal (anti-arte, arte experimental, Fluxus, etc.), la música electroacústica, la indeterminación (Takehisa Kosugi, Toshi Ichihyanagi, Toru Takemitsu, obviamente John Cage y David Tudor), la improvisación (Group Ongaku, Yasunao Tone, etc.)

En palabras de Otomo Yoshihide⁶⁶:

Se podría decir que en el momento en que uno reconoce cierto sonido en términos de significado, uno deja de oír el sonido como sonido; que el énfasis cambia del sonido por se a cierto significado fijo. El propósito (...) del entrenamiento de escucha «absorta» (es) lo opuesto (...): destruir o controlar la programación de reconocimiento y clasificación del sonido que funciona en nuestro cerebro, en un intento por abstenernos de descubrir significado a través del sonido o hallar algo predeterminado en la puesta en sonido. (Otomo Yoshihide, citado en COX, C. & WARNER, D. 2007:63)

Enfataremos la palabra intento. La escucha en una improvisación es una ansiedad, una lucha. Su objetivo es utópico, ya que una escucha así no puede dejar los otros modos de lado, por muy concentrada y ordenada que sea su práctica. Es una lucha porque subvierte los otros modos de audición, señala los vicios de las otras escuchas. La escucha que asigna significados primero se apropia de aquello que después denomina, lo enfoca, lo separa de un continuum y lo nombra —produciendo una tercera cosa que ya no es lo escuchado, sino un significado; en el caso de la música hecha bajo el régimen de un sistema —oral, escrito, aleatorio-matemático-conceptual— el sonido está condenado a ser apropiado de una u otra manera. Al tener un significado también tiene un valor; la escucha semántica es una calificación, una valoración. De esta manera entra en el intercambio por otros valores. Así, la escucha «absorta», que para la música concreta es “reducida”, y para otros “profunda”, es una escucha política, en tanto que busca quedar al margen del proceso que asigna valor.



Imagen 25. Otomo Yoshihide; Imagen 26 SachikoM;

Imagen 27 Taku Sugimoto

⁶⁶ Yoshihide (1963), compositor, guitarrista y tornamesista japonés, es una de las figuras más visibles y fecundas de la música improvisada japonesa de los últimos 15 años. Luego de liderar el grupo Ground Zero —mezcla de rock, noise y collage— poco a poco se volvió ubicuo en las escenas europeas y norteamericanas gracias a su trabajo en las tornamesas y por la singular música improvisada que junto a sus colegas Tetuzi Akiyama, Sachiko M., Taku Sugimoto y Toshimaru Nakamura, entre otros, comenzó a publicar a fines del siglo pasado.



Imagen 28 Taku Unami;

Imagen 29 Tetuzi Akiyama;

Imagen 30 Toshimaru Nakamura.

(...) una escucha libre es esencialmente una escucha que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla (...) no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo [resplandor] de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama la significancia (...) (BARTHES, R. 1986: 256)

La escucha reducida (...) es (...) la que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y el sentido (y nosotros añadimos: del efecto), para interesarse por el sonido considerado en si mismo, en sus cualidades sensibles, no solamente de altura y ritmo, sino también de grano, materia, forma, masa y volumen. (...) la escucha reducida es la que toma el sonido, ya sea verbal, musical o realista, como objeto de observación en si mismo, en lugar de atravesarlo y apuntar a través suyo a otra cosa. (...) Tal como Schaeffer la define y preconiza, la escucha reducida es (...) un procedimiento no espontáneo y que se practica colectivamente. (CHION, M. 1999: 299-300)

(No nos interesamos aquí por la noción de acompañante a la escucha reducida, la de objeto sonoro, que juntas hacen la fundación de la práctica musical concreta, en el entendido de que lo que nos preocupa aquí es la improvisación, no la fijación de sonidos sobre el soporte y su aislamiento para posterior articulación⁶⁷. No obstante existe otro punto de contacto entre las ideas de Schaeffer y AMM —y por lo tanto con la improvisación electroacústica: Schaeffer habló del sonido concreto como sonido acusmático, es decir un sonido que es oído sin ver su causa. (CHION, M s/a:94). A su vez definió escucha acusmática como una audición sin el auxilio del ojo, tomando el concepto de Pitágoras, quien por varios años instruyó a sus discípulos oculto tras una cortina. “La versión cuarteto de AMM —Rowe, Eddie Prevost, Lou Gare y Cornelius

⁶⁷ Más aún, la escucha reducida no se preocupa de los efectos físicos del sonido – en el cuerpo del auditor o en el espacio donde sucede – mientras que la improvisación hace uso constante de tales efectos físicos.

Cardew— (...) tocarían ahí en la oscuridad, Cardew moviéndose en calcetines para hacer el mínimo sonido posible, Gare errando ligeramente, ya que su saxo tenor le permitía cierta libertad para vagar. Luces y sombras jugaban a través de la única ventana de la sala. No había escenario, ni arreglo formal de los músicos, instrumentos o público. (...) La música sumergía a todos los presentes dentro de aquel espacio en su complejidad estructural. Sólo sentarse y absorber, sin ansiedad sobre mirar, tocar o los instrumentos (...)” (TOOP, D. 2004:234-235))

La primera consecuencia de una escucha liberada en la improvisación es que la tradicional frontera entre sonido musical y sonido no musical, el ruido, queda inevitablemente borroneada.

La segunda consecuencia reside en que la improvisación ya no es un encadenamiento de acciones musicales sino trata sobre el proceso de la percepción que percibe su accionar.

Por último, como el sonido es un fenómeno y no un significado, lo musical o no-musical que parecía inherente a su naturaleza deja de importar —como diría Feldman, es *ignorado*— para que la atención del improvisador atienda a las gradaciones, las características de transición entre lo musical (un sonido con un comportamiento predecible, idéntico a sí mismo), y lo no-musical (comportamiento no predecible ni memorizable, vale decir, aleatorio).

3.2.3.- Difundirse hacia la vecindad: sonido y ruido.

Lo que ha sido voceado en innumerables ocasiones como el aporte significativo de la música en el siglo XX era un hecho señalado anteriormente, y que fue confirmado por los medios de reproducción técnica de sonido. En la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant declara que “a la música le está asociada una cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo más lejos de lo que se pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por así decir, quebrando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay más que desviar los ojos cuando no se quiere

acoger su impresión⁶⁸ (citado en ROJAS, S. 2003:279). No es posible no escuchar u oír, se está obligado. Es imposible determinar si un sonido es música o ruido por características inherentes a su naturaleza.

La invención de medios de reproducción técnica del sonido en 1877, su popularización a partir de fines del siglo XIX, la invención de la radio (1896) y su aceleradísima difusión a partir de la Primera Guerra Mundial, y, de manera más fundamental para lo que elaboramos aquí, el perfeccionamiento —en términos de intensidad, medibles en decibeles y *watts*— de la amplificación, posibilitaron que aquello que Kant señalaba como una característica de la música, fuera el umbral por el cual se transformara en ruido.

Según Chion “la apreciación del ruido como ruido y de la música como música son pues un asunto relativo al contexto cultural y al contexto individual; no dependen de la naturaleza de los elementos, sino que derivan en gran medida del reconocimiento de la fuente como «oficialmente musical», así como de la percepción de un orden, o de un desorden, particular entre los sonidos. (...) Existe sin duda (...) un continuum sonoro en el que, en el nivel de los elementos, palabra, ruido y música pertenecen a un mismo mundo. Nuestras escuchas, en cambio, son las discontinuas y las que «hacen slalom» entre niveles muy distintos (escucha causal, codal, reducida, lingüística, estética, etc.) (...)” (CHION, M. 1999: 213)

Si la diferenciación entre ruido y sonido es dada por aquel que escucha, es porque aquello que se escucha, en términos acústicos, no trae una distinción en sí. Esta indiferencia del sonido a ‘sonar clasificado’ y a su despliegue y comparecencia en el espacio fue lo que llevó a ciertos músicos a proyectar la posibilidad de trabajar musicalmente con la totalidad de los sonidos.

Para la música de tradición escrita Occidental, durante mucho tiempo considerada como “la arquitectura del tiempo”, la exterioridad sonora, aquello que no ocupaba como su material, el ruido, sólo era citado en momentos precisos para representar un sonido no domesticado que evocara un espacio o un territorio, una situación o actividad no musical precisa, es decir como *ruido de algo*. La creciente consciencia de

⁶⁸ Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992. p. 237 (B221)

la materia bruta de la música, el sonido, fue palmo a palmo con el proceso de transición de la música como un arte temporal a un arte espacial.

La *aparición* del espacio en la música occidental fue posibilitada por diversas estrategias dentro de la composición.

- la evocación directa (audible) de objetos característicos de un paisaje natural, una labor u oficio ligado a un territorio singular, es lo que R.M. Schaffer define como “la sala de conciertos como sustituto de la vida al aire libre” [SCHAFFER, R.M. 1977, 1994:104]. En el momento en que la sala de concierto trajo consigo la música absoluta, despojada de cualquier referencia externa, surgieron las más decisivas imitaciones de la vida cotidiana en medio de una obra. Ejemplos como los cantos de aves o los disparos de cañones en Clément Janequin, los cuernos pastoriles en Händel o Haydn, hasta la presencia directa del objeto en la escena en la *Obertura 1812* de P. I. Tchaikovsky —donde la imitación del disparo de un cañón da paso al disparo de cañón en sí, subrayando el correlato de conversión de la orquesta en orquesta sinfónica como efecto de la revolución industrial *en* la música, iniciado espectacularmente por Hector Berlioz [SCHAFFER, R.M. 1977, 1994:108-109].

- la evocación indirecta o representacional, donde la música es una metáfora de un relato, explicitado en el título o en un programa narrativo-poético. Este dispositivo normalmente iba de la mano con el anterior pero, por razones de construcción musical, era muchísimo más capaz de invadir y dar sustento a una obra completa que la evocación directa de un sonido. El ejemplo más conocido aquí es el *poema sinfónico* —que tiene su inicio no en una obra precisa, sino en Beethoven declarándose un “poeta del sonido” [ADORNO, T.W. 2006:130] — como relato musical; en este caso lo que hay que tener en cuenta es un tipo de subjetividad moderna (burguesa) que percibe y comprende una locación o trayecto geográfico ya como una obra de arte, vale decir como paisaje o viaje, respectivamente. *Las Hébridas* o *La Gruta del Fingal* [1830] de Felix Mendelssohn [1809-1847] es el ejemplo de lo anterior: el compositor, durante una gira por Europa a fines de la década de 1820, visitó las islas Hébridas en la costa poniente de Escocia, donde quedó espacialmente afectado por la cueva ubicada en la isla de Staffa. La afección le provocó *en el mismo sitio* la invención del tema principal de la que sería su obra, que sería apuntado sobre la marcha en la misma isla.

Luego el poema sinfónico como relato de un viaje, ya sea geográfico o biográfico, que describe los accidentes —topográficos y emocionales— dio pábulo a obras como la *Sinfonía Fantástica* o *Harold en Italia* de Hector Berlioz; *Tasso, lamento e triunfo*, *Prometeo* y *Hamlet* de Franz Liszt; *Also sprach Zarathustra* y *Don Quijote* de Richard Strauss, *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg y *La Mer* de Claude Debussy. Lo interesante del poema sinfónico como estrategia de composición —dejando de lado cómo, junto con la ópera, sigue sirviendo como combustible fósil en los hornos de la cinematografía bajo la égida de lo *incidenta*— es cómo el trabajo de composición convierte dispositivos musicales en dispositivos de relato, desde los más manidos (la modulación de una tonalidad mayor a una menor y viceversa para narrar transiciones de ánimo, o para sugerir lo sublime, lo fantástico o lo terrorífico), a otros de altísima complejidad musical: por ejemplo en el intrincado trabajo motivico en las óperas de Richard Wagner donde la música puede ser el relato subconsciente de un personaje (desmintiendo lo que el personaje está declarando con su voz y accionar) o simbolizar un afecto, al igual que en los procedimientos de 'relato armónico' en el Lied de Schumann, Brahms o Schönberg, hasta procedimientos puramente gráficos en la partitura, que no son escuchados directamente —en Schumann el florecer primaveral no necesariamente implica el paso desde una tonalidad menor a una mayor, sino la *notación* de una tonalidad mayor a su equivalente enharmónico.

- el uso del espacio como parámetro musical, partiendo como un efecto puramente dramático o derivado de un texto —recuérdese los efectos de eco en obras de Monteverdi, los grupos de bronces funcionando antifonalmente desde distintos puntos de iglesia de San Marco en Venecia, las trompetas colocadas rodeando a la orquesta en el *Tuba Mirum* del *Requiem* [1873-74] de Giuseppe Verdi o los cuatro 'coros' de bronces en las cuatro esquinas del escenario en el *Dies Irae* del *Requiem* [1837] de Hector Berlioz, teniendo en cuenta que ambos suponen la realización musical de una sugerencia literaria: el sonido de las trompetas durante el día del Juicio Final— o como consecuencia del constante crecimiento de la orquesta durante el siglo XIX, hasta ser fijado en la partitura como efecto acústico. El giro aquí es constitutivamente moderno, en cuanto el trayecto de la composición gira casi completamente en lo formal sonoro, mientras el contenido se vuelve cada vez más inesencial. [ROJAS, S. 2003: 29?]

Gustav Mahler en su Segunda Sinfonía en do menor [1888-1894, estrenada en 1895] coloca dos grupos de instrumentos fuera del proscenio, uno inmediatamente atrás y

otro, dos cornos, lejos de este, en otra sala; durante un pasaje del último movimiento, las tres capas funcionan casi simultáneamente. En la siguiente sinfonía [Tercera en menor, 1893-1896], dos coros y algunos instrumentos deben ser colocados en una mayor altura respecto la plataforma de la orquesta. Para Mahler, el espacio como dispositivo musical era un replanteamiento de la polifonía: "(Mahler) no experimentaba el contrapunto como algo inmediato, sino como producto de una mediación; la polifonía de sus tres primeras sinfonías lo prueba también. Él entendía evidentemente por polifonía aquella tendencia hacia los sonidos inorganizados y caóticos, hacia la simultaneidad fortuita, no sometida a reglas, del «mundo», del cual su música quiere llegar a ser un eco mediante su organización artística. (...) Un pasaje del libro de [Natalie] Bauer-Lechner⁶⁹, un pasaje que es difícil que pueda ser inventado, arroja luz sobre este aspecto. «Cuando al domingo siguiente recorrimos con Mahler el mismo camino y nos encontramos con que en la fiesta de Kreuzberg se había organizado un barullo gigantesco, todavía peor, puesto que al lado de innumerables tirovivos, columpios, casetas de tiro al blanco y teatros de marionetas, se habían instalado también allí una banda militar y un coro de hombres, todos los cuales, sin prestar atención los unos a los otros, ejecutaban una música increíble en el mismo prado del bosque, exclamó Mahler: "¿Lo oís? ¡Eso es polifonía, de ahí es donde yo la saco! Ya en mi primera infancia, en el bosque de Iglau, era eso lo que me conmovía de una manera tan peculiar, y lo que se me ha quedado grabado. Pues es igual que suene en ese ruido que ahí estamos oyendo, o en el canto de miles de pájaros, o en el rugido de la tempestad, o en el chapoteo de las olas, o en el crepitar del fuego. Precisamente así, desde lados enteramente distintos, tienen que llegar los temas y ser tan enteramente distintos en su ritmo y en su melodía (todo lo demás no es más que pluralidad de voces y homofonía encubierta): lo único que el artista tiene que hacer es ordenar y reunir esos temas para hacer de ellos un todo concorde y armónico."»" [ADORNO, T.W. 2002(1960):231-233; tomado de Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Recuerdos de Gustav Mahler), Leipzig, Viena, Zurich 1923, p.154]

⁶⁹ [1858-1921] Violista, musicóloga y, en sus últimos días, feminista. Fue amiga íntima de Mahler con quien tuvo una nutrida correspondencia, la cual Bauer-Lechner dejó en varios diarios personales. En una de las anotaciones, al describir el proceso de composición de su Tercera Sinfonía, Mahler le avisa: "No te imaginas como va sonar esto".



Imagen 31 Gustav Mahler [1860-1911]

Charles Ives [1874-1954], contemporáneo de Mahler, dedica sus mejores esfuerzos compositivos en varias obras escritas en las primeras décadas del siglo XX, su periodo más prolífico, a representar un espacio físico al colocar dos o más músicas inconexas sonando simultáneamente: en *Central Park in the Dark* [1906], una parte de la orquesta simula las sensaciones inmediatas de alguien que pasea de noche por el célebre parque neoyorkino —la temperatura veraniega y el aire nocturno, la amplitud del lugar, los sonidos de la vegetación circundante; en resumen, ‘el silencio’—, mientras dos pianos y varios instrumentos de viento ejecutan músicas que suenan ‘a lo lejos’; en el tercer movimiento de *Three places in New England* [1903-1921], el primer plano lo ocupa el río Housatonic y su ribera; al otro lado del río, los cánticos que provienen de una capilla; por último, en su Cuarta Sinfonía [1909-1916], Ives superpone y yuxtapone citas de músicas populares, canciones, marchas, himnos y fanfarrias, representando la experiencia de la alguien caminando a través de una festividad popular o una procesión con diferentes conjuntos de música tocando músicas en pulsos y tonalidades distintos.

Un símil de esta estrategia compositiva se halla en la literatura. James Joyce [1882-1941], en algunos capítulos de su novela *Ulysses* [1922], representa la experiencia de la escucha ambiental de sonidos y música provenientes de la calle, de un fonógrafo o desde una capilla o las olas del mar, superpuesta a la escucha representada en la memoria (otras voces, otras músicas, que a su vez gatillan nuevas voces y músicas, a la sensación de creer que se escucha algo sin que el sonido esté —un efecto de la

escucha conocido como *Deburau* [AUGOYARD, J. F. & TORGUE, H. 2006:37]— o a la proyección de una escucha futura). Esta superposición polifónica es el tráfago y la vida interior —resonante— de los tres personajes principales de la novela: Stephen Dedalus, Leopold Bloom y Molly Bloom).⁷⁰

Para Ives la superposición de músicas diversas toma el lugar de la polifonía, o es otro entendimiento de esta, más como un trabajo dramático que derivado de un sistema o lógica musical. Usualmente la selección de músicas yuxtapuestas o superpuestas es guiada por los recuerdos de experiencias de infancia y juventud de Ives, como una suerte de arqueología de la audición derivada de una crítica a la industrialización y decadencia de la sociedad norteamericana.



Imagen 32 Charles Ives [1874-1954]

El compositor que propone el giro definitivo es Edgard Varèse: la música como “proyección de sonido organizado”, concepto que él pretendió personal e intransferible, y que sin embargo gracias al oficio de publicista de John Cage, se volvió sinónimo de los emprendimientos de la música del siglo XX. Aparejada a la idea de música como sonido organizado, Varèse proclamó tempranamente en su carrera la necesidad de liberar al sonido y la urgencia por la construcción de nuevos medios sonoros, con los cuales generar y modificar las características de los sonidos, proyecto que Varèse pensaba se consumaría en la forma de una máquina eléctrica. Sus ideas sobre las

⁷⁰ El trabajo de Joyce fue una energía y material fundamental para posteriores trabajos de Luciano Berio (*Thema – Omaggio a Joyce, Sinfonia*) y los de John Cage (*Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake, Muoyce, Alphabet*).

capacidades de los nuevos medios sonoros son verdaderas cartografías de los caminos que tomará la música a partir de los '50: “[la] liberación del arbitrario y paralizante sistema temperado; la posibilidad de obtener cualquier (...) división de la octava, y en consecuencia la formación de cualquier escala deseada; un rango insospechado de registros altos y bajos; nuevos esplendores armónicos obtenibles por el uso de combinaciones sub-armónicas hoy imposibles; nuevas dinámicas mucho más allá de la orquesta con energías humanas; [la] proyección del sonido en el espacio por medio de la emisión desde cualquier o muchas partes de la sala, como sea requerido en la partitura; ritmos superpuestos sin conexión el uno con el otro, tratados simultáneamente (...) decidí llamar mi música «sonido organizado» y presentarme como «un trabajador de ritmos, frecuencias e intensidades» (...) ¿Después de todo, qué es la música sino ruidos organizados? Un compositor, como todos los artistas, es un organizador de elementos dispares” (Edgard Varèse en COX, C. & WARNER, D. 2007: 19)

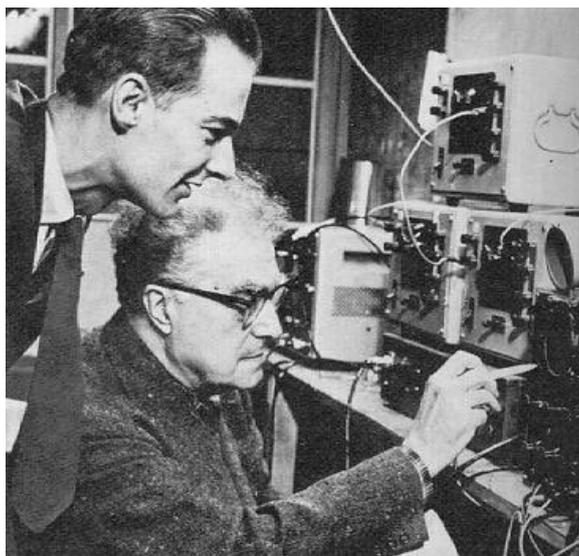


Imagen 33 Edgard Varèse [1883-1965] y un ingeniero de sonido trabajando en *Poème électronique*.

Para Varèse el espacio en la música y dónde esta se realiza era de importancia fundamental. Espacio tuvo para él dos acepciones, o más bien dos aplicaciones a la hora de la composición. El primero es el espacio vertical del rango de las frecuencias, que podríamos llamar espacio de despliegue interno de la obra; en esta área Varèse siempre buscó empujar los límites inferiores y superiores del rango de frecuencias agudas y bajas posibles de utilizar y por otro lado, dejó de lado las técnicas

decimonónicas de orquestación, que buscan ante todo la armonización⁷¹ de timbres (su mezcla y difuminación), para presentar los colores instrumentales y orquestales en su ley —de masa, volumen y densidad—, permitiendo la ‘oxigenación’ entre los planos donde se mueve cada masa de sonido. La composición se configura como el arreglo del movimiento de estas masas, su traslado y velocidad hacia otros planos, su choque y repulsión con otras masas; en resumen, su proyección en el espacio. Por otro lado está el espacio físico, la magnitud horizontal y diagonal, que incluye la emisión desde distintos puntos de la sala⁷², pero de manera más notablemente lograda en obras como *Hyperprism*, *Octandre* e *Intégrales*, la proyección de los sonidos en el eje horizontal, que era un principio de orquestación en Varèse. Esta proyección, finalmente la misma que la descrita arriba, es el grado de presencia ‘material’ del sonido en su traslado por el espacio desde el momento de su emisión. En un encuentro casual en la calle, le dijo a un adolescente Morton Feldman: “Asegúrate de pensar cuanto tiempo le toma [al sonido] ir desde el escenario hasta llegar a la audiencia.” (FELDMAN, M. 2000:170). Entonces no sería descaminado decir que Feldman fue un heredero de Varèse, no en su sonoridad explícita —los célebres *crescendos* y *tuttis* de bronces, la filigrana constante de la percusión, etc.— pero si en su insistencia en la proyección del sonido y su despliegue.

Todas estas ideas afectan también al modo de composición y a la forma resultante, que ya no tiene ninguna referencia a las formas tradicionales. Es por esto que la metáfora que utiliza Varèse para referirse a su música proviene de la mineralogía y la geología: la música como estratos, la composición como cristalización, y de la geometría y las artes visuales. El proceso de composición y la forma resultante ya no son episódicos o mosaicos, derivados de un desarrollo que se piensa unitario, sino heurístico.

Sólo después de que Varèse compuso y estrenó obras como *Amériques*, *Hyperprism*, *Intégrales*, *Arcana*, *Ionisation* y *Ecuatorial*, se vuelve posible que Cage escriba en 1937, como parte de su Credo:

⁷¹ Entendiendo armonía en su uso tradicional, no como pura superposición, si no como homogeneización y equilibrio entre varios elementos.

⁷² Que sería explorada en la única obra para soporte en cinta magnética, el *Poème Electronique*, concebido originalmente para un sistema de reproducción de 400 parlantes al interior del pabellón Phillips de la Feria Mundial de Bruselas en 1958, edificio célebre —y hoy desaparecido— diseñado por Le Corbusier y Iannis Xenakis.

Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y aumentará hasta que alcancemos una música producida a través de la ayuda de instrumentos eléctricos que pondrán a disposición para propósitos musicales cualquiera y todos los sonidos que pueden ser escuchados. (CAGE, J. 1961, 1973:3)

Hoy en día, a 70 años de publicada la cita de Cage y 80 años de estrenadas las obras de Varèse, la idea, la posibilidad de entender y escuchar la música como sonido organizado es recibida con feliz ignorancia o fría cautela. La idea de liberación de los sonidos fue entendida como liberación de la persona a través de los sonidos, los cuales en su mayoría permanecen sanos y salvos en los contextos tradicionales para ser entendidos como música. En otras palabras, hoy en día se puede organizar cualquier sonido como música —el audio digital, el *laptop* y el *sampler* lo permiten abrumadoramente— en cuanto estemos utilizando esquemas organizativos de lógicas musicales conocidas por todos⁷³, lo cual asegura ser entendidos y escuchados musicalmente. Además la idea de ser libres de poder utilizar 'cualquier sonido, en cualquier sucesión y en cualquier situación' suena a coros celestiales en una época que ha hecho de la falta de límites y la indiferenciación el modo de producir la subjetividad y de organizar la realidad.

De todas formas la ampliación de la paleta sonora en la invención musical sí es un triunfo de Varèse y de Cage, en cuanto se ha operado un cambio en la manera de oír el total sonoro (enfaticamos oír —como atención involuntaria— y no escuchar), abriéndose a la posibilidad de una percepción del sonido como objeto autónomo, no efecto de un gesto, acontecimiento o ente —causa finalmente— que lo produjo.

3.2.4.- Espacio, silencio y música.

En 1952 John Cage compuso y presentó *4'33"*. En ella Cage propone como único acto de composición la fijación de un lapso determinado de tiempo —que no tiene que limitarse necesariamente al minutaje estipulado en el título⁷⁴— y que ha de ser observado por un número no especificado de intérpretes en instrumentos no obligados. Cage tomó como modelo las *White paintings* [1951] de Robert Rauschenberg —una

⁷³ Pulso simétrico estable, repetición y secuenciación, melodía reconocible, patrón armónico repetitivo, etc.

⁷⁴ Ni tampoco a la realización de estreno en que David Tudor se sentó frente a un piano sin ejecutar nada, cronometrando el paso de los cuatro minutos con treinta y tres segundos, abriendo y cerrando la tapa del teclado para señalar el inicio y termino de las tres partes.

serie de vanos pintados con óleo blanco— para proponer una obra musical que posibilitara la pura experiencia⁷⁵. Así como Cage describía la obra de su amigo como “aeropuertos de la luz, las partículas y las sombras”⁷⁶, como pantallas de reflejo de la experiencia de ver, *4'33* “es un lapso de pura duración para escuchar la experiencia de oír. Por otro lado, la obra representaba el acto de componer llevado a su mínima expresión, la fijación de un ritmo, una duración.

La percepción y el juicio con que esta obra fue recibida y apreciada durante los siguientes 40 años ha tomado como referencia obligada lo que fue la percepción y el juicio del compositor mismo, emblemáticamente resumidas en algunos textos de su primer volumen de escritos, *Silence*, publicado en 1961. El juicio principal, que se presenta como un no-juicio, es aquel que dice que cualquier sonido puede ser música y si suena, hay que *aceptarlo*, abrirse hacia él. Este énfasis en la neutralidad y en la impasividad (lo que Cage llamaba la no-intervención) dominaron la evaluación, el análisis y el debate producidos por esta obra⁷⁷.

A continuación volvemos sobre las conclusiones y consecuencias del momento, para después describir los desarrollos posteriores que nos parecen más atinentes a la música experimental y la improvisación.

‘El silencio no existe’, una conclusión —más bien una máxima— que posee varias facetas y continuaciones. Volvemos sobre algunas que nos parecen más atingentes y contingentes para los desarrollos de música improvisada y experimental.

- siempre hay sonidos y el acto de escucha es ininterrumpido: Cage ejemplificaba esto con su anécdota de su visita a una cámara anecoica, donde cualquier estímulo sonoro era cancelado, había escuchado dos sonidos, un agudo y otro bajo, respectivamente su funcionamiento cerebral y la propulsión de la circulación sanguínea.

- no hay diferencia, al nivel de los fenómenos, entre música y sonido circundante. La escucha es limitada a pura percepción, ignorando su labor de decodificación. La representación del silencio en una partitura se refiere a una duración pura, no a una

⁷⁵ Otra obra del mismo tipo es *Zen for film* [1964] de Nam June Paik, donde una se proyecta en cine el paso de una cinta de 16 mm. sin exponer durante 23 minutos.

⁷⁶ *On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work*, en CAGE, J. 1973(1961):98-108

⁷⁷ Así como las intenciones de las obras compuestas bajo la larga sombra que esta obra proyectó en los años siguientes.

ausencia de sonidos empíricamente imposible. [CAGE, J. *Lecture on nothing*, 1973(1961):109-127]

- el silencio sólo existe como representación: ya sea como detención, pausa o interrupción de un discurso, o corte entre dos partes de una estructura, o como contenedor o vano sobre el cual son colocados una cantidad variable de eventos, actividades o elementos. En otras palabras, el silencio sólo existe en la partitura.

La 'no-intervención' como acto de composición. La primera progenie de *4'33"* tomó como referencia principal el lado interruptivo que presentaba la obra. Como dijimos más arriba, la obra era el segmento de duración que representa la experiencia de escuchar o la experiencia pura, de ello se derivaba que una obra podía representar un acto sin significado o que interrumpiera o cortara el camino de la creación de un significado.

El acto, no intervenir, apunta a revelar que ese acto de asignación de significado puede suceder independiente de una organización sonidos humana y voluntaria —uno puede escuchar el sonido del medio ambiente como si fuera sonido voluntaria y significativamente organizado, como música. La cara feliz, cordial y amena de este acto se resume a continuación: "El público (...) sin querer, queda envuelto en un proceso en el que es parte activa y determinante. En *4'33"*, el público, en diálogo con el ambiente (ruidos de coches, lluvia, etc.) es música, crea la obra. Se lleva al límite aquello que Cage dice: *la mayoría de la gente cree que cuando oye una pieza de música, no hacen nada sino que algo «se les está haciendo». Desde ahora esto ya no es verdad, y debemos disponerlo todo de tal manera que la gente se dé cuenta de que son ellos los que están haciendo. Lo único que se les está haciendo es: ponerles en situación de oyentes en diálogo con la naturaleza. De forma inmediata, directa, sin intermediarios. Las ideas «musicales» distorsionan, mediatizan u obstaculizan este diálogo. (...)*" [BARBER, LL. 1985:33]. En palabras del lugar común, 'todos somos música', el cual fue un lema del proyecto vanguardista que buscó desesperadamente, durante al menos 20 años, demoler la separación entre obra y público espectador.

Para muchos *4'33"* posibilitó explorar una 'estética del silencio' crítica. Junto con la 'no-intervención' y los obstáculos al significado, las coordenadas de esta estética han sido además, las siguientes: la improductividad y el no-trabajo (o la des-obra), la radical

insignificancia y absoluto capricho que corresponde al acto creativo, lo efímero del objeto artístico; todo lo anterior, presidido por aquel *espíritu de época* que acompaña a Occidente desde sus albores, el agotamiento del lenguaje comunicativo:

El silencio es una metáfora para una visión limpia, que no interfiere, apropiada para obras de arte que son imposibles antes de ser vistas y cuya integridad esencial no puede ser violada por el escrutinio humano. El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Éste no le exige al espectador «comprensión», ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje. En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto perceptor. [SONTAG, S. 1997 (1967):33]

Esta es quizá la característica más popular y manoseada del *avant-garde* de los '50 y '60, su lugar común. Un público escaso observando la ausencia de gestos o acciones de uno o más individuos, independiente de su disciplina artística. Esta experiencia vaciada fue leída como expresión de una crisis en el lenguaje y volvió a ser una estrategia posible a fines del siglo XX como crítica a la saturación de información producida por la digitalización y globalización de los medios de comunicación y la Internet⁷⁸. "(...) la magnitud del descontento ha aumentado desde que las artes heredaron el problema del lenguaje (...) No se trata sólo de que las palabras sean, en última instancia, inservibles para traducir los fines supremos de la conciencia; ni siquiera de que se interpongan en el camino. El arte expresa un doble descontento. Nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso. El arte plantea dos objeciones al lenguaje. Las palabras son demasiado burdas. Y además están demasiado ajetreadas: invitan a una hiperactividad de la conciencia que no sólo es antifuncional desde el punto de vista de las facultades humanas para sentir y actuar, sino que además sofoca la mente y embota los sentidos". [SONTAG, S. 1997 (1967):40]

El texto citado fue escrito en 1967, cuando el *avant-garde* norteamericano y europeo había agotado la ruta de confrontación con y contra el silencio, a través de Fluxus, ZAJ, el expresionismo abstracto pictórico, la danza Noh japonesa y otras estéticas que tuvieron como eje la no-intervención y la inacción. El paso siguiente fue el creciente acercamiento del arte hacia la industria y la tecnología —que en el caso de la pintura

⁷⁸ "Para mí, la verdadera vanguardia (...) es el análisis crítico o la oposición a la cultura que nos rodea. Estamos rodeados de ruidos y de sobre estimulación sensorial, donde sea que vayamos, al sentarse, al dormir o cagar...Por la pura necesidad, me interesa un mundo de pensamientos, acciones, música y otros, que refleje la situación cultural y sea *reflexivo*. Lo que se necesita hoy no es que sea más rápido, más alto, más poderoso e intenso —me interesa saber acerca de 'la calma en la tormenta'. [MALFATTI, R. 2001, entrevista en Paris Transatlantic Magazine; la traducción es mía]

significó la primacía del *pop art* por sobre la abstracción, los *Experiments in Art & Technology* organizados por Robert Rauschenberg con ingenieros de los Laboratorios Bell desde 1967, o, puntualmente en el caso de David Tudor, su abandono del piano y la interpretación de obras ajenas, para privilegiar la electrónica y la composición de obras propias. Finalmente, durante algunos años, esta estrategia desapareció como posibilidad —cubierta especialmente por el triunfo del minimalismo diatónico de Reich, Glass y otros.

A fines del siglo XX surge un modo de improvisación que tuvo tres elementos únicos para desarrollar su trabajo: la limitación del sonido al mínimo en intensidad, complejidad y articulación; la organización de pausas de silencio enmarcadas en sonido —el inverso de la comprensión tradicional de música— y la generación de tensión a partir de la inactividad y la nulidad en los significados, en resumen, una estrategia de improvisación que intentaba a cada paso un mayor estrechamiento de sus posibilidades. Conocida por algunos como *reduccionismo*, esta supuesta estética fue más que nada un desarrollo particular del proyecto más general ya delineado de encuentro de la música experimental con la improvisación. Lo particular es que tal encuentro supuso retornar a una improvisación tradicional, a saber una improvisación que surge desde un acervo conocido de pies forzados. Aquí es donde la improvisación se encuentra con la música experimental a través de la composición, entendida como disposición de un número limitado de factores o elementos indeterminados que la improvisación realiza.

Más arriba mencionamos a los representantes japoneses de este modo de improvisación, los cuales se combinaron rápidamente con otros pequeños colectivos de músicos en Viena, Berlín, Londres, París o Boston, todos los cuales compartían con sus pares nipones un origen musical popular —en el *noise*, la *electronica*, el rock, el jazz— abriendo una escena nueva de improvisación sin un escenario geográfico fijo⁷⁹.

⁷⁹ Volvemos a subrayar que esta fértil escena de improvisación electroacústica abrió una nueva y distinta apreciación —o revaloración— de toda un área de música capturada en una lectura normalizada y académica: la obra final de Cage —las *number pieces* compuestas entre 1987 y 1992—; las últimas obras de Morton Feldman; el trabajo de David Tudor como compositor; el anónimo trabajo de los compositores agrupados bajo la editorial Wandelweiser —Michael Pisaro, Radu Malfatti, Jurg Frey, Manfred Werder, entre otros—; la obra de Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann y Mathias Spahlinger.

4'33" como cambio epistemológico en la música o nuevo modo de escucha.

Frecuentemente considerada como el gesto más radical en la música del siglo XX, (...) *4'33'* aún es caracterizada como una anomalía estética, una singularidad sin precedente o tradición posterior. Incluso para Cage parece haber representado una irrupción problemática sobre la cual no pudo extenderse o construir algo. Como describe Sam Richards: «Existe un sentido en el cual por el resto de su carrera tuvo que retroceder inevitablemente desde los *4'33"* de silencio. Siempre decía declaraba que era su composición favorita. Pero hay una honda incomodidad en ello». Las implicancias estéticas de la obra han sido debatidas hasta el infinito. Sus defensores la han reivindicado como una puerta abierta que dio a los músicos el permiso para imaginar que ahora todo era posible. También ha sido descartada como el gesto teatral y nihilista de un charlatán. Lo que apenas, casi nunca, ha sido debatido es el significado real de la composición como un proceso cognitivo y sus implicancias literales para la música y sus fundamentos epistemológicos como disciplina humana. (...) La música siguió feliz por su camino sin procesar el cambio epistemológico que esta composición necesita" [DUNN, D. 1999:78-79]

A partir de este párrafo citado, señalamos algunas de los vectores que salen disparados de *4'33"*, señalando algunos que tienen especial relevancia para la música improvisada actual —teniendo en cuenta que el 'cambio epistemológico' es la característica capital de la música del siglo XX, que por lo mismo, su inaudita novedad, está recién desarrollando sus alcances y promesas.

Lo primero se refiere a la relación múltiple de la música con el lugar donde acontece, el planteamiento de la organización de sonidos acoplada a la atmósfera donde sucede y que la circunda, hasta pasar el umbral en el cual música se disuelve en el lugar⁸⁰. Para la improvisación esto significa que ninguna música logrará un despliegue completo sino se reconoce en el lugar donde sucede. Esto implica dejar de considerar el lugar como un ámbito neutro e insignificante: como una variable o calidad acústica (su aislación del ruido exterior, la atenuación de reflejos sonoros indeseados); al público auditor como único receptor, destinatario, interlocutor o defecto de la presentación de música; como sitio dispuesto que garantice un espectáculo donde la frontera entre público y ejecutantes quede conceptualmente bien delineada; para considerar el lugar como espacio, bajo el cual las consideraciones anteriores son reunidas para ser sometidas a

⁸⁰ Volvemos a la la referencia de Kant: aquello que es el principal factor invasivo de la música, su 'difusión', es precisamente su mayor debilidad. Basta que suene algo a mayor intensidad para que la música revele toda su fragilidad. Como dice Cage: "¿Cuál es más musical, un camión pasando frente a una fábrica o un camión pasando por fuera de una escuela de música? [CAGE, J. 1973(1961):41 *Composition as process. III. Communication,*]

revisión a través de la música; en otras palabras, música como análisis del espacio donde sucede, no como su supuesto reflejo.

La escucha deviene espacio de resonancia y afección, su actividad es ser ese espacio.

Por otro lado, tras la fachada humanista y alegre de 4'33" —'todos somos música'— descansaba una lectura subversiva: el asalto del medio ambiente sonoro hacia la música. Si las características musicales pueden hallarse en los sonidos del medio ambiente —si podemos 'escuchar el medio ambiente como música'—, toda la ideología de la música como producto eminentemente humano, como expresión significativa, queda colocada entre paréntesis. Existe la posibilidad de una *música inhumana*. Más allá de nuestros poderes de organización, de nuestra inagotable necesidad de simbolización, una entidad informal y aleatoria, un fondo sin significado, *puede ser escuchado* como música. Más aun, todas aquellas características sublimes de la música como expresión última de la interioridad humana, como lenguaje sin un sentido específico, se desvanecen como entidades firmes que residían en el material sonoro mismo. El ser humano se ve separado de la naturaleza, distinto y apartado de ella precisamente por su capacidad para simbolizar y asignar significados.

De alguna manera las interrogantes que surgen de lo anterior vuelven a colocar una antinomia en el acto de composición. Frente a la interrogante sobre quién compone —la escucha o el paisaje— se puede plantear nuevamente el par beethoveniano teorizado por T.W. Adorno: el sujeto que compone (el sujeto que escucha) lo hace confrontándose a un material exterior a él (como algo inhumano), para con ese choque hacer surgir la forma de la obra; el material exterior (el paisaje sonoro) sólo puede aparecer como primer acto de composición; la escucha hace aparecer el paisaje, por lo tanto mi escucha está ubicada en él, es decir, la composición ya está en el material.

La improvisación como organización de sonido supone un acto similar cuando sucede en un espacio. Cuando se acopla al espacio donde sucede no lo hace escuchando el paisaje sonoro *como música*, sino teniendo en cuenta su carácter aleatorio e inhumano, cuya principal consecuencia es que paisaje sonoro y música (voluntariamente) improvisada no se están escuchando, es la escucha como lugar la que está representando una forma conjunta, un resultado de la colisión.

El segundo vector —o grupo enmarañado de vectores— dice relación con la escucha como actividad. “La música no sólo consiste primariamente en la percepción del sonido en el tiempo sino que es quien percibe quien está encargado de organizar esa percepción y asignarle significado. Luego se comprende que tal capacidad sucede independiente de la intención del compositor o de la naturaleza específica de los sonidos que ocurren en un ambiente.” [DUNN, D. 1999:78]. La escucha deja de ser el último paso —casi prescindible— de la composición, donde esta se completaba para hacerse múltiple en sus lecturas, para poder ser acto de composición en sí misma. “Como dice Elaine Barkin, «La escucha es primariamente composición.» Los eventos históricos que han llevado a la Música Occidental a esta comprensión son sumarizados por Sean Cubitt: «La música y la información dominan la escucha del siglo XX, y su dialéctica sólo ha evolucionado recientemente a un tercer modo de escucha, el paisaje sonoro (...) transfiriendo el modo de escucha del músico hacia los sonidos del mundo» [DUNN, D. 1999:78].

El concepto de ‘paisaje sonoro’, como producto simbólico del siglo XX es tematizado aquí junto a sus hermanos conceptuales, el ‘ambiente’ y la ‘atmósfera’ sonoros, para poder comprender su uso actual, muy cercano a la música experimental y la improvisación⁸¹.

Soundscape (paisaje de sonidos) fue un término acuñado por Raymond Murray Schafer a fines de los ‘60 para describir su objeto de estudio y teorización: “El medio ambiente sónico. Técnicamente, cualquier porción de medio ambiente sónico considerado como un campo de estudio. El término podría referir medio ambientes existentes, o a construcciones abstractas tales como composiciones musicales o montajes en cinta [magnética], particularmente cuando son consideradas como un medio ambiente”. [SCHAFER, R.M. 1994 (1977):274, Glosario]. Esta definición está estrechamente ligada a la investigación de la transformación y decadencia del medio ambiente sonoro mundial gracias a los efectos de la industrialización, el empobrecimiento del ámbito acústico y los efectos nocivos sobre la salud social y mental del hombre, así como de la desaparición de tradiciones sonoras significativas para una comunidad frente a nuevos usos sonoros derivados de la tecnología motorizada y eléctrica. Tanto el registro como

⁸¹ Para un desarrollo adecuado de estos amplísimos temas sería necesario incluir la arquitectura y el urbanismo, la escultura y la escultura sonora, el *land art* y el arte sonoro —entendiendo este último como un híbrido estético que combina tecnologías de audio y reproducción y la objetualidad de la instalación y la escultura.

la composición musical con registros de paisajes sonoros es regida por la conservación y la comunicación de una representación de una geografía y una cosmovisión, y por la crítica a los efectos nocivos de la modernidad sobre nuestra calidad de vida acústica. El objetivo final de su investigación era la formación de una nueva disciplina, el diseño acústico⁸² "(...) una interdisciplina en la cual músicos, físicos acústicos, sicólogos, sociólogos y otros estudiarían el paisaje sonoro del mundo para así hacer recomendaciones inteligentes para su mejora. (...) La pregunta final será: ¿Es el paisaje sonoro del mundo una composición indeterminada sobre la cual no tenemos control, o somos nosotros sus compositores e intérpretes, responsables por darle forma y belleza?" [SCHAFER, R.M. 1994 (1977):4-5]

La idea original de paisaje sonoro supone ignorar las consecuencias subversivas de '4'33"', señaladas más arriba. El medio técnico de registro permite volver a componer tradicionalmente, leyendo el material por su cara exclusivamente musical —los ritmos, las repeticiones, etc.— y narrativa, es decir, los sonidos que conforman el paisaje van aparejados del habla de quien los habita, del sonido de sus mitos, ceremonias, costumbres y trabajo, o en general de cualquier elemento que refuerze el simbolismo de los sonidos que escuchamos dentro del marco de la obra. El uso del medio técnico, por otro lado, está completamente enfocado a la evocación y no a la invención; a pesar de esto, el paisajismo sonoro de Schafer y sus continuadores puede ser cercano a la *musique concrète*.

En tanto práctica artística con un creciente número de seguidores, el registro de paisajes sonoros está dividido por el tópico de la ecología sonora. ¿Un fonograbador⁸³ debería estar comprometido en la promoción de un ambiente sonoro menos poluto? ¿O esta actividad está mejor enraizada en la famosa pregunta de John Cage en 1958: "¿Cuál es más musical un camión pasando al lado de una fábrica o un camión pasando al lado de una escuela de música?" Incuestionablemente innovador, informativo e influyente, la aproximación de Schafer al paisaje sonoro hoy parece plagada por una aversión personal por lo urbano. [TOOP, D. 2004:62]

Gracias a esto, las teorías de Schafer han sido catalogadas de 'silenciadoras' y tradicionalistas, por su insistencia en las características nocivas y aplanadoras del sonido de la ciudad, los motores y máquinas y la electricidad. En otras palabras, se escucha el paisaje sonoro como música, pero sin asumir reflexivamente el cambio epistemológico de la escucha. [TOOP, D. 2004:67]

⁸² A su vez la investigación que llevaría al diseño acústica, daría pie a otra disciplina: la ecología sonora.

⁸³ O fonógrafo, la palabra más usada y apurada para traducir *sound recordist*.

Quizá la primera obra en ser conceptualizada a partir de ese cambio fue *Listen: Field Trips Thru Found Sound Environments*⁸⁴ de Max Neuhaus. Entre 1966 y 1968 guió seis versiones de la obra: luego de una convocatoria abierta, se estampaba en la mano de los asistentes la palabra 'Escucha', luego de lo cual eran guiados silenciosamente a pie o en bus hacia un lugar seleccionado por Neuhaus. Ahí donde Cage daba el acto de fijación de una duración sin determinar el lugar donde experimentar esa duración Neuhaus dejaba abierta la duración para recomendar un espacio que facilitara la actividad de la escucha como composición. (Hábilmente, Neuhaus seleccionó para alguna de estas primeras excursiones, dos estaciones de energía eléctrica, las que permitían concentrarse en las frecuencias y su evolución). A su vez, Schafer, pero más expresivamente su colega Hildegard Westerkamp, llamaron a esa misma estrategia '*soundwalking*'⁸⁵, como uno de los ejercicios necesarios para disciplinar la audición y volverla consciente de lo sano, lo nocivo, lo significativo y lo banal.

Desde fines del siglo XX han surgido los trabajos de otro tipo de compositor que trabaja con registros de un medio ambiente, más herederos de Cage, Alvin Lucier y de la *musique concrete* de Pierre Schaeffer, que de las ideas de Murray Schafer. El trabajo de Eric LaCasa, Toshiya Tsunoda, Francisco López, Jeph Jerman, Michael Prime, Lawrence English y Chris Watson difiere de las ideas de Schafer en cuanto a la invención de un punto de escucha y de un medio ambiente. Para Schafer el objetivo y estrategia de composición es, a través de la edición, la invención y evocación de un paisaje sonoro coherente y simbólico. Para los recién nombrados, la composición es primero, la invención de un punto de escucha que resulta en un medio ambiente con una coherencia afincada en la subjetividad —y su objetivación técnica: los audífonos. "No creo que haya una cosa tal como una aprehensión «objetiva» de la realidad sónica. Sin importar que estemos o no grabando, nuestras mentes conceptualizan un ideal de sonido. No sólo escuchan diferente las distintas personas, sino que la misma temporalidad de nuestra presencia en un lugar es una forma de edición. Las transfiguraciones espaciales, materiales y temporales existen independientemente de la fonografía. Nuestra propia idea de la realidad sónica, incluso nuestra fantasía de ella, es la realidad sónica que uno posee..." [Franciso López, en COX, C. & WARNER, D. 2004:85]

⁸⁴ Escucha: Excursiones a través de ambientes sonoros encontrados. (La traducción es mía).

⁸⁵ "Una caminata sonora es cualquier excursión cuyo propósito principal es la escucha del ambiente" [WESTERKAMP, H. 1974:18]. La traducción de esta cita es mía.

Como la representación del sonido es todo lo que hay, el trabajo de composición inventa una representación que puede combinar la amplificación de sonidos inaudibles junto con el paisaje que los genera (por ejemplo, en la amplificación de superficies sólidas sometidas al roce del viento o del agua, o que conducen la vibración de una maquinaria o red eléctrica, en el caso de Tsunoda), el uso de procedimientos electroacústicos derivados de la actividad sonora del paisaje (en el caso de Prime o López, que utilizan la señal de audio del paisaje sonoro como señal de control de uno o más dispositivos electrónicos o digitales), la comparecencia del medio técnico de registro *en* el sonido registrado (como en el caso de Jerman, que trabaja casi exclusivamente con tecnología análoga, lo cual le da un grano específico al sonido grabado, o deja grabado el funcionamiento mecánico —en el caso de una grabadora en cinta magnética). El trabajo de estos músicos, al derivar en su mayoría de una labor constante en la electroacústica o la *musique concrète* y acumática, la *electronica*, el *noise*, las artes visuales y audiovisuales o la arquitectura, se ha empalmado y complementado con el de la improvisación electroacústica, ya que ambos fenómenos han conocido un desarrollo intenso durante los últimos 15 años, llegando al punto en que composición experimental, improvisación y artes del sonido se entremezclan hasta volverse indistinguibles.

Hoy en día el término 'paisaje sonoro' es utilizado como moneda de cambio para referirse al uso de registro de sonido ambiente para usos musicales, o como la vaguedad sonora que nos rodea —antiguamente llamada silencio—, que es considerada como paisaje no en el sentido de composición, sino como un decorado o escenografía a ser contemplado y que sirve de trasfondo para nuestra acción. En resumen, en 'paisaje sonoro' se proyectan como en una pantalla vacía, todas aquellas ideas vagas referidas al sonido circundante una vez que es enmarcado en un registro.

El devenir de este término al uso actual más abierto, más preocupado del sonido que de su significado, se debe también a que los esfuerzos de Schafer fueron tragados por una fuerza que empuja al hombre occidental desde el siglo XVI a representar el paisaje geográfico, sea para conservarlo o para evocarlo, y por los esfuerzos de ciertos músicos del siglo XX por hacer una música que esté, a diferencia de la música como arte temporal, que es. Esta energía está pegada —por la espalda— a las diversas prácticas de registro de ambiente sonoro, o fonografía.

Con el perfeccionamiento de los medios técnicos de reproducción de sonido, la representación de un paisaje se volvió mucho más directa y frontal. La radio y la música incidental para cine tomaron de la música programática del siglo XIX el deseo por representar un lugar en sus detalles acústicos. El sonido pudo entrar como decorado gracias a la radio, emisión sin emisor, que convirtió un medio de comunicación en un generador de decorados sonoros. La evocación de una geografía *conocida* llevó a la representación de un viaje o a la experiencia de una geografía remota y exótica. La construcción de bandas sonoras para cine, que poco a poco contribuyeron a una fusión de música y ambiente ('la atmósfera de la escena') tematizó las consecuencias del colonialismo, el imperialismo y las gigantescas inmigraciones de los siglos XVIII y XIX —como nombres de una globalización cultural— y las revoluciones industriales, así como el nacimiento del museo, del turismo y del turista, de la novela de aventuras (Salgari, May, Verne), etc. Todo lo anterior debe ser observado desde la perspectiva del crecimiento de la ciudad y la zona urbana desde el siglo XV en adelante, y el abandono del trabajo rural y manual.

Los nombres para el sonido como decorado fueron atmósfera o ambiente. Así surgen la *musique d'ameublement* de Satie —literalmente 'música de amoblado', que debía ser ignorada por la gente a la cual acompañaba— y el *ambient* de Brian Eno, que tuvo y tiene una descendencia enorme en la música electrónica popular, y que es, a su vez, una corriente que influencia enormemente la improvisación electroacústica actual; diversos tipos de música *exótica* deudoras del cine, el radioteatro y la TV; la *Muzak*, o música ambiental para lugares públicos y comerciales; los registros para investigaciones etnográficas, etnomusicológicas, zoológicas y ecológicas, los cuales desde la década de 1970 en adelante adquirieron una cualidad estética, gracias al fenómeno de la *World Music*; por último, la producción de diversos tipos de documentos con ambientes sonoros para un uso particular —especialmente la *relajación*— íntimamente ligado al fenómeno de la *New Age* y la espiritualidad *light* en el contexto del capitalismo post industrial⁸⁶.

⁸⁶ Para un desarrollo completo y detallado de los últimos párrafos señalamos al lector los libros *Ocean of sound*, *Exotica* y *Haunted weather* de David Toop.

4.- Procedimientos

En esta sección nos aproximaremos a los materiales usados en la improvisación y los métodos para administrar tales materiales. Los textos que siguen deberían ser leídos como una profundización de las reflexiones incluidas en la sección sobre exploración, ya que dicho de una manera resumida, la relación que un músico mantiene con su instrumento es la exploración. Lo mencionado en las próximas líneas deriva completamente de la experiencia vivida dentro de un grupo limitado de músicos, y busca señalar los orígenes de los materiales y métodos utilizados en el ámbito de esta agrupación. Estos orígenes —más adelante hablaremos de influencia o transferencia— no explican porqué se eligieron estos materiales en esta práctica circunscrita. La búsqueda por las razones u orígenes se buscan posteriormente al uso; o no se buscan nunca. Hacemos esta aclaración porqué existe una incongruencia general, o falta de sistema; por ejemplo, explicará porqué no se hace mención del uso de informática musical, audio digital y computadores: ha sido así ya que su uso ha sido completamente circunstancial y singular, fuera de la órbita permanente de este círculo de músicos, los cuales por necesidad, elección y cortapisas de la realidad, han tenido sólo cierto tipo de materiales y métodos para usar.

4.1.- El instrumento

En la improvisación el instrumento es objeto y máquina, es un territorio a explorar. De alguna manera la improvisación que se despliega es un mapa que se despliega, una cartografía que es hecha por un grupo de prospección.

4.1.1.- Materialidad y maquinabilidad. El objeto que suena.

Una vez que la metáfora occidental más arraigada sobre los instrumentos es abandonada, sólo permanece el objeto. Sumariamente esta metáfora define y limita al instrumento como vehículo de expresión de un orden, como medio de realización de un sistema; por ejemplo el piano para tocar la sonata *Hammerklavier*, la *Hammerklavier* como expresión singular de un sistema; la uniformidad del sistema,

amparada en la homogeneidad de la afinación tonal permitía orquestar, como se hacía antiguamente, la misma sonata, por ejemplo, para octeto de vientos (o el procedimiento a la inversa, reducir la sinfonía Pastoral al piano —como hizo Franz Liszt con las nueve sinfonías de Beethoven). Lo importante en este caso, es que el sistema rítmico-prosódico-aritmético y armónico tonal el cual es expresado, puesto en realización sonora y no las cualidades sonoras o de otra índole que pertenezcan al piano o al octeto de vientos.

Una segunda metáfora, completamente deudora de la anterior, es la que identifica emociones o significados verbales precisos con los sonidos, en un constructo donde aquellas son igualadas con el sistema y la lógica musical, y donde esta adquiere la capacidad de un lenguaje inteligible. En otras palabras, la música nos habla.

La improvisación libre ha participado, desde sus inicios en la segunda mitad del siglo XX, del proceso de “liberación del sonido” (perfilado en el capítulo segundo), uno de cuyos alcances supone una radical interrogación e investigación en el instrumento musical como objeto que suena y como máquina productora de sonidos. Lo interrogado fue la definición del instrumento como musical en un sentido prescriptivo: el instrumento musical es aquel que emite sonidos musicales. Una vez que la definición de sonido musical es interrogada, puesta en crisis, la prescripción de un uso, una técnica, una sonoridad resultante, y todas las finas estrategias de poder que son reproducidas en una disciplina instrumental, podían ser subvertidas o simplemente dejadas de lado.

En la improvisación, la ausencia de la partitura enfatizó la aproximación materialista hacia los instrumentos, en cuanto estos ya no eran vehículos para ideas musicales externas al músico, sino que producían la música directamente. Así, aquello que se improvisa son también maneras de extraer sonidos de este objeto, formas de hacer música, que van siendo descubiertas a medida que la música es desplegada, en un proceso indisoluble.

Los modos tradicionales de tocar un instrumento no son cancelados, sino que permanecen a la espera de usos en nuevos contextos y nuevas necesidades musicales y de exploración. En improvisación no se está exclusivamente obligado a tañer la trompeta o soplar las cuerdas para lograr una musicalidad en el momento. La

conducción del aire a través de la columna para producir una frecuencia estable es un modo que puede rendir muchísimas sonoridades. Si es que ese modo será puesto al servicio de una melodía, una frecuencia fuera de la afinación temperada —modulable con los labios, un implemento que bloquea la bocina, la presión de los labios, la rítmica del diafragma—, un sonido más similar al gruñido de un mamífero o al suspiro de un jubilado, es algo que queda completamente en el cruce de la voluntad y memoria del músico con la contingencia música.

Una segunda opción supone mantener los modos tradicionales de ejecución de un instrumento como referencia negativa: el uso de formas de ejecución que van en contra de las formas tradicionales. La enseñanza académica de un instrumento tiene como fundamento la eliminación de los ruidos residuales que suceden al excitar la parte sonora del instrumento: en las cuerdas frotadas, precisamente la frotación crujiente que el arco produce en las cuerdas; en las cuerdas tañidas el sonido del deslizamiento de la mano izquierda sobre las cuerdas en el diapasón o el discreto crepitar de las uñas de la mano derecha; en los vientos, el aire que transita de la boca a la embocadura y a la columna de aire, o de los labios apretados a la boquilla.

En esta perspectiva idealista del instrumento como productor de sonidos musicales el cuerpo del instrumentista debe desaparecer, sus residuos ser disimulados al máximo, los materiales o energías necesarios para la producción de ese sonido previo a la música deben transfigurarse y ser dignificados en el sonido musical. En resumen, la necesidad debe desaparecer.

(...) admiramos todo lo perfecto y lo acabado, mientras subestimamos todo lo que está en vías de realización. Ahora bien, nadie puede ver en la obra del artista cómo se hizo; aquí radica su ventaja pues siempre nos deja algo fríos observar la génesis de algo. El arte acabado de la expresión descarta toda idea de devenir; la perfección se nos impone tiránicamente. (...) (NIETZSCHE, F. [1872] 1998: 129. Aforismo 162 *El culto al genio por vanidad*)

Tocar en contra de los modos heredados de tocar supone aislar aquellos ruidos no deseados y convertirlos en material —a veces único— de la música y la exploración. Aquí la improvisación halla su influencia en las artes visuales y la performance, especialmente el trabajo del colectivo Fluxus. Varios artistas asociados a este movimiento radicalizaron las ideas de John Cage sobre la estipulación de gestos, actividades o residuos de gestos que no determinaban un sonido o rango de sonidos

resultantes⁸⁷, trabajando con instrumentos musicales como objetos o con objetos como instrumentos musicales⁸⁸, trabajando sobre la disociación del gesto de producción respecto del sonido resultante⁸⁹, o proponiendo actividades no musicales (subversivas o destructivas) sobre instrumentos musicales⁹⁰. (ver NYMAN, M. 1999:72-88).

Por otro lado, el trabajo con los residuos sonoros de los instrumentos o con aquellos sonidos que se derivan de la teatralidad de la ejecución fueron investigados hondamente por Helmut Lachenmann⁹¹ y Mauricio Kagel⁹², cuyas obras han influenciado grandemente la improvisación enfocada hacia un ámbito sonoro microscópico.

La música escrita del siglo XX (o Nueva Música, o música contemporánea) lideró la investigación en las nuevas posibilidades del tratamiento materialista de los instrumentos, situación en la cual las demás artes se le adelantaron notablemente.

Las fuentes de renovación de las técnicas de ejecución instrumental tuvieron orígenes diversos, siendo la principal el trabajo de la *elektronische Musik* en Colonia y la *musique concrete* en París. A pesar de las diferencias de enfoque y las variadas polémicas que se sostuvieron entre los paladines de ambos movimientos, el trabajo de estos músicos con la generación eléctrica o fono-fijada de sonidos apuntó hacia los nuevos sonidos. El pensamiento paramétrico de una y materialista-empírico de la otra sobre el sonido, rápidamente influyeron en el tratamiento que aquellos mismos compositores, y otros no directamente dedicados a la electroacústica, tenían de los

⁸⁷ Las obras más importantes en esta dirección son *Water Walk*, *45' for a Speaker*, *Theatre Piece* de 1960.

⁸⁸ El trabajo de George Brecht, LaMonte Young y más tarde Mauricio Kagel.

⁸⁹ Nuevamente Cage con sus *34'46.776"* y *31'57.9864"* para un pianista (1954), *21'11.499"* para un instrumento de cuerda (1955) y *27'10.554"* para un percusionista (1956), pero más radicalmente Takehisa Kosugi (*Anima 7* para cualquier acción ejecutada lo más lentamente posible) y Toshi Ichihyanagi (*Distance*, donde el o los instrumentistas deben estar a tres metros separados de su instrumento).

⁹⁰ George Maciunas, Volf Wostell, Nam June Paik, Christian Wolff y nuevamente George Brecht y La Monte Young.

⁹¹ Si bien casi todas las obras de Lachenmann podrían caracterizarse por tal aproximación a los instrumentos —que el llamó ‘música concreta instrumental’— dos obras se destacan por la radicalización que tal discurso logra, enrareciendo la continuidad musical, la atmósfera sonora completa de la obra y la relación del instrumentista respecto de su instrumento: *Pression* (1969) para cello solo y *Güero* (1970) para piano solo.

⁹² De las numerosas obras de Kagel donde el teatro produce sonidos y música, la que más destaca aquí por la concentración de sus medios es *Atem* (1969) para un instrumentista de viento, donde el ejecutante repite varias veces todo el ritual de montaje, limpieza, preparación y desmontaje de un instrumento de viento, sin llegar nunca a ejecutar una nota.

materiales. Al construir sus obras de acuerdo a nociones de masa, textura y densidad, los compositores se alejaron de la idea de los instrumentos como vehículos de un sistema totalmente confinado a la partitura. Si bien esta dirección se probó efectiva en el campo de la escritura coral y orquestal (en *Gruppen* de Stockhausen, *Cori di Didone* de Nono, *Atmospheres*, *Lontano* y *Apparitions* de Ligeti, entre muchas otras), esta repercutió en el tratamiento individual de los instrumentos. No está demás decir que ésta fue una de las salidas al atolladero en que la vanguardia cayó al agotarse la lectura epigonal que cientos de compositores hicieron de las técnicas seriales de Darmstadt.

Luego de los años iniciales de exploración e investigación, las nuevas capacidades de los instrumentos fueron codificadas en las llamadas técnicas extendidas, dominio no aclarado —y pobremente enseñado en Chile, sólo a discreción del alumno que ose extraviarse por tales meandros— de otras posibilidades aparte de las tradicionales que todo instrumentista debe tener. Las técnicas extendidas son efectos y suponen para su efectividad un instrumento idealizado que sea capaz de tal tipo de efectos, y no de otros, negado la característica principal de tales sonoridades: la inestabilidad, la fragilidad y la aleatoriedad. Son efectos también porque en la composición escrita, si una concepción materialista no es asumida desde el inicio, se sigue trabajando con los elementos para los cuales la escritura en pauta nació: las duraciones y las frecuencias; en ese enfoque lo exógeno debe entrar disfrazado, acomodado o domesticado como altura o duración, sino, es imposible anotarlos en grafía.

Normalmente un improvisador no utiliza efectos, sino materiales. Una improvisación podría ser la exploración de un solo sonido extraído, tradicionalmente o no, de su instrumento. Ese material es desplegado en el tiempo, dejándolo permanecer, observando como se refleja en el espacio (cómo este 'devuelve' el sonido), forzando la audición hacia las características microscópicas, alejándola para escuchar la atmósfera del total, etc.

El uso de objetos no musicales no difiere mucho del uso de instrumentos. En donde existe una lucha frente a los conocimientos heredados, las energías congelantes de la enseñanza formal o los lugares comunes del oficio, en el objeto no musical existe el acto por trascender el uso cotidiano o técnico que tal objeto tiene en un principio. Aquí, inicialmente la paternidad de Cage y Fluxus se deja sentir; pero donde el efecto

subversivo ha quedado capturado por el desgaste, el uso improvisado de un objeto como instrumento difiere muy poco del uso no tradicional de un instrumento: interrogar e inestabilizar las relaciones dogmáticas del oficio con el instrumento.

Mayormente este objeto cotidiano, al ser excitado emite sonido, el cual depende de si el objeto es un ensamblaje de materiales⁹³ o es un objeto formado o hecho por un material. Cambiando el modo de excitación nuevos sonidos surgen; manteniendo un modo en el tiempo nuevos sonidos emergen, resuenan partes que normalmente no resuenan. Tras esto, aparece la ayuda de la amplificación, tema que trataremos en 4.2.3.

La adopción de objetos cotidianos o técnicos en el arsenal de posibilidades instrumentales de la improvisación se debe a los percusionistas. A fines de los '60 y principios de los '70 Tony Oxley, Han Bennick, Frank Perry, Jamie Muir, Paul Lovens y Paul Lytton comenzaron a ampliar su batería de jazz (el tinglado típico de un bombo a pedal, platillos, un par de tambores y una caja) agregando toda suerte de aparatos de percusión provenientes de la orquesta sinfónica moderna, de culturas exóticas y de lo menos exótico en la vida de un individuo occidental: la casa (y el cuarto o los cajones donde se guarda lo inservible pero imposible de botar). Toda la "parafernalia del Cage temprano"⁹⁴ (BAILEY, D. 1991:100) fue adoptada por estos percusionistas, junto con diversos artilugios propios del artista de foley de radioteatro y de cine⁹⁵. "Desde los días de apogeo de los juegos de percusión enormes, cuando eran medidos según la cantidad de horas necesarias para erigirlos y desmantelarlos, ha habido una tendencia definitiva hacia construcciones más modestas (...)" (BAILEY, D. 1991:101).

⁹³ Posibilidad que lo acerca al instrumento musical, el cual normalmente es un ensamblaje de materiales diversos con funciones diversas.

⁹⁴ El instrumental necesario para ejecutar sus primeras obras para percusión: la *First Construction (in metal)* [1939], las *Second* y *Third Construction* [ambas de 1942], que incluían juegos de loza, quijada de caballo, planchas metálicas, yunques y frenos, entre otras cosas.

⁹⁵ Área también investigada por Cage en su radioteatro de 1940 *The city wears a slouch hat*, producido para la CBS de Chicago, con textos del poeta Kenneth Patchen (BARBER, LL. 1985:17)



Imagen 34 Frank Perry, 1980.



Imagen 35 Paul Lovens, 1978.

La modestia, luego de esta etapa de exploración más bien inorgánica, se ha expresado en la proliferación de modos de ejecución y de excitación de objetos y superficies, buscando estrujar los matices y colores que un objeto dado pudiera rendir, llegando a extremos donde un percusionista utiliza un platillo y un tambor, frotados con una baqueta o la misma baqueta frotada con las manos, lográndose sonoridades alejadas de la percusión tradicional (ataque claro, rango dinámico fuerte, duración breve o

brevísima de los sonidos), frecuencias más o menos estables, que pueden extenderse en el tiempo⁹⁶.



Imagen 36 Burkhard Beins.



Imagen Sean Meehan.



Imagen 38 Chris Corsano



Imagen 39 Gino Robair.



Imagen 40 Tim Barnes.



Imagen 41 Ingar Zach.

Respecto a lo anterior se han trazado comparaciones con la doctrina del *object trouve* surrealista y con el *ready-made* duchampiano. Si bien un análisis completo de este tema no es objeto de este texto, creemos que la ignorancia de las ideas de los surrealistas y de Marcel Duchamp respectivamente, la erosión que el lugar común y la idiocia han ejercido sobre tales trabajos, y la usual desesperación de los músicos por legitimar con linajes heterogéneos sus actos, han confundido las categorías, usos y nociones. El uso de objetos cotidianos o técnicos como instrumentos musicales —a la manera de instrumentos musicales— sí se inscribe dentro del amplio movimiento por

⁹⁶ Los nombres de Sean Meehan, Tim Barnes, Burkhard Beins, Tony Buck, Chris Corsano, Gino Robair, Ingar Zach y Jason Khan cubren un amplio y variadísimo espectro de músicos que trabajan con la percusión de esta forma, con o sin ampliación electroacústica.

fundir el arte con la vida, pero la doctrina del *ready-made* es esencialmente improductiva, mientras que lo que aquí nos interesa es una doctrina productiva, transfigurativa, y por lo tanto tradicional —así, doblemente tradicional, al emplazarse en un dominio hondamente tradicional: la improvisación.

4.1.2.- La máquina que suena.

Todos, absolutamente todos los instrumentos son una máquina, un aparato que posee un funcionamiento externo y separado de quien lo acciona. En cuanto máquina, el instrumento ya es preparado, es un ensamblaje de piezas, cada una de un material y con una función. A ciertos materiales se les impone una condición, son preparados para sonar. Las cuerdas son tensadas para lograr la afinación, la lengüeta es humedecida y temperada antes de colocarla en la embocadura, una trutruca de varios metros debe permanecer en el agua un par de horas antes de estar lista para dar un toque, el parche es tensado y afinado en el aro.

Otros materiales no son intervenidos jamás, sino en la construcción del instrumento: el cuerpo, sus piezas resonantes, las partes que lo reúnen y el alma del instrumento.

Por otro lado el instrumento es una máquina incompleta sin el cuerpo del instrumentista, con el cual forman otra máquina. El cuerpo también es preparado para la ejecución: los bronce pasados minutos batiendo sus labios y soplando para tonificar su boca, y la boquilla ha dejado un semicírculo sobre el labio superior, el cuello del violinista lleva la marca del apoyo, la mano derecha del guitarrista lleva las uñas largas y en las yemas de la izquierda se han cultivado los callos, los segundos pasan mientras el pianista busca el apoyo adecuado en el asiento para lograr la postura adecuada; el músico no tradicional ordena los objetos de alguna manera sobre la mesa y si puede ajusta la altura de esta para tener alcance cómodo de todos los objetos. El cuerpo tiene una memoria y un ajuste para ensamblarse a la máquina, y cualquier modificación puede tener consecuencias; en la improvisación estas no son necesariamente negativas.

Entonces aparecen los agregados, las prótesis. El arco, el plectro, la uñeta. O aquellos que modifican el sonido: las sordinas en los bronces⁹⁷, el *slide* en las guitarras, todo tipo de baquetas con gradaciones de lo blando a lo duro —pensando que un tambor originalmente era tocado con las manos.

La amplificación nació como una manera de aumentar el rango dinámico de instrumentos limitados, de aumentar su “difusión en la vecindad”. Las guitarras y cavaquinhos, ambos cordófonos tañidos y limitados en rango, fueron intervenidos en su conformación tradicional, hecha de madera y tripa animal (o nylon actualmente) para aceptar la inserción de una cápsula metálica. Un comentario idealista diría que la amplificación no es una preparación, que la amplificación es colocada para que el instrumento ‘suene igual, sólo que más fuerte’. La sonoridad de un instrumento amplificado es notoriamente distinta, en todo sentido, a la de un instrumento similar, pero sin amplificación.

Existen instrumentos que son una preparación, en el sentido cageiano del término, pero sin la intencionalidad del piano preparado. El banjo por ejemplo, en un tambor convertido en cordófono.

No obstante, la preparación a la manera del piano preparado de Cage agrega un factor de deconstrucción de aquello que los instrumentos tradicionales buscan asegurar: la estabilidad en la emisión del sonido. La inestabilidad se deriva de una interrupción u obstáculo colocado en alguna de las partes de la máquina, que dificulta la emisión tradicional del instrumento, para enfatizar aspectos ocultos de su sonoridad. Cualquier objeto atravesado entre las cuerdas de un cordófono amordaza la sonoridad, entregando sonidos tenues, metálicos, asordados. Los instrumentos de viento que tiene una amplia bocina permiten vibrar otros objetos: pequeñas pelotas plásticas, agua, piezas metálicas sueltas en una sordina. El uso de motores de juguetes, varas de plástico, trozos de cuero, madera, plumas o lo que sea que esté a la mano en aquel momento producen sonidos en instrumentos tradicionales, los cuales pueden ser altamente inestables: en el sonido mismo, ya que cualquier alza o descenso en la presión o fuerza de la acción cambia su frecuencia, espectro armónico y perfil dinámico; o en la preparación misma: desde el desgate del material (si uno utiliza un trozo de *plumavit* para frotar un parche o una cuerda), al equilibrio precario de un

⁹⁷ En algunos vientos de madera (saxos, clarinetes) los muslos pueden asordar la emisión de sonidos.

alambre atravesado en las cuerdas, la saliva en una tubería que escapó, el punto exacto donde los labios posados en la boquilla daban tal sonido, hasta el fin de la vida útil de unas pilas AA que alimentaban el rotor de un motor de juguete. En otras palabras, la violación de la constitución tradicional del cuerpo de un instrumento tiene sus costos en la azarosa inestabilidad de los sonidos y modos de ejecución; cosa que, lo único que hace, es espesar la trama de la exploración.

Como veremos a continuación, la visión del instrumento como una máquina junto al cuerpo del instrumentista, y la visión del instrumento como una máquina que el músico observa en su funcionamiento, el cual influye o modifica a veces, dedicándose mayormente a atender el sonido resultante pueden llegar a ser visiones opuestas, o pueden convivir y superponerse, si bien la primera aproximación requiere quizás un mayor entrenamiento de concentración, debido a que la cercanía física con el instrumento, el contacto directo en varios puntos (su inserción en la boca en el caso de los vientos), y la infinita cantidad de automatismos motores (la memoria de los labios o los dedos), muchas veces impiden una escucha plena.

4.1.3.- Aprendizaje, técnica, subversión, preparación

Para los improvisadores de los '60 y '70 el instrumento era el eje del discurso: tocar. Aquí el objeto instrumental era visto como una extensión del cuerpo, como una prótesis, por lo tanto el gesto, y en algunos casos, el aspecto gimnástico de la producción sonora, era el régimen de la improvisación, refrendando lo dicho anteriormente sobre la identificación absoluta de la sonoridad con la persona del músico. (La relación prostética con el instrumento no es, de todas formas, exclusiva del improvisador, pero es más visible en este ya que este convierte al instrumento en un territorio de exploración, o en una ruta).

John [Stevens] creía que un instrumento musical debía ser una extensión directa del cuerpo humano, estirándose hacia el espacio físico: aliento y músculo, la danza de los codos y tobillos, dedos, oídos e instinto trabajando todos juntos en un movimiento fluido, llenando el aire de una sala. (TOOP, D. 2004:17)

El instrumento — ese es tu motivo — tu materia — tu asunto. (Steve Lacy⁹⁸ en BAILEY, D. 1991:99)

Esta relación compulsiva hacia un instrumento es parcialmente física, táctil, una encarnación prostética del yo extendido que puede hablar una lengua foránea y articular sentimientos de otro mundo, pero también un movimiento en si mismo, un movimiento para arrastrar el negocio de vivir que vuelve significativo el vivir. Con frecuencia la centralidad de esta actividad es valorada sobre varias, sino todas, las demás actividades de la vida. Impuestos, cuentas, salud, relaciones, matrimonios, labores domésticas, hijos, higiene personal y etiqueta son todos sufrientes conocidos ante el altar de tocar un instrumento. (TOOP, D. 2004:211-212)

Al dejar las trabas de la partitura o la ortodoxia en los modos de ejecución, queda la interrogante por la técnica y el aprendizaje. La visión idealista —la improvisación como espontaneidad— propone que la técnica del improvisador debe ser una no-técnica, ya que para improvisar realmente, el músico debería encontrarse por primera vez con un instrumento, conocerlo e inventar el modo de ejecución y la musicalidad que se derive de esta, todo al mismo tiempo. Dejando de lado las restricciones que tal modelo nos propone, la rigidez de su idea, normalmente la técnica que un improvisador aprende no es un conjunto de normas establecidas sobre cómo ejecutar un instrumento, sino que la técnica (o método como lo hemos llamado más arriba) es la exploración de una, ciertas o, si es posible, todas las áreas y materiales de un instrumento. Llevando a cabo esta exploración, el músico puede utilizar parcial o totalmente aquello que aprendió como los modos tradicionales o adecuados de ejecutar su instrumento, pero si la música requiere otra cosa, y si la subjetividad del músico es más receptiva que impositiva (es decir que organiza la realidad de acuerdo a un cómo la realidad se da y no como su deseo o proyección la organiza), entonces este utilizará otros modos, menos ortodoxos o completamente excéntricos para sonsacar un sonido desde un instrumento. Este proceso es acumulativo e incluye ideas previas que el músico puede haber trabajado en otro instrumento, en un objeto cotidiano o en conjunto de aparatos electrónicos. Para Stevens, aprender un instrumento con un profesor es una manera, entre otras, de aprender un instrumento; su limitación yace en que sirve para satisfacer propósitos preciso, pero la exploración personal es totalmente válida y necesaria. (citado en BAILEY, D. 1991:98, probablemente extraído del libro de Stevens *Search and reflect* – Community Music, London, s/a. Bailey no da la referencia completa)

⁹⁸ Es apropiado anotar aquí que en la nota biográfica sobre Lacy que aparece en el libro *Free Jazz Black Power*, se dice sobre el saxofonista soprano que "(...) resulta evidente el carácter obsesivo de su actitud" (CARLES, P. y COMOLLI, J.L. 1971:348)

La técnica para el improvisador es un medio sin fin. Al generarse en las situaciones de ejecución, la técnica surge a la par de la contingencia musical, con las situaciones particulares, los estímulos de los otros músicos, de la sonoridad total. Como cada situación de improvisación supone una combinación nueva de elementos, la exploración es nueva. La prospección del terreno no acaba nunca. Se genera un oficio, una disciplina que convierte la exploración —y su sonsonete adolescente, espontáneo y libertario— en investigación, debido a la repetición, la permanencia y la insistencia en ciertos temas. Así, el improvisador, por complejas que sean las técnicas que maneje, cuánto las haya perfeccionado para lograr que un sonido tenue, frágil e inestable sea capturado y desarrollado, nunca domina el instrumento como un maestro. (La única maestría a la que un improvisador aspira es a la de la escucha, que es su verdadero oficio.)

Por otro lado, en lo que constituye una preocupación creciente en las escenas actuales de improvisación, la repetición y el entrenamiento conciernen a la escucha, no a los medios de producción sonora. Es la escucha la que es profundizada con los sucesivos actos de improvisación, como esta se vuelve virtuosa, se racionaliza, se entiende desde un punto de vista dimensional más que direccional.

Existe junto con este enfoque, y a veces en contra de él, una aproximación distinta a los instrumentos, en lo que respecta a técnica, oficio y aprendizaje. Para diferenciarla de la anterior, la llamaremos subversiva, en tanto tiene mucha relación con el uso de objetos cotidianos y electrónica.

En este enfoque se completa ciertos razonamientos expuestos antes: la deconstrucción del gesto productor y el sonido producido, la preparación de un instrumento o su ejecución no tradicional, la observación a distancia de la máquina sonora en funcionamiento, la disociación absoluta entre discurso e individuo. El representante más conspicuo de este enfoque es el guitarrista Keith Rowe, miembro fundador de AMM, integrante de la Scratch Orchestra y mentor de la improvisación electroacústica. Para Rowe hay que evitar a como de lugar los "elementos de oficio" en la música⁹⁹ (entrevista en Oro Molido n°22 – 22/04/2007). Rowe utiliza una guitarra eléctrica colocada sobre una mesa, la cual prepara con infinidad de artilugios cotidianos

⁹⁹ Esta aproximación tiene su linaje en las artes plásticas (Jackson Pollock, Mark Rothko) y en las ideas de Cage y, especialmente, de Morton Feldman.

—virutillas, alambres, resortes, cepillos dentales a pila, etc.—, amplifica la transmisión de radios portátiles a través de las cápsulas de amplificación de la guitarra, coloca micrófonos de contacto en varios puntos del cuerpo de la guitarra o de los objetos que la preparan, y una cantidad de aparatos de filtraje¹⁰⁰. El propósito es evitar el contacto directo con el instrumento, con el fin de cancelar los automatismos y la construcción de una técnica, de forma que el músico esté constantemente consciente de los riesgos y la fragilidad de la música, la necesidad constante de mantener el rigor y la concentración, la observación del proceso total de la música y no exclusivamente lo que se está desarrollando individualmente. Precisamente lo que se busca al preparar un instrumento es volverlo poco confiable, inestable. (CHILDS, B. & HOBBS, C. 1982:44). De alguna manera interrogar la domesticación que se ha practicado en el sonido a través del instrumento.

El uso de la radio, que será detallado más adelante, busca enfatizar tales objetivos. La radio es completamente impredecible en términos de contenido, “es difícil determinar si es que eleva, degenera o celebra las fuentes de los materiales” (ROWE, K 1997¹⁰¹), su aporte sólo contribuye a traer de vuelta aquello que mucha música se esfuerza por dejar afuera: la realidad exterior, con su puerilidad y banalidad, pero también con su motivo de localización de tiempo y lugar.



¹⁰⁰ El debate sobre si Rowe fue el primero o no en utilizar la guitarra de esta forma queda fuera de las preocupaciones de este texto. Tal debate es algo esencialmente europeo, lugar donde aún están firmemente preocupados con la originalidad.

¹⁰¹ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

Imagen 42 Jackson Pollock, pintando con la tela extendida sobre el suelo, 1950. Imagen 43 Keith Rowe, con la guitarra colocada sobre una mesa, septiembre 2008.

Otro caso ejemplar de subversión del oficio y la artesanía instrumental, por medio de la separación física entre ejecutante e instrumento, y la interrupción del gesto que produce sonido es el ya nombrado Taku Unami (ver Imagen 28). Unami ha trabajado con diversos dispositivos que lo disocian de la producción de sonido, colocándose en una posición oblicua, que observa a distancia la emisión sonora a partir de medios indeterminados. Uno de estos dispositivos consistía en dos o más bocinas de parlante de gran diámetro y gran poder de respuesta para frecuencias bajas. Desde un laptop se envía a un amplificador frecuencias subsónicas, inaudibles para el ámbito de audición humano, pero que producen un ostensible movimiento de la membrana de las bocinas. Estas bocinas, colocadas boca arriba, sirven para agitar distintos objetos, desde objetos de vidrio (un vaso o un frasco), a semillas o tallarines, trocitos de metal y llaves, etc.

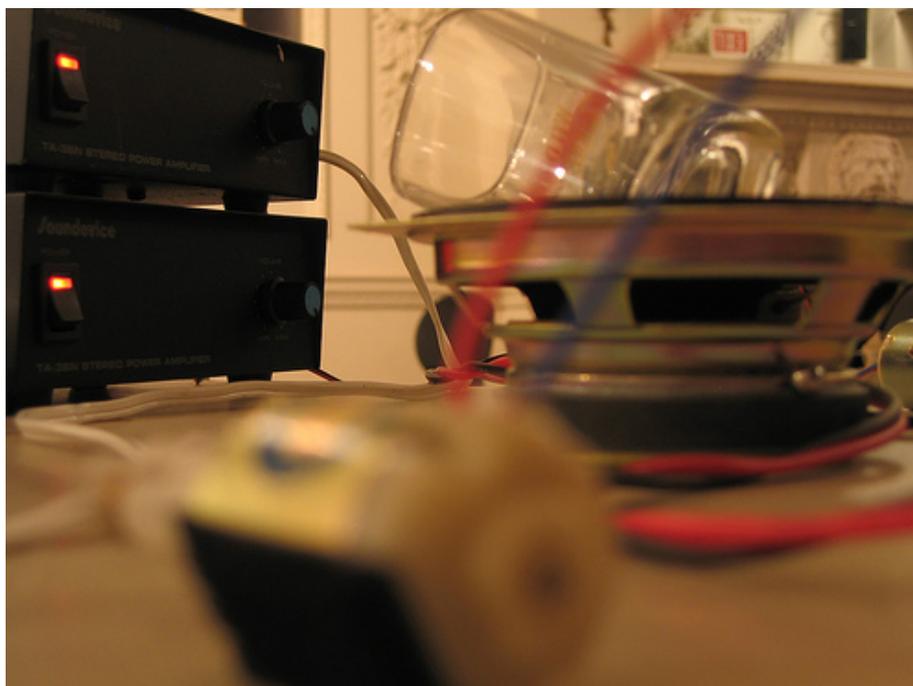


Imagen 44 Detalle de un instrumento de Taku Unami.

El movimiento saltarín de estos objetos es provocado por las frecuencias subsónicas que agitan las membranas y dejan al ejecutor como un controlador de interruptores —simplemente como un accionador de la indeterminación dentro de un lapso de tiempo. Por otro lado, Unami busca constantemente poner a prueba sus propios

supuestos: usualmente acompaña las emisiones entrecortadas de su dispositivo con un golpe de palmas entrechocadas —quizá el mínimo posible de emisión percutida en un ser humano— o con un instrumento de cuerdas completamente tradicional.

4.2.- Electroacústica.

A continuación analizaremos someramente el uso de aparatos eléctricos, electrónicos y digitales en el contexto de la improvisación. No se pretende ser exhaustivo respecto a todos los aspectos originarios de tales prácticas, señalar todos y cada uno de los personajes y dar una acabada explicación científica de los principios que están a la base del funcionamiento de tales máquinas. Los personajes, obras y maquinarias nombradas a continuación han sido seleccionadas por las consecuencias preñadas de futuro de su trabajo, en el cual, de alguna forma, calidad artística e innovación técnica van de la mano.

Esta sección es escrita desde el mismo lugar desde donde se hace uso de tales aparatos: la curiosidad, la ignorancia científica y la doctrina del *object trouve*.

4.2.1.- Antecedentes.

El área de interés de esta sección es la misma que en el segundo capítulo, y ayuda a completar con ejemplos y prácticas, aquello que en su momento fue llamado “liberación del sonido”.

Los compositores Edgard Varèse y John Cage, una vez más, son piezas fundamentales en este desarrollo. Si bien Varèse no pudo dar plena realización a las ideas que desde 1917 había planteado públicamente, fue uno de los pocos que utilizó uno de los primeros instrumentos eléctricos de manera no tradicional¹⁰², alejándose de los usos anacrónicos en que cayeron muchos de esos instrumentos antes de desaparecer por obsoletos.

¹⁰² En el período de entreguerras, se llevaron a cabo muchísimos experimentos que sentaron las bases para la electroacústica actual, desde el uso de ‘instrumentos eléctricos’ (el thereminovox inventado por León Theremin, el ondes Martenot, inventado por Maurice Martenot, y el trautionium, inventado por el doctor Friedrich Trautwein y perfeccionado por Oskar Sala, entre muchos otros), hasta el uso de gramófonos con grabaciones reproducidas a distintas velocidades (los célebres experimentos de Ernst Toch y Paul Hindemith en 1930). Muchos compositores utilizaron tales instrumentos (Messiaen, Jolivet, Milhaud, Honegger) pero siempre en un régimen tradicional, a saber, melódico, mientras que Varèse, que ya había utilizado sirenas mecánicas en *Hyperprism* [1923] e *Ionisation* [1930] por su capacidad de producir largos *glissandos* ascendentes y descendentes —en aquella época imposibles en instrumentos tradicionales, ya que técnicas como la respiración circular para los vientos eran ignoradas en Occidente— hace uso de dos Theremin modificados (con un teclado agregado) en *Ecuatorial* [1934], para un papel instrumental completamente innovador, en un registro agudísimo y penetrante, imposible incluso para una flauta piccolo en el límite de su registro.

Cage en cambio fue pionero del régimen que nos interesa aquí, lleno de promesas para el futuro: la *Live Electronic Music*, como se la conoció en los '60¹⁰³. Ya en 1937, Cage había declarado que "Serán explorados los medios fotoeléctricos, fílmicos y mecánicos para la producción sintética de música" (CAGE, J. 1961, 1973:4). Fiel a la idea, ya en 1939, hizo uso de dos fonógrafos de velocidad variable para reproducir tonos de prueba (ondas sinusoidales) en su obra *Imaginary landscape n°1*, luego en *Imaginary landscape n°2* [1940-42] se utiliza un trozo de alambre enrollado colocado en el brazo de un fonógrafo, y en *Credo in us* [1942] un intérprete está a cargo de una radio o un fonógrafo.

Luego, tales prácticas son sistematizadas y radicalizadas, buscando abandonar el factor de inalterabilidad de las obras para cinta magnética. Por las consecuencias a futuro en la práctica de música experimental e improvisada, hay que señalar cinco obras.

- *Imaginary landscape n°4 (March n°2)*: para doce radios. Esta obra, compuesta haciendo uso del libro de oráculos *I Ching* y anotada en escritura tradicional, requiere dos intérpretes para cada radio. Cada equipo (dos intérpretes + radio) tenía una parte donde se especificaba puntillosamente los segmentos de duración, dinámica, acciones de ubicación del dial (medido en kilociclos) y traslados del equipo en el espacio de la sala, los cuales debían ser ejecutados siguiendo un cronómetro. En su estreno, el 10 de mayo de 1951 (en el teatro McMillin en la Columbia University), la obra fue tocada al último lugar tras otras once obras. Al ser tarde en la noche varias emisoras habían finalizado sus transmisiones y el resultado sonoro fue notorio por enrarecimiento. Para algunos —Henry Cowell, compositor y antiguo mentor de Cage— fue considerado un fracaso, ya que no habían sonado suficientes cosas. En el recuerdo de Christian Wolff: "Pensé, «esto es bello» [risas] Pero hubo mucha estática, y pequeños sonidos y voces ocasionales. No recuerdo mucha música. Fue una pieza muy austera, comparada con, digamos, cosas posteriores como las *Variations IV* (1963)." (WOLFF, C. 1993:67¹⁰⁴)

¹⁰³ Hoy en día en los campos de la música docta contemporánea se sigue ocupando tal nombre, sin el *music*, para referirse al uso de equipos computacionales para filtrar instrumentos tradicionales o para generar música a partir de programaciones automáticas gatilladas por los instrumentos tradicionales, en un modo de operar que se asemeja muchísimo a los mecanismos decorado en teatro y ópera tradicional, a saber, los procedimientos ocultos, el engaño del espectador por medio de artificios. Normalmente las máquinas que ejecutan los *live electronics* y sus operadores, se colocan atrás del público auditor.

¹⁰⁴ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

- *Indeterminacy* [1959]: más que una obra en sí, *Indeterminacy* es una colección de textos que cuentan pequeñas anécdotas, propias y ajenas, que Cage había recolectado. Esta colección fue presentada como charla, primero sin acompañamiento musical, en una segunda entrega con David Tudor al piano ejecutando trozos del *Concerto for piano and orchestra* [1958] y varias radios, y en una tercera entrega, grabada y publicada en LP, nuevamente con piano pero agregando pistas de la obra para cinta magnética *Fontana mix* [1958], controladas por Tudor. (JOHN CAGE DATABASE (Worklist))

- *Cartridge music* [1960]: obra en partitura gráfica (20 láminas con figuras, 3 transparencias con figuras, 1 con un dibujo de un reloj] para que un número indeterminado de intérpretes fabrique su propia parte. Se especifica la fuente de producción de sonido: cartuchos (*cartridges*) de tornamesa (o *pick-up*). En la ranura donde se inserta la aguja para leer un disco, se insertan pequeños objetos de diversos materiales. Además pueden colocarse micrófonos de contacto en las mesas utilizadas para la ejecución. Todos los sonidos son amplificados y controlados por el intérprete. El imaginario sonoro de la obra se centra en los "sonidos pequeños", categoría que Cage ya había utilizado al clasificar los materiales sonoros para su obra *Williams mix* [1952]. La versión de estreno de la obra fue descrita en I.2.1. (JOHN CAGE DATABASE (Worklist) y NYMAN, M. 2003:90-91)



Imagen 45 Versión de la partitura de *Cartridge Music*.

- *Variations IV* [1963]: partitura de ejecución indeterminada. Se entrega una hoja con instrucciones breves y una transparencia con 3 círculos y 9 puntos. Los puntos y círculos se recortan y son colocados *ad libitum* en un mapa del espacio donde se llevará a cabo la ejecución. El resultado señala los puntos desde donde surgirán los sonidos, que según Cage puede venir desde dentro o fuera de la sala. Para la versión montada en el Museo de Arte de San Francisco (16-01-1965), Cage y Tudor operaban toda clase de radios, toca cintas y micrófonos (que captaban las actividades sociales del público), que eran amplificados a través de parlantes colocados entre el público, fuera de la sala y en los pasillos del Museo. (JOHN CAGE DATABASE (Worklist))

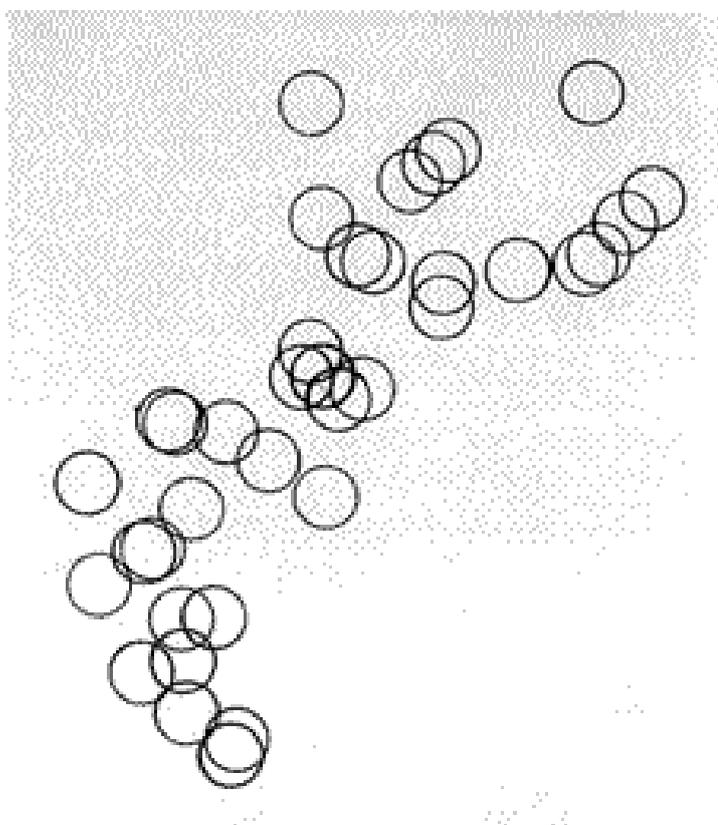


Imagen 46 Versión confeccionada con los materiales de la partitura de *Variations IV*.

- *Variations V*: 35 ó 37 instrucciones confeccionadas luego de su versión de estreno el 23 de julio de 1965, en el Philharmonic Hall del Lincoln Center. Se especifican los materiales y capas de actividad y los encargados de la confección, control o ejecución de cada una. Dos sistemas de sonido gatillados por paneles con células fotoeléctricas y antenas, ambos controlados por operadores¹⁰⁵. Un tercer sistema, automatizado,

¹⁰⁵ Cage, Tudor, Malcolm Goldstein, Frederick Lieberman y James Tenney en la versión de estreno. Cage, Tudor y Gordon Mumma en la segunda versión filmada para la televisión alemana en 1966.

donde 10 células fotoeléctricas gatillan receptores de onda corta y toca cintas. Siete bailarines de la Merce Cunningham Dance Company ejecutaban una coreografía especialmente compuesta por Cunningham. Un sistema de iluminación, a cargo de Beverly Emmons, una proyección en film de Stan VanDerBeek e imágenes de televisión distorsionadas por Nam June Paik. Los movimientos de los bailarines interrumpen los ases de luz captados por las células, lo que gatilla o corta los sonidos; la proximidad con las antenas produce un efecto similar. El sistema de sonido fue diseñado por Tudor; algunos aparatos fueron contruidos por Robert Moog, las cintas provenían de obras anteriores de Cage; los paneles con las células, su colocación, además de la ubicación de las antenas y de las radios de onda corta fue decidida por Billy Klüver y sus asistentes, todos ingenieros de los Bell Laboratories; la mezcladora para distribuir los sonidos a los 6 parlantes ubicados en la sala fue diseñada y construida por Max Matthews. (JOHN CAGE DATABASE (Worklist), NYMAN, M. 2003:97-98; MEDIENKUNTSNETZ (works/variations-v)



Imagen 47 Ejecución de *Variations V* filmada para la televisión: en primer plano Cage, Tudor y Mumma; atrás bailarines de la Merce Cunningham Company, antenas y proyecciones.

- *Rozart mix* [1965]: la partitura consiste en un cuaderno con la correspondencia entre Cage y Alvin Lucier (a quien está dedicada la obra), que concierne a la preparación del concierto de estreno de la obra, el 5 de mayo de 1965. Cuatro operadores supervisan la operación de 12 toca cintas con aproximadamente 88 bucles (*loops*), de duración indeterminada y con material indeterminado. Si un *loop* se rompe, hay que repararlo o reemplazarlo. Duración indeterminada: inicio al entrar el público en la sala; término: cuando el último auditor se retire.

4.2.2.- Características.

La extensa y puntillosa descripción anterior sirve para delinear el propósito, las maneras y el ámbito detrás del uso de electroacústica en directo.

- **el arreglo**: la preparación, conexión y configuración de una cantidad de aparatos eléctricos y electrónicos, instalados sobre mesas o en el suelo. Recalcaremos el uso de la mesa; hasta la utilización de electroacústica en directo, la mesa era un implemento apenas utilizado para la ejecución de música. Gracias a la proliferación de aparatos y objetos de todo tipo en los usos musicales, este objeto altamente cotidiano y utilitario se volvió imprescindible.

El aspecto de este arreglo, independiente de la numerosidad de las máquinas, reemplaza la visualidad de la ejecución instrumental tradicional —que en el mejor de los casos se asemeja a la danza y en el promedio a la calistenia— acerca la electroacústica en directo a la escultura, en el giro que esta tuvo gracias al modernismo y las vanguardias de primera mitad del siglo XX, donde la máquina fue ensalzada como modelo de nueva belleza. Las mesas y aparatos, la visión caótica de los infinitos cables de conexión, la modularidad en su arreglo y manejo, la pesadez o inmovilidad monolítica definen el régimen visual.

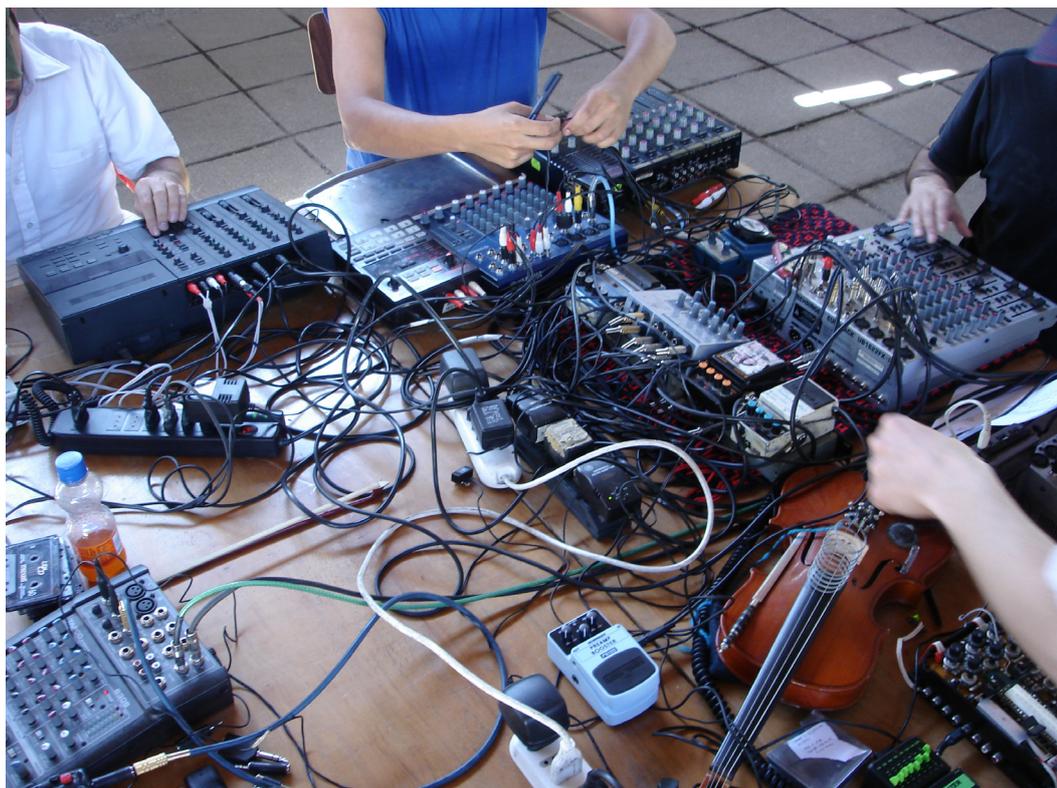


Imagen 48 Ensamble Majamama, concierto en Las Encinas, 6 de noviembre 2008.

- **la espacialidad:** como resultado de las largas duraciones que podían alcanzar las obras indeterminadas con medio electroacústico, que no hace uso de energía física humana necesaria para ejecutar un instrumento, esta música fue pensada más como espacio¹⁰⁶ que como tiempo, y así adquirió otro aspecto que la relaciona a las artes visuales, el uso del lugar donde sucede la obra como significativo integrante de ella. Muchas obras del periodo fueron compuestas para ser ejecutadas en un lugar preciso, o contenían instrucciones que exigían la inclusión del espacio físico como variable (como se observa en la descripción de *Variations IV*). En la jerga de las artes visuales, las obras eran *site-specific*. Esta aproximación, que se origina en las ideas de Varèse, difiere de aquella que trata el espacio como una variable paramétrica, anotable en una partitura y manipulable desde ella como las frecuencias y las duraciones, propia de la música escrita europea de la misma época.

¹⁰⁶ En el caso del ethos sesentesco, este espacio es un espacio de socialización. Investigaciones posteriores, tanto en el ámbito de la experimentación sonora como de las artes visuales, se acercarían más al espacio como arquitectura, urbanismo o paisaje.



Imagen 49 Ensemble Majamama en la Plaza Aníbal Pinto, Valparaíso, lunes 13 de octubre 2008, IV Festival de Arte Sonoro Tsonami.

- **discrecionalidad**: la selección de máquinas y, por sobre otros aspectos, su conexión es un asunto que es dejado completamente en las manos del operador. Transformar una radio en un objeto musical corre completamente por cuenta de la responsabilidad de quien ejecuta aquel gesto, de las posteriores acciones que este tome. “Tudor, al trabajar con Cage, reconoció el potencial profundo de los sistemas electrónicos para crear instrumentos fundamentalmente nuevos, infinitamente adaptables e (igualmente importante) eternamente impredecibles” (COLLINS, N. 2004:1¹⁰⁷). Es bastante probable que aquella radio que sirvió musicalmente, aportando un color, una atmósfera, una estructura rítmica gracias a los chasquidos de la estática, o un comentario irónico gracias a su contenido, vuelva al día siguiente a reposar sobre un mesón de la cocina para adornar sonoramente —vía balada romántica, prédica evangélica o duelo futbolístico— el trabajo de preparación del almuerzo familiar.

En general los dispositivos y máquinas que son configurados y conectados de tal manera para un concierto o ensayo, es altamente probable que en la próxima vez presenten otro esquema de arreglo. En otras palabras, el instrumento se vuelve efímero.

El paso siguiente en la discrecionalidad es la intervención en las máquinas, abriéndolas y conectando componentes que no están conectados, imponiéndole una nueva configuración a estos. Tal práctica es conocida como *circuit-bending*. Desde ahí sigue la construcción de circuitos y aparatos, especialmente diseñados con una función por el músico¹⁰⁸. En estas dos opciones, nuevamente Tudor despunta como pionero¹⁰⁹, acompañado por sus colegas Gordon Mumma y David Behrman.

- **el material dicta la forma**: en otro aspecto que acerca este modo a las artes visuales, el trabajo con electroacústica en improvisación supone asistir al despliegue del material sonoro producido por la máquina o ensamblaje de máquinas. Aquí el nombre de David Tudor adquiere una prominencia mayor que Cage, ya que fue Tudor

¹⁰⁷ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

¹⁰⁸ Esta posibilidad ha sido tímidamente explorada en el ámbito donde se mueve el autor de estas líneas, básicamente por la ignorancia de los principios mínimos de soldaje y componentes. Un punto intermedio es la intervención y re-configuración permanente de ciertos aparatos (pedales de efecto de guitarra), ejecutada por Ignacio Morales, integrante del Ensamble Majamama.

¹⁰⁹ En 1973, luego de un extenso taller ofrecido por Tudor en Chocorua, New Hampshire, que tuvo como resultado la obra *Rainforest IV* (o *Sliding pitches in the Rainforest in the field*) los asistentes al taller se agruparon alrededor de Tudor, haciéndose llamar *Composer inside electronics* (compositores dentro de la electrónica), para los cuales, surgía la posibilidad de que el circuito se volviera partitura.

quien capitalizó el potencial descubierto por Cage en el uso musical de aparatos eléctricos y electrónicos. Para Tudor “[los] materiales y formas musicales intrínsecamente electrónicas, nuevas y específicas de un aparato, emergerían en cuanto cada aparato se formara: «Intento descubrir lo que está ahí — no hacer que haga lo que yo quiero, sino liberar lo que hay ahí. El objeto debería enseñarte lo que quiere oír»” (Tudor citado en COLLINS, N. 2004:1). Esta aproximación al material es esencial a la aproximación improvisada de los instrumentos y los aparatos electroacústicos, ya que muchas (sino todas) las obras de Tudor “se «componían a sí mismas» a partir de sus constituyentes” (KUIVILA, R. 2004:21¹¹⁰), lo cual es el mismo régimen que preside la improvisación, y más aún en aquella que utiliza medios electroacústicos: el músico está ahí para configurar una cantidad de constituyentes, fijar puntos de conexión que aseguren lo imprevisible del material, su desarrollo o contenido, y operar algunos puntos de control. “Los aparatos electrónicos, no obstante hechos por el hombre, siguen sus tendencias ‘naturales’; el rol del intérprete es pastorear lo electrones en una dirección u otra. Los sonidos son sólo semi-controlables y la complejidad apenas manejable del instrumento está diseñada estratégicamente para espesar la trama” (ROGALSKY, M. 2002:10¹¹¹). De esto se derivan algunas interrogantes, en esta cita, a cargo del músico japonés Toshimaru Nakamura: “¿Estoy tocando [operando] las máquinas? ¿O estas máquinas me tocan a mí? Incluso cuando pierdo mi conciencia y/o atención, la música continua. Parece que hay una relación igualitaria entre estas máquinas y yo. Y también hallo el mismo nivel de igualdad entre mi música y yo. No me importa quién es cual y cuál es quien” (NAKAMURA, T. 2002:5¹¹²).

Una aclaración se vuelve perentoria aquí. David Tudor fue conocido primero como pianista virtuoso y ejecutante de muchísimas (y complejas) obras de la vanguardia musical europea y norteamericana de los ‘50 y ‘60, después como ejecutante en aparatos electroacústicos, luego de lo cual, fluyó naturalmente a compositor de obras electroacústicas. Su aproximación a este medio se inscribió en una interrogación radical de la figura tradicional de compositor e intérprete, de lo cual se deriva la supuesta confusión entre compositor, ejecutante e improvisador, por ejemplo en esta cita, típica de la recepción conservadora que tuvo la música de Cage, Wolff o Tudor:

¹¹⁰ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

¹¹¹ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

¹¹² La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

Este el libro [Peter Yates, *The proof of notation*] propone un punto interesante respecto a la música gráfica: si el intérprete de música gráfica es más el compositor que el compositor mismo, entonces «...David Tudor es uno de los compositores más potentes en esta nueva era del sonido¹¹³» (Improvisador sería una palabra más apropiada) (COPE, D. 1976:122; la traducción es mía)

- **lo transitorio y lo subversivo:** el uso de medios electroacústicos proviene en su origen de un acto subversivo. El paso de un uso reproductivo a uno productivo va siempre acompañado con un grado de subversión, ya sea en el uso normal, atribuido por la técnica y el fabricante, de tal aparato, o en la constitución y configuración de los componentes operativos de tal aparato. Como veremos más adelante, el uso intensivo de ciertos aparatos, el escrutinio implacable de su placa de circuitos integrados¹¹⁴, el intercambio de los puntos de inserción por los puntos de salida, o el contacto físico enérgico, someten a la máquina a un uso para el cual no fue fabricada, que genera un material sonoro único y novedoso, pero que, tarde o temprano, desgastará sus componentes hasta volverla inútil¹¹⁵. Entonces en un nuevo giro de la indeterminación y la discrecionalidad, los mismos instrumentos se vuelven efímeros al punto de poder ser destruidos en medio de la ejecución. (Este aspecto ha sido trabajado, en un registro mucho más ritualístico y sacrificial, que enfatiza la destrucción violenta de los instrumentos y aparatos, por el rock, y más radicalmente, el *noise* — recordemos, aparte de la colorida imagen de Hendrix despedazando y quemando su Stratocaster en escena para el Festival de Monterrey en 1967, que Pete Townshed, guitarrista de The Who —famosos por destruir sus instrumentos— tenía como mentor espiritual a Gustav Metzger, organizador del *Destruction in Art Symposium*, en Londres, 1966.)

4.2.3.- Sistemas de retroalimentación

La retroalimentación (o *feedback* como es conocido normalmente el concepto) es un tipo de proceso en el cual una parte del resultado o salida (*output*) del sistema, es devuelto a la entrada (o alimentación – *input*), causando una circularidad (o bucle:

¹¹³ Peter Yates, *The proof of notation*, Twentieth Century Music (parte II, capítulo 25). New York: Pantheon books, 1967.

¹¹⁴ Se conecta un cable en la inserción de salida (output), y con el extremo sin conectar, ya sea con la clavija de conexión o con una punta desnuda de cable, se buscan puntos y salientes en la placa, escuchando los resultados audibles y su estabilidad y control.

¹¹⁵ Lo que antes llamamos puntos de control muchas veces son configurados para mantener a la máquina dentro del uso seguro y mínimamente desgastador.

loop, en este caso, *feedback loop*); este esquema es utilizado para controlar el comportamiento dinámico del sistema. Sistemas de este tipo, y el concepto de retroalimentación, son utilizados en varios tipos de ingeniería, matemáticas, economía, biología, manejo de información, mecánica, teorías organizacionales y de educación, entre otras disciplinas. [en.wikipedia.org/wiki/Feedback]

Existen dos tipos de retroalimentación, ambas dos tienen su expresión en la electroacústica.

- **retroalimentación positiva:** sucede cuando un sistema busca incrementar el resultado que lo produjo, o actúa en la misma dirección que la señal que produjo, amplificando la desviación. Esto funciona en sistemas de equilibrio inestable, ya que con una perturbación mínima, los resultados se amplifican exponencialmente, causando grandes cambios [en.wikipedia.org/wiki/Positive_feedback]. Su expresión en la electroacústica es el efecto Larsen, descrito por el investigador danés Absalon Larsen [1871-1957], en el cual se produce una circularidad en una cadena electroacústica formada por un micrófono y un parlantes donde la señal es constantemente reinyectada sobre sí misma (AUGOYARD, J-F. & TORQUE, H. 2005:65¹¹⁶). Su ejemplo más común es el chillido agudo producido por los parlantes cuando un micrófono es apuntado en dirección frontal a los parlantes. Su uso más común, en términos estéticos, se observa en guitarristas eléctricos, cuando enfrentan la cápsula de amplificación de su instrumento al parlante que lo amplifica, causando un sonido ululante y que puede ser modulado al mover la guitarra o modificar la postura de la mano izquierda sobre las cuerdas.

Otros usos estéticos utilizan la variable principal para modular e intentar controlar la retroalimentación positiva: el espacio. Este efecto forma el material principal de *Pendulum music* [1968] de Steve Reich, donde cuatro micrófonos suspendidos oscilan frente a cuatro parlantes que amplifican su señal, la amplificación de cada parlante es llevada al nivel donde se produzca *feedback* y los micrófonos son dejados columpiar frente al parlante. El resultado, cuatro pulsos distintos que van perdiendo velocidad a medida que la energía cinética y potencial se va agotando. Otras obras que hacen uso de *feedback* (electroacústico positivo): *Wave train* [1967] de David Berhman; *The wolfman* de Robert Ashley; *Bird and person dying* [1975] de Alvin Lucier; la realización

¹¹⁶ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

para piano amplificado hecha por David Tudor de la partitura de Cage *Variations II* [1961]¹¹⁷ y en la realización de Max Neuhaus para la partitura de Cage *Fontana Mix*, rebautizada *Fontana mix-feed* [1965-68]¹¹⁸.

Un uso modulado por modificaciones en el espacio del efecto Larsen se logra al insertar un micrófono en el interior del alma de los instrumentos de viento. El ejecutante, sin introducir aire en la columna, busca un punto en que el *feedback* se vuelva audible (ya sea por cercanía o frontalidad al parlante, o por aumento de volumen en la amplificación), y luego modula el sonido cambiando los dedajes o posturas de las llaves.

- **retroalimentación negativa:** en la cual el sistema busca cancelar el resultado, enviando parte de este a la entrada, logrando así cancelar la amplificación del resultado y equilibrando el sistema. Al aplicar este principio en electroacústica, si nos referimos a un sistema de retroalimentación negativo en perfecto funcionamiento, nada sonaría, ya que la señal sería cancelada antes de producir un sonido. El uso que le dio Tudor, y que hoy en día numerosos improvisadores utilizan como principio básico de su instrumento o como una posibilidad entre otras, es la configuración, con aparatos eléctricos y electrónicos, de un sistema negativo desbalanceado. El resultado de un desbalance es la oscilación, la cual puede ser influida —jamás controlada— a través de la inserción de puntos de control.

(...) [utilizar¹¹⁹] *feedback* es bastante impredecible. No puedes ser un improvisador de *feedback* cuando tienes tu cerebro repleto de tus hermosas imágenes previas a la ejecución. Si es que apareces en el lugar del concierto así, no lo vas a pasar bien. Sé que voy al escenario a perderme. De alguna manera lo espero, en una mitad de mi mente. Con frecuencia pierdo la conciencia de quién está haciendo qué. Un 'quien' es el mezclador-sin-entradas¹²⁰ (mi configuración de aparatos para producir *feedback*) y el otro 'quien' soy yo. (NAKAMURA, T. 2002:5)

¹¹⁷ Otros usos del *feedback* positivo se han dado en el área de la instalación, ya que muchas obras musicales (como *Pea soup* [1976] de Nicolas Collins, alumno de Lucier) dejan de lado al intérprete, convirtiendo el espacio y sus factores atmosféricos, en intérprete. Otro trabajos en la misma línea se debe a David Cunningham y Barry Weisblat, ambos dos músicos electroacústicos, compositores y artistas de instalación.

¹¹⁸ *Wave train, Variations II* (Tudor) y *Fontana mix-feed* suponen también que el sonido resultante del *feedback* positivo haga vibrar un componente de la cadena, estos casos las cuerdas del piano y algunos instrumentos de percusión resonante.

¹¹⁹ *Playing*, en el original.

¹²⁰ *No-imput mixing board*, en el original. Tal denominación se ha vuelto canónica de la configuración de un sistema de retroalimentación a partir de una mesa de mezclas, tomando una señal de envío (*send*, que es un *output*) hacia una entrada (*input*) y colocando una cantidad de puntos de control, puntos de modulación un sonido controla otro sonido) y multiplicación, produciendo *loops* locales.

Hay que enfatizar aquí que la lectura de un yo dividido en hombre y máquina que Nakamura hace de su trabajo no tiene que ver con una 'desaparición del ego' a la manera del Zen, ni con una lectura romántica donde el músico es canal de una música. En el trabajo con máquinas, por poco corpóreo que parezca, se produce una relación sumamente táctil con los controles de los diversos aparatos, y esa relación táctil tiene un correlato en la escucha. La importancia de perderse, es que especialmente en los sistemas de *feedback*, muchas veces el músico no sabe si sus acciones en los controles están produciendo cambios audibles, y la máquina está en un proceso autónomo, que el músico no puede sino observar, o en el mejor de los casos, 'pastorear' el proceso. En la práctica de David Tudor, perderse también es clave para dejar que las cosas se desplieguen o manifiesten por sí solas, o que las obras se 'compongan a sí mismas', en una práctica que sí puede leerse como una cancelación del ego y una superación romántica de las obras en la Obra, que para Tudor, supone que la composición pase a ser un ente viviente, momento en el cual la obra ya "no necesita más de cultura" (citado en STILES, K. 2001:1). Hablando sobre *Untitled (Homage to Toshi Ichianagi)* [1972], Tudor la describe como

(...) parte de una serie de obras en las cuales los componentes electrónicos son encadenados de tal formas que producen parámetros impredecibles para el intérprete. La obra es «descubierta» en la ejecución en vivo, a través de la exploración de todos los puntos de variación dentro de la configuración de aparatos. (citado en VIOLA, B. 2004: 54; la traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía)

Comentando la anterior cita, Bill Viola¹²¹ señala varias consecuencias importantes y relacionadas a la práctica de improvisación actual:

¡Tal como había sospechado, su comportamiento calmado y sereno ocultaba el hecho de que en su interior no sabía qué demonios estaba haciendo! ¡Y hacía esto en escena, solo, a la vista y paciencia de un público que había pagado entrada! Por supuesto, el sabía *completamente* qué estaba haciendo, simplemente no tenía idea de qué iba a suceder a continuación. Siempre clasifiqué esas piezas de David como «improvisaciones» una de esas sanas etiquetas convencionales que aplicamos a las cosas sin pensarlo mucho. Pero en estas notas estaba leyendo otra cosa, algo mucho más riesgoso, radical y valiente. ¡Esto no era improvisación, era un tipo de *caída*¹²²! (VIOLA, B. 2004: 54)

Hacemos este excursus para iluminar un área que creemos es fundamental para diferenciar ciertas prácticas improvisacionales actuales, y que se diferencian de las

¹²¹ Artista visual y sonoro (1953), mayormente conocido con su trabajo con el video. Integrante de la agrupación *Composer Inside Electronics*.

¹²² *Falling*, en el original, que puede ser también descenso, disminución, decrecimiento.

surgidas en el periodo '50 y '60, en las cuales el músico productor era colocado en posición central (despejando la partitura y el compositor), y el gesto musical y sonoro se leía como un disenso en una época de emergencia de los medios de comunicación masiva, las políticas estatales y empresariales que suprimían al individuo a favor de la masa, y los resultados alienantes de lo anterior, la despersonalización a través de la tecnología y la conversión de la realidad en una serie de productos comerciables¹²³ (TOOP, D. 2004:236 y CHILDS, B. & HOBBS, C. 1982:42).

Creemos que las prácticas actuales solicitan al improvisador desaparecer al presentar la música, haciendo hincapié en la fragilidad extrema en la cual esta música aparece. Ya no se trata de trascender el ego, cuestionar la representación, interrogar, criticar o pulverizar prácticas tradicionales, sino presentar una sonoridad y estrategia que representan lo transitorio y lo suspensivo.

El uso de sistemas de feedback para fines de música experimental o improvisación ha tenido muchas expresiones, y no todas se deben a Tudor. Músicos como Norbert Moslang y Gert-Jan Prins han construido su imaginario sonoro a partir de las mismas premisas técnicas, pero con resultados estéticos diversos.

En el círculo de músicos donde el autor de estas líneas trabaja, el uso de sistemas de feedback negativo fue traído por Ignacio Morales al integrarse al Ensemble Majamama en julio de 2005, el cual gracias a sus estudios de física e ingeniería en sonido, poseía los principios básicos de su configuración. El uso de los demás integrantes ha sido completamente emulativa y notoriamente primitiva en comparación a los sistemas complejos que configura y utiliza Morales.

¹²³Todos esos procesos tienen un origen y evolución anterior a la expresión que tuvieron en esa época —que es más resultado que causa. Hoy en día la sumisión a lo masivo, la homogenización a partir de una oferta siempre en diversificación, la sumisión de lo humano a lo tecnológico como virtualidad, entre otras, son el horizonte y la base material de todos los gestos y acontecimientos, incluidos los que hace un improvisador.

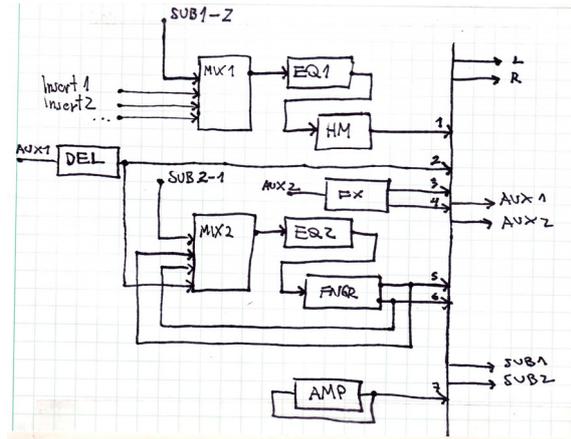


Imagen 50 Los aparatos de Morales. Imagen 51 Diagrama de flujos representando los aparatos y conexiones utilizados usualmente por Morales; digitalización de un original de Morales (tinta y papel). Todo lo que se observa en la figura de la izquierda está representada en el esquema a la derecha.

4.2.4.- Manipulación de medios de reproducción de sonidos fijados

Nos referimos aquí a la intervención en la constitución y el estado de los medios de reproducción de sonidos fijados, ya no sólo su nueva situación o significado como instrumentos musicales, sino su paso al instrumento preparado. Estos medios pueden ser (pero no se limitan a) radios, toca cintas¹²⁴, toca CD¹²⁵, tornamesas y, en general, cualquier aparato eléctrico, electrónico y digital que permita la reproducción de un material fonográfico en cualquier soporte y desde cualquier punto de emisión (es decir aparatos que transmiten y reciben mensajes a distancia —efecto conocido como telefonía— tales como teléfonos fijos y móviles, transmisores —*walkie talkie*— o intercomunicadores —citófonos o parlantes para monitorear lactantes, conocidos como *baby monitor*—).

Todos estos aparatos pueden ser modificados vía filtraje por medio de una cadena electroacústica. Lo que nos interesa aquí es la posibilidad de subvertir el uso 'de fábrica' que tales aparatos pueden tener no sólo por su colocación en un nuevo contexto, sino por la intervención en la parte del proceso que el usuario no controla: lo que está dentro de 'la caja negra'. En palabras de Tudor: "La circuitería para ejecución [musical] se considera que empieza por el medio (...)" (citado en VIOLA, B. 2004: 54).

¹²⁴ Toca cassette, cassettera o radio-cassette como se les conoce popularmente, y aún firmemente en uso en sectores marginales y en provincia, en las acepciones sociales, territoriales y músico-estéticas del término.

¹²⁵ Toca *compact disc*, o disco compacto, formato en uso desde 1982. Para este artículo utilizaremos la denominación y sigla CD.

La intervención puede ejercerse de dos formas: como ejecución de un instrumento o como construcción de un instrumento, ambas señaladas en el apartado sobre la discrecionalidad en el uso de medios electroacústicos.

- como ejecución: supone conectar un cable en un punto de salida, y tocar —hacer conexión o puente— con la clavija de inserción correspondiente al otro extremo (o con el cable de conexión desnudo, sin clavija ni plástico aislante; eventualmente las manos también son usadas) los componentes presentes en la placa, ya sean transistores, resistencias o capacitores. También se puede hacer tocando el extremo libre del cable al cabezal de lectura de una casetera (y lo mismo es posible con una tornamesa, al utilizarla sin discos, si bien a veces el principio que opera aquí es el de retroalimentación positiva). Una vez conseguido un sonido, el músico puede modificar la posición de los controles del aparato para lograr fluctuaciones en el sonido¹²⁶.

Describimos esta aproximación como instrumental en tanto se hace sobre la marcha, tocando música y el músico asume los riesgos del interés, violencia dinámica o nulidad estética de sus descubrimientos sonoros. Muchas veces las características del sonido son acompañadas con el desgaste directo de un componente, los cuales se van quemando a medida que se van usando, debido a que la conexión *ad libitum* les envía un voltaje excesivo.

- como construcción de instrumentos: supone modificar el esquema de conexiones insertando cables que conectan componentes originalmente no conectados, y soldando esas intervenciones para hacerlas permanentes. Además se agregan puntos de control (interruptores o potenciómetros) que amplían la gama de manipulación del sonido junto con asegurar una durabilidad mayor en el tiempo, al evitar el envío de cargas excesivas de voltaje. Esta aproximación es conocida como *circuit bending*, y ha sido popularizada por el artista Reed Ghazala en un libro y un sitio web¹²⁷. David Tudor, Norbert Moslang (en su dúo Voice Crack, especialista en intervenir aparatos electrónicos cotidianos para darles uso musical), y Gert-Jan Prins trabajaron y trabajan con este principio.

¹²⁶ Los primeros (a falta de mayores precisiones históricas, lo primero en muchos casos, corresponde a lo primero que el autor vio en su experiencia) en hacer uso de esta aproximación en Chile, públicamente, fueron los integrantes del trío Vibraciones Libertarias.

¹²⁷ *Circuit-Bending, Build Your Own Alien Instruments*, Extreme Tech, 2006, y www.anti-theory.com/soundart/circuitbend.html, respectivamente.

Ya fuera de la órbita del *circuit bending*, se ha trabajado con la posibilidad de modificar radios y tornamesas: las primeras modificando el rango de filtraje del dial, es decir abriendo el espectro de recepción de la antena, y en los *pick-ups*, instalando varios brazos con cartuchos y agujas, generando 3 ó 4 puntos de lectura de un mismo vinilo, simultáneamente¹²⁸.

Otras posibilidades incluyen el uso de CDs rayados, o con su superficie intervenida con pequeños trozos de cinta adhesiva, para alterar el patrón de lectura del láser, lo que resulta en una sonoridad altamente aleatoria, donde la música contenida en el CD desaparece como tal y resulta en residuos de sonidos, reventones y silencios. (Ver TONE, Y. 2003:11-15, y COX, C. & WARNER, D. 2007:341-347, *Record, CD, analog, digital* (una conversación entre) *Christian Marclay & Yasunao Tone*). Una posibilidad mixta, ya que salta hacia al siguiente acápite, es la amplificación, vía micrófono de contacto, del funcionamiento mecánico de una casetera o un toca CD, obteniéndose resultados muy interesantes si es que el aparato presenta desperfectos en su andar. Lo importante de esta aproximación es su materialismo y la radical reducción de posibilidades en el momento de producción musical, que es mucho más heredera del *object trouve* dadaísta y surrealista, y de la *performance* que ponía en conflicto e interrogación los medios tecnológicos y sus facultades prostéticas y subyugantes respecto al ser humano, que a cualquier tradición de luthería.

4.2.5.- Microacústica.

Por microacústica¹²⁹ nos referimos al uso de micrófonos de contacto y de otros tipos para amplificar sonidos de baja, bajísima o nula intensidad para la percepción del oído humano.

Aquí la obra pionera es *Cartridge Music*, de John Cage, ya descrita más arriba. Independiente del medio utilizado, la innovación radical de la obra es, dentro del proceso de 'liberación del sonido', hacer aparecer, como tales o para el uso compositivo, una gama de sonidos que normalmente son recortados de la

¹²⁸ Practicantes de estas y otras técnicas posibles en las tornamesas son Phillip Jeck, Otomo Yoshihide, Janek Schaefer, DJ Spooky y Christian Marclay, dentro de una extensa lista.

¹²⁹ La elección de la palabra microacústica nos parece mejor que nanofonía, al retener el prefijo micro que es tomado del medio principal en uso (el micrófono), si bien las dos pueden ser acusadas de sofisticaría.

percepción o simplemente son muy débiles para poder ser utilizados en un contexto de presentación musical tradicional previa al uso de amplificación. Aquí es donde conviene analizar la amplificación de sonidos débiles o inaudibles en un contexto general de las modificaciones que ha operado el micrófono y la amplificación en las prácticas interpretativas, en las decisiones estéticas y en los usos extra-musicales/simbólicos, tanto de música popular como de tradición escrita.

Pienso que lo que sucedió en la música pop, a causa de la electrónica y la grabación y también otros factores culturales, fue que súbitamente fue posible trabajar con todo tipo de sonidos, de reunir cosas que nunca podrían haber sido reunidas antes. Por ejemplo, el micrófono permitiendo que un cantante cantara muy calmadamente contra una orquesta completa. Esto, en si mismo, fue una revolución increíble en el erotismo. Frank Sinatra cantando de improviso, de forma casi introspectiva contra una gran orquesta [*big band*] fue una ruptura fabulosa que nunca podría haber sucedido en cualquier música clásica porque es físicamente imposible¹³⁰ (Brian Eno, en TOOP, D. 1995:107; la traducción de esta cita es mía)

Por otro lado, la amplificación se ha vuelto completamente asequible y ubicua, portátil y modular, tanto como para que un cantante ambulante amplifique su voz y su guitarra cuando interpreta sus canciones arriba del transporte público, 'difundiéndose a la vecindad' de todos los asientos su esperanza por el amor o el pesimismo por la situación económica.

Géneros completos de música se han producido gracias a la aparición del micrófono, para luego independizarse de él: el *scat* y el *beat box*, como imitación vocal de sonidos instrumentales y luego como imitación vocal de la reproducción análoga o digital de sonidos instrumentales y de otro tipo, las cuales necesitan de un micrófono que amplifique la voz para lograr el mismo efecto que Sinatra lograba con su erótica introspección amplificada: la espectacularidad.

Las posibilidades abiertas por *Cartridge Music* tuvieron consecuencias casi inmediatas y el uso de micrófonos de contacto se generalizó en el mundo de la experimentación

¹³⁰ Lo que nos lleva a pensar, por ejemplo, en el carácter heroico o trágico de los personajes representados en las óperas de Wagner, Strauss, Verdi o Puccini, por una o un cantante lírico: el cantante tiene que ejecutar un esfuerzo heroico para hacerse escuchar por el público, atravesando una muralla de sonido producida por la orquesta, y en ese esfuerzo, que demanda niveles insólitos de energía fisiológica y mental, ya logra el carácter heroico o trágico del personaje. Así, hoy en día, en la grabación en estudio de piezas de repertorio clásico, en especial en los *concertos* solistas, la amplificación destaca al solista de una manera completamente irreal respecto de una realización en vivo.

vanguardista¹³¹. Los ejemplos salientes de lo anterior son (pero no se limitan a) la obra *Mikrophonie I* [1964] de Karlheinz Stockhausen, donde un tam-tam de proporciones gigantescas es excitado y activado por una infinidad de medios, y amplificado, para que luego las señales amplificadas sean manipuladas por el compositor con una mesa de mezclas, ecualizando los sonidos, filtrándolos y moviéndolos en la imagen *stereo*; y luego, con mayores consecuencias para el futuro en el área de la improvisación, el uso intensivo que las agrupaciones Musica Ellectronica Viva y AMM hicieron de los micrófonos de contacto para amplificar objetos cotidianos de distintos materiales.

(...) nos hallábamos afanosamente ocupados soldando cables, micrófonos de contacto, y hablando de «circuitería» como si fuera una nueva religión. Al amplificar los sonidos del vidrio, la madera, el metal, el agua, el aire o el fuego, estábamos convencidos de que habíamos interceptado las músicas naturales de «todo». De hecho estábamos haciendo música espontánea que se podía decir venía de «ningún lugar» y era hecha de la «nada» —todo era algo como una epifanía maravillosa y colectiva (Alvin Curran —compositor e integrante de MEV— en TOOP, D. 2004:232; la cita original en David W. Bernstein & Christopher Hatch eds. *Writings through John Cage's Music, Poetry, + Art*. The University of Chicago press, Chicago & London, 2001)

El desafío que rápidamente planteó la amplificación de los sonidos débiles o inaudibles fue su tratamiento y las posibilidades de generación, además de si podía ser asumida sólo como una práctica no constituyente de un oficio o como una labor que tarde o temprano conformaría una técnica.

Mikrophonie I y el trabajo de MEV y AMM suponen dos aproximaciones, la primera como superficie y la segunda como objeto. Stockhausen exploró con esa obra numerosas posibilidades de provocación de sonidos: frotando con arcos de instrumentos de cuerda, objetos y cuerdas metálicas, rollos de papel higiénico, etc., logrando también que el tamtam amplificara otros sonidos pequeños adheridos a su superficie, incluyendo las voces de los operadores, que pudieran ser captados por los micrófonos de contacto¹³². Por otro lado, los micrófonos mismos se volvieron medios activos de provocación de sonidos, al ser frotados contra la superficie, en un

¹³¹ Cage volvería en numerosas ocasiones a los cartuchos de tornamesa y a los micrófonos de contacto, pero de manera más notable con *Branches* [1976], donde una colección de cactus, vainas y otras plantas eran amplificadas por medio de cartuchos modificados.

¹³² El uso de objetos y superficies como parlantes, fue trabajado laboriosamente por David Tudor, quien construyó una obra completa a partir de este simple principio: la serie *Rainforest* [1968-1976], que pasó de ser obra musical a instalación sonora. Tudor enviaba la señal de un oscilador a un pequeño parlante sin cono adherido a la superficie de un objeto de cualquier material, y gracias a la frecuencia enviada desde el oscilador era capaz de descubrir los nodos de resonancia de un objeto o material, suerte de frecuencia en la que un objeto está afinado. El resultado no es la manifestación sonora de la frecuencia enviada, sino el despliegue de una gama compleja de sonoridades provenientes de la resonancia de los nodos del objeto.

procedimiento que Stockhausen asimilaba al del estetoscopio en manos de un médico (TOOP, D. 2004:156-157).



Imagen52 Johannes Fritsch, Aloys Kontarsky, Berhard Kontarsky y Alfred Alings interpretan *Mikrophonie I* en el estudio de la radio de Alemania Occidental, Colonia, junio de 1965.

Como vimos en la cita a Cornelius Cardew incluida en la sección I.2.1, y en la cita recién incluida, la exploración de posibilidades sonoras con micrófonos de contacto era empírica y completamente asociada a la contingencia de la improvisación. Desde entonces, y gracias a su bajo precio y facilidad de construcción, el micrófono de contacto es parte de canon de aparatos del improvisador.

Hugh Davies [1943-2005], compositor, investigador musical y constructor de instrumentos representa un caso singular en el uso de micrófonos de contacto para conformar un oficio y técnica. Davies estudió con Stockhausen —al ser inglés fue considerado como el heredero del puesto que antes había tenido Cardew en la *troupe* que normalmente rodeaba al alemán— y participó directamente en el montaje de estreno de *Mikrophonie I* y en *Mixtur* [1964]. Luego, de vuelta en Inglaterra y enfrentado al prospecto de continuar sus investigaciones en la electroacústica sin la

espectacularidad asociada a Stockhausen, decidió profundizar en la amplificación de objetos cotidianos. A partir de 1968 comenzó a construir instrumentos que ensamblaban uno o más objetos con pequeñas placas con circuitos de amplificación y equalización, teniendo desde el inicio una aproximación similar a la del escultor o del luthier: los primeros instrumentos se almacenaban dentro de la cubierta vacía de una enciclopedia, la cual en su lomo lleva la inscripción del alfa y omega incluido en ese volumen: SHO – ZYG, de lo cual Davies derivó el nombre de una nueva familia de instrumentos, los *Shozyg*. Un ejemplo de un *shozyg* construido por Davies, es una tarjeta postal en 3D (tres dimensiones), cuya superficie plástica es estriada especialmente para que la imagen representada se mueva; lo que hace Davies es amplificar el sonido de las uñas pasando sobre la superficie, la cual puede fluctuar en frecuencia dependiendo de la velocidad con que se ejecute la acción. Otros materiales usados eran plumas, parlantes de muñecas, tazas de te, conos de parlantes (conocidos en inglés como *diaphragms*), y especialmente resortes metálicos de todas clases.

El trabajo de Davies muestra una solución a un problema que generó la práctica de *Live Electronic Music* para públicos neófitos, la pérdida de la atención visual gracias a la desaparición del músico tras la monumentalidad del arreglo y de la complejidad de los sistemas, características siempre enfatizadas en el área de la música escrita. Davies decidió explicitar la fragilidad, el humor y la precariedad de la situación de producción de música (lo que David Toop llama una "música pobre" (TOOP, D. 2004:156-159), decisión que casi lo marginó del área más ortodoxa de la música electroacústica, pero lo llevó a la docencia, a la investigación y al siempre marginal y precario mundo de la improvisación [ver sección 2.5], donde su acercamiento a los instrumentos 'pobres' era refrendada por la estimulante y múltiple precariedad del medio.

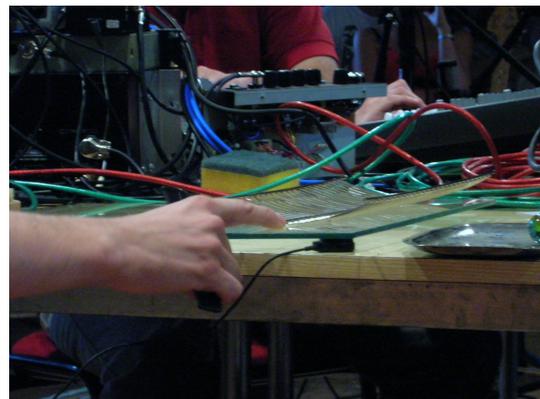
Otro uso del micrófono de contacto, que es el revés de la operación de Tudor en *Rainforest*, es la conversión de un objeto o superficie en micrófono. Al adherir un micrófono de contacto a una superficie, el micrófono capta todo tipo de vibraciones que viajan por el material de esa superficie o los materiales que están pegados o ensamblados a ella. Más aún, al adherir un micrófono de contacto a un ventanal o a un gran objeto de vidrio¹³³ —una garrafa o una damajuana, por ejemplo — el micrófono capta a través del vidrio los sonidos del ambiente donde se encuentra ese ventanal o

¹³³ A través del vidrio el sonido viaja a 5.000/6.000 metros por segundo, y a 3.000/4.000 m/s, mientras que por aire, dependiendo de las condiciones atmosféricas, el sonido puede viajar a 340 m/s (a 20°C y 50% de humedad relativa).

ese objeto de vidrio. Esta posibilidad ha sido utilizada por ingenieros acústicos para grabar sonidos bajo el agua o dentro de gigantescas masa de hielo o roca, técnica que ha sido heredada para usos estéticos por los adeptos al paisajismo sonoro¹³⁴.



Imagen 53 Hugh Davies [1943-2005] y un *multi-shozyg*. Imagen 54 Instrumento *shozyg* montado por Davies en la cubierta de una enciclopedia.



Imagenes 55 y 56 Detalle de la objetos amplificados utilizados por Raúl Díaz; en ambos se puede observar un micrófono de contacto sujeto al vidrio.

¹³⁴ Toshiya Tsunoda basa gran parte de su trabajo como artista sonoro en el registro de sonidos implícitos en un paisaje, descubriéndolos al adherir micrófonos de contacto o de otro tipo a objetos en espacios públicos o al aire libre, o en superficies que parecen silenciosas (como las de una cocina).

4.2.6.- Fonografía. Manipulación de sonidos fijados.

Una de las posibilidades abiertas por la idea de "sonido organizado", predicada por Varèse y popularizado por Cage, fue el uso de sonidos y músicas fijadas en un soporte. A partir de esto, Pierre Schaeffer inventó toda una nueva manera de componer, de escuchar y de entender el fenómeno sonoro, construyendo de paso, todo un aparato teórico capaz de explicar más aplicadamente las diversas facetas de aquel. Para nuestra investigación, la *musique concrete* de Schaeffer es de interés marginal, ya que los resultados, la composición, quedaba fija en soporte (y nuevamente a disposición de otros para su uso).

Sin embargo, para la improvisación el uso de sonidos fijados en un soporte proviene de varias fuentes, y no exclusivamente de Schaeffer o Cage. Si bien Cage fue uno de los primeros en utilizar radios y fonógrafos con música envasada en el contexto de una obra —como vimos más arriba en *Imaginary landscape n°1*, *Imaginary landscape n°2*, *Credo in us* y en *Imaginary landscape n°4 (March n°2)*— el uso de caseteras y tornamesas deriva más de áreas de la música popular, algunas muy cercanas a la improvisación.



Imagen 57 David Tudor durante una ejecución de *Water Music* en los cursos de verano en Darmstadt, 1958.

- radio: luego de utilizar 12 radios en *Imaginary landscape n°4 (March n°2)* y agregar al piano una radio y una colección de objetos en *Water music* [1952], Cage sancionó el uso de la radio como instrumento musical. Luego de aquellas obras su uso se multiplicaría, generando masas y atmósferas complejas de sonido (*Variations IV y V*).

Quien transfirió su uso a la improvisación, y dándole una interesante teoría, es Keith Rowe, guitarrista de AMM. Para Rowe la radio produce "creatividad en el punto de yuxtaposición" [ROWE, K. 1997], trazando un parentesco de su uso con los ensamblajes dadaístas y el gesto de Robert Rauschenberg de unir en una obra (*Monogram*, 1955-59) una cabra embalsamada con una rueda neumática de camión.



Imagen 58 Robert Rauschenberg *Monogram*.



Imagen 59 Keith Rowe en AMM, ca.1967.

La ubicuidad de la radio en el paisaje sonoro actual y del siglo XX, su transformación de lo utilitario a lo estético, no sólo en el área de la vanguardia musical, sino en el de la vida cotidiana, donde pasó a ser un decorado acústico; su portabilidad (al punto de la desaparición) y modularidad, pero también la imposibilidad de modificarla (o modernizarla) en otro aspecto que no sea el contenido transmitido, además de lo

imprescindible que se ha vuelto para muchos trabajos¹³⁵, la han convertido en un objeto de primera necesidad¹³⁶.

El uso de la radio significa la irrupción del exterior en el espacio, supuestamente puro o abstracto, donde se lleva a cabo la música. R. M. Schafer se equivoca cuando dice que "los muros de la sala de concierto son derribados por los cuernos de caza, reintroduciendo la campiña" (SCHAFER, R.M. 1977, 1994:106¹³⁷), es la radio la que reintroduce aquello que la sala y salón de conciertos habían luchado por evitar, prevenir y marginar, lo popular, lo masivo, el griterío ensordecedor, los ruidos del trabajo y las canciones que hablan de sexo, trabajo y banalidades. Para Rowe, la radio, con la "falta de singularidad en su contribución", "reproduce ciertos aspectos de la vida cotidiana", "permite que materiales vulgares se incorporen a la ejecución" y "reemplaza en ciertos aspectos la contribución exterior del compositor". Gracias a esa exterioridad, el músico puede transitar por esa atmósfera, esa "polifonía de timbre[s]", quedando remitido al fondo, apareciendo entre los intersticios o luchando por no ser ahogado en la suspensividad de la cita directa de la realidad. Lo interesante de la radio es que el efecto suspensivo de la cita no rompe la textura atmosférica y laminada de la música, rompe cualquier romanticismo que pueda estarse gestando en el entramado de la ejecución; pero ese rompimiento no viene de que la voz del comentarista de fútbol, del predicador evangélico o las lágrimas del ranchero mejicano sean 'bajas' (culturalmente), sino que al ser introducidas en una música "es difícil determinar si eleva, degenera o celebra las fuentes de su material", y así, tampoco se sabe si hace lo mismo con la música en la cual está irrumpiendo. (ROWE, K. 1997)

- cassette: nos referimos particularmente al cassette compacto de cinta magnética, producido industrialmente y distribuido entre principios de los '70 y fines de los '90, el cual se convirtió en vehículo definitivo para la masificación de la música envasada en el mundo y anunció (cual semilla de destrucción) el desmoronamiento de la pujante industria discográfica, la cual disfrutó de enormes ganancias gracias a la seguridad casi aurática que significaba el disco de vinilo, no duplicable por medios artesanales.

¹³⁵ Un camionero (o transportista, como se les llama más formalmente) necesita de la radio como intercomunicador, y como pasatiempo. Por razones de seguridad no puede tener un televisor o algún tipo de consola de juegos con pantalla, y si los tiene, la dimensión que más puede apreciar de ambos es la sonora.

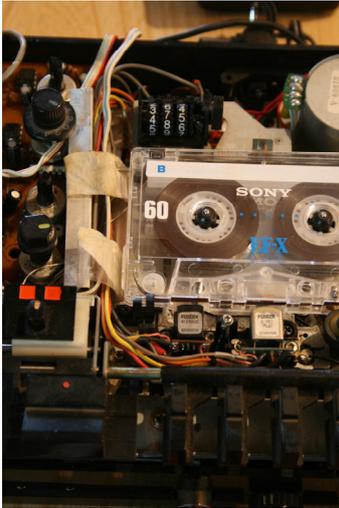
¹³⁶ Hay que tener en cuenta que ya en 1924, un año después de la inauguración de radio Chilena, se vendían en Chile por correspondencia desde EE.UU, radios armables por el usuario y comprador.

¹³⁷ La traducción de esta cita y otras tomadas de esta fuente es mía.

La cinta magnética permitió (1) la duplicación de una música contenida en otro cassette, en un vinilo o que estuviera siendo transmitida a través de una radio, y (2) abrió las puertas a la posibilidad de producir música artesanalmente a nivel hogareño, sin siquiera la necesidad de montar un estudio semi-profesional, lo que significó que las industrias discográficas de sociedades pre y semi industriales tuvieran un segundo empuje independiente de las grandes compañías discográficas.

En un tercer punto, podríamos decir que abrió otro camino más para la experimentación musical. Luego del inicio de su distribución, acompañaron al cassette toda suerte de reproductores portátiles y a continuación, de grabadoras portátiles de todo tipo. Fueron estas últimas las que posibilitaron nuevas rutas de experimentación y la reanudación de algunas posibilidades que habían quedado reservadas a pocos por el alto precio que suponían.

Tal reanudación supuso continuar la vía abierta por Cage en obras como *Fontana mix* y *Rozart Mix*, donde el material resultaba en un collage de sonidos y músicas, pero también, en el caso de la segunda, de las fluctuaciones del sonido por medio de la aceleración y desaceleración de la reproducción y por el desgaste del soporte. Un sonido grabado en una cinta, al ser modificada la velocidad de reproducción, alentándola, se convierte en otro objeto sonoro (diría Schaeffer), la masa (el campo de frecuencias que ocupa) desciende y se amplía, el grano (la textura lisa o rugosa, el ritmo interno) se enfatiza, engrosándose, y el sonido presente en toda reproducción desde un cassette, el zumbido y siseo producido por el paso de la cinta sobre los rotores y cabezales, se difumina, convirtiéndose en un resplandor opaco que rodea al sonido fijado; al acelerar, un solo de batería se transfigura en un rumor amenazante, el zumbido de un insecto gigante y el siseo mecánico parece ser funcionamiento de una torre de alta tensión. Al modificar la velocidad radicalmente de lo lento a lo rápido nuevos sonidos surgen, lo hablado es canto, y toda una gestualidad inédita aparece.



Imagenes 60 y 61 Detalle de los equipos utilizados en Ensamble Majamama: una portaestudio Fostex, una portaestudio Yamaha y una radiocassete portátil Sony.

Más allá de las experimentaciones con el collage que se llevaron a cabo hasta el hartazgo durante los '60 y que tuvo todo tipo de agendas ideológicas¹³⁸, la tecnología de la cinta magnética compacta popularizó la experimentación con sonidos fijados sin tener el más mínimo conocimiento de las experiencias de Cage o Stockhausen¹³⁹. También abrió otra puerta inesperada gracias a la posibilidad de grabar los ruidos y sonidos de la ciudad o del campo, del mar o del desierto, o las voces y conversaciones, por el puro placer hundir las teclas *rec(ording)* y *play(back)*, y vivir la captura y representación de un sonido, su conversión a material, más aún si todo el proceso es asistido con el uso de audífonos, lo que produce una pérdida de la presencia o sensación del cuerpo, a causa de la invasión de los sonidos hacia la interioridad.

Pasados 40 años desde la aparición del cassette en el mercado y su superación por formatos más fieles de reproducción de sonido fijado, un aspecto característico de su

¹³⁸ Desde "dejar a los sonidos ser sonidos" (Cage), la representación de las luchas del proletariado (Luigi Nono en *Non consumiano Marx* [1968], *Un volto, e del mare* [1969], *A floresta é jovem e cheja de vida* [1965-66], *Y entonces comprendió* [1970], *Contrappunto dialettico alla mente* [1967-68], entre otras), los himnos cósmicos, internacionales o universales (Stockhausen en *Hymnen* [1966-67] o *Telemusik* [1967]), la psicodelia de vanguardia (Toshi Ichihyanagi en *Tokyo 1969* y *Sakkyoku opera yokoo tadanori o utau* [1968]; Bruno Maderna en *Ages* [1972], *Satyricon* [1973]); o la psicodelia pop (The Beatles *Revolution #9* [1968] —que fue más bien una colaboración entre Yoko Ono y John Lennon, más manifiesta en: *Unfinished Music n°1: Two virgins*, *Unfinished Music n°2: Life with lions* y *Wedding album*), son algunos ejemplos de entre muchísimos.

¹³⁹ El escándalo por los supuestos 'mensajes satánicos' ocultos bajo la inocente sonoridad de "La danza de Xuxa", de la cantante y animadora de televisión infantil brasileña Xuxa, llevó a muchísimos chilenos a descubrir los placeres derivados de la solemnidad del corte y confección de cinta magnética, para experimentar por sí mismos la irrelevancia y la inexistencia de la frase "¡el diablo es un magnífico!", tal como 38 años antes Cage, Tudor y Earle Brown habían conocido la paciencia que significa experimentar cuando pasaron 6 meses con tijera y pegamento en mano confeccionando la obra *Williams Mix* de Cage.

uso ha sido la transferencia de una gestualidad sonora derivada de la *musique concrete* y de los *collages* indeterminados de Cage a usos actuales, como si los gestos de aquellas obras, y el medio y las posibilidades en que fueron hechas, se hubieran transformado en afectos, en el sentido que los músicos barrocos daban al término, es decir reservas o catálogos abstractos a las cuales la composición o la invención puede recurrir para significar algo.

- *sampler*: (a estas alturas es imposible proponer un nombre simple en castellano, por lo cual mantendremos el anglicismo, que proviene de *sample*, tomar muestras). El uso de *sampler* permite aquello con lo cual Varèse soñó y que tantos otros a partir de Schaeffer y Henry pudieron disfrutar, a pesar de lo meticuloso y demoroso del trabajado con cinta magnética, utilizar sonidos captados de la realidad o de otros soportes de audio para inventar nuevos sonidos. El *sampler* permite una manipulación veloz y variada de los sonidos muestreados, pero a la larga la necesidad de (1) más variedad de almacenamiento y procesamiento, o (2) más inestabilidad o imprevisibilidad, hace necesario cambiarlo por un computador portátil o agregarlo a un sistema de retroalimentación, donde sus capacidades administrativas se combinan con la entropía de propia de la retroalimentación¹⁴⁰.

- tornamesa: sobre el uso de tornamesas y discos de vinilo seremos breves, ya que su uso en improvisaciones del colectivo de músicos al cual pertenece el autor de estas líneas, ha sido muy ocasional y circunstancial.

Si bien las primeras obras de Schaeffer fueron hechas trabajando en directo con discos de acetato¹⁴¹, y Cage hizo al menos un par de *happenings* que hicieron uso exclusivo de discos de vinilo¹⁴², el uso de tornamesas y discos de vinilos en el área de la improvisación tiene otro linaje, completamente popular y que ocupa un lugar en un contexto de desarrollo desde lo popular de estrategias de invención desde la post-producción de sonido.

La tornamesa como instrumento musical, y aquí tal noción recupera parte de su aura tradicional, comenzó a darse en las *discotheques* y salones de bailes de EE.UU a

¹⁴⁰ Como ha demostrado con éxito Edén Carrasco, integrante en el colectivo de músicos donde el autor de estas líneas trabaja.

¹⁴¹ *Cinq études de bruits* [1948] y *Symphonie pour un homme seul* [1949].

¹⁴² *331/3* [1969, 1970] para una cantidad indeterminada de tornamesas tocando discos simultáneamente.

mediados de los '70. El *discjockey*, o pincha discos, a saber un funcionario de la música envasada surgido al amparo de la radiofonía y que había logrado prestigio como eslabón importante en la cadena de circulación de música popular (gracias a las decisiones discrecionales a la hora de programar y difundir 'al aire' una u otra canción), comenzó a ser reemplazado en el imaginario por otro tipo de *discjockey*. Este, más popular, se dedicaba a animar fiestas en barrios y salones de baile en sectores racialmente segregados de las ciudades industriales de EE.UU, seleccionando y colocando los vinilos dentro de la misma fiesta y recibiendo los ánimos o rechazos de la feligresía danzante. Por esta necesidad, mantener a la gente bailando, tener música sonando sin interrupción se volvió un oficio, y de ahí, un arte¹⁴³. La necesidad de largas duraciones era transversal en la música popular de la época, pero más aún si el baile estaba involucrado. Entonces los DJs de música disco (conocida a principios de los '70 como *party music*) y de una música que poco después sería conocida como *hip hop*, empezaron a mezclar discos, a saltar de una canción a otra manteniendo el mismo pulso (lo que dentro de la cultura *hip hop* fue conocido como *break beats*), a aislar un par de compases para repetirlos y, de manera más espectacular repetir un gesto sonoro mínimo de un disco (un tutti de bronce en un disco de James Brown, por ejemplo) sobre otra canción o generar sonidos completamente nuevos al girar el disco colocado sobre la tornamesa a voluntad de la mano, como un instrumento de percusión: el *scratching*.

De ese humilde origen, el DJ pasó a ser la figura clave de los últimos 30 años de música popular¹⁴⁴, y se ha hecho presente en diversos tipos de música, ya que es capaz de utilizar todo tipo de música como su material. A partir de esta premisa, conjugada con una conciencia política crítica, músicos y artistas como John Oswald y Christian Marclay comenzaron a hacer ensamblajes de nuevas músicas a partir de vinilos con músicas ajenas tomando una técnica popular y trazando su relación con las prácticas de Cage y Schaeffer, proponiendo un dilema legal para los derechos de autor. Oswald definió su práctica como *plunderphonics*: la construcción de músicas nuevas a partir de cientos de muestras de músicas ajenas, en su mayoría no reconocibles en su origen, logrando monumentales collages sonoros, algunos característicos por su complejidad polifónica. Marclay, por otro lado, estableció la suya partir de una

¹⁴³ Para los DJs y *toasters* de Kingston, Jamaica, contemporáneos a los de EE.UU, la exigencia por música continua ser expresó en más de una ocasión con pistolas y escopetas cargadas apuntándoles.

¹⁴⁴ "2000: *The New York Times* reporta que, en el año previo, las tiendas de instrumentos musicales vendieron más tornamesas que guitarras." (COX, C. & WARNER, D eds. 2007:407, cronología)

referencia directa a modelos visuales: los vinilos utilizados eran físicamente manipulados, recortados y ensamblados en un nuevo vinilo (haciendo lo mismo con las carátulas), multiplicando las posibilidades de saltos y combinaciones de música. Oswald se dedica a la improvisación, pero como saxofonista, jamás como tornamesista. Marclay en cambio, divide su práctica en videos, instalaciones, obras conceptuales y la improvisación.

La clarificación de si la tornamesa y el tornamesista llegaron a la música improvisada por medio de la *electronica*, el *plunderphonic* o el *noise*, es irrelevante aquí.

4.2.7.- Ampliación de instrumentos tradicionales

En este acápite nos referimos a la combinación activa de un instrumento en un sistema electroacústico.

El instrumento es ampliado gracias a las capacidades de filtraje de señal, amplificación y muestreo de un sistema electroacústico, pero también puede convertirse, a través de la modulación, en controlador de los sonidos de un sistema electroacústico. En nuestra experiencia, el mejor provecho a estas posibilidades se ha dado cuando el sistema electroacústico es operado por una persona distinta a la que está ejecutando el instrumento.

- filtraje: la posibilidad más asequible, presente en prácticamente todas las áreas de música popular. El músico coloca una 'etapa' entre su instrumento y la amplificación, la que se expresa en muchos casos, en aparato metálico o plástico, con forma de paralelepípedo, un pedal interruptor para ser activado con el pie y un pequeño panel con algunos controles. En esta etapa el músico modifica el sonido según el efecto que ese aparato tenga: distorsión de la señal, modificadores de fase o de frecuencia, ecos, repetidores, moduladores de anillo, etc.

- amplificación: ya no en el sentido popular del término, que implica convertir un instrumento con un rango de intensidad limitado en un arma de difusión sonora en un radio de varios kilómetros, sino en el destaque de aspectos muy tenues de un área de

la sonoridad de un instrumento, mayormente lograda con modos no tradicionales de ejecución, y que por mucha fuerza que se invierta en el gesto físico para producirlo, no va a aumentar su perfil dinámico. Esto se puede conseguir con micrófonos de condensador o micrófonos de contacto.

- muestreo: el uso de un *sampler* que puede muestrear, repetir, modificar y secuenciar la muestra (repetirla continuamente, generando una figura rítmica pulsativa). Previo a la invención y distribución del *sampler*, se podía trabajar grabando el sonido de un instrumento en cinta magnética y reproduciendo lo grabado diferidamente. Esta técnica, conocida como *tape delay*, fue explorada en varias obras y se convirtió en el dispositivo por excelencia de ciertas músicas¹⁴⁵; en conocimiento del autor de este trabajo, sólo una obra tematiza el uso de *tape delays* como una prótesis y como trampa de afectación musical: *Time & Motion Study II* [1977] de Brian Ferneyhough, para cello, micrófonos, potenciómetros y dos sistemas de *tape delay*.

Normalmente todas las posibilidades anteriores pueden ser combinadas a discreción del músico, según sus intereses, ideas o ambiciones musicales y sonoras.

Muchos improvisadores han hecho uso de estas posibilidades, entre otros: Tony Oxley, Nicolas Collins, Toshinori Kondo, Paul Lytton, Phil Wachsmann, Bill Dixon, Fred Frith, Chris Cutler, Keith Rowe, George Lewis.

- modulación: fue investigada por Gordon Mumma y David Tudor en obras donde ambos trabajaron conjuntamente, y otras obras (hay que señalar que el *feedback* negativo es una forma de modulación, por lo tanto son adyacentes). Gracias a su conocimiento técnico, Mumma fue capaz de construir circuitos que transformaban la señal de audio en señal de control de audio, abriendo la posibilidad a que un sonido controlara el comportamiento de otros sonidos, o los gatillara. Esto fue puesto en práctica en una obra de Tudor, *Bandoneon!* [1966] y en dos obras de Mumma, *Hornpipe* [1967] y *Mesa* [1966], para corno y bandoneón, respectivamente, y "consola cybersónica", aparato que administra un sistema de *feedback* con variables que deriva de las resonancias producidas por el instrumento en el lugar donde está tocando. (NYMAN, M. 1999:101-102) El corno es ejecutado con modos poco tradicionales y

¹⁴⁵ El trabajo del compositor minimalista Terry Riley y el trabajo de Brian Eno con el guitarrista Robert Fripp, ambos definibles como *tape delay loops*, donde Eno controlaba la grabadora, ejecutando el muestreo y luego sometiendo la muestra a 'tratamientos' de filtraje mientras Fripp seguía tocando sobre lo que había tocado hace 30 segundos o hace 90 segundos. (Escuchar Eno & Fripp *No pussyfooting* [1973] y *Evening star* [1975]).

preparado con diversas boquillas, y con sus sonidos va gatillando los sonidos de la consola, además de modificar las variables del sistema de *feedback* contenido en la consola. Según los niveles con que esté configurada la consola, las respuestas autónomas del sistema pueden alargarse y cubrir al corno.



Imagen 62 David Tudor en un ensayo de *Bandoneon!*

Otra obra que hace uso de la modulación aprovechando las posibilidades indeterminadas que entrega es *Appearance* [1963] de Toshi Ichianagi, para tres instrumentos y dos operadores, donde los tres instrumentistas ejecutan su parte sin preocuparse de las intervenciones de la electrónica, que son provocadas y controladas casi aleatoriamente por sus instrumentos, intervenciones que incluyen el corte de la amplificación para su instrumento o de otro integrante del trío.

En el colectivo chileno, Ignacio Morales ha investigado esta posibilidad en el contexto de la improvisación. La señal de un instrumento acústico u otro instrumento electroacústico es insertada a su sistema a través de micrófonos (condensadores o de contacto); esta nueva señal se convierte en señal de control, gatillando con cierto rango de aleatoriedad los sonidos producidos en su sistema; aquel cierto rango, es lo que Morales controla a través de un sentido táctil y auditivo, cultivado luego de años de entender e asumir su instrumento. En términos de rendimiento musical, la extrema recursividad lograda con esta configuración le da a la música una sólida plasticidad, el aspecto de un sistema, cosa que a la larga también puede llevar a la afectación.

5.- Contexto.

5.1.- Precariedad.

En los subcapítulos anteriores hemos enfatizado la precariedad inherente o explícita en la práctica de música improvisada, en los diversos vectores que la atraviesan y en las capas que la componen.

Nos volcaremos a continuación no a un análisis exhaustivo de la precariedad del contexto en el cual ha acontecido la práctica de música improvisada del grupo de músicos en Santiago de Chile, del cual el autor de esta tesis es integrante, sino a señalar fundamentalmente la imposibilidad de tal análisis, no por dejación, debilidad o negligencia, sino porque el carácter de ese ámbito donde ha sucedido la práctica, su trama y horizonte, apenas da para llamarlo contexto, en el sentido de un fondo que interactúa con la figura, como hilo del discurso, como mediación que significa los significantes. Sólo puede ser considerado como contexto en el momento que quien es parte de él lo observa, o intenta una observación panorámica.

Por otro lado, nos enfrentamos al prospecto de hacer un análisis de la interacción de esta música con su público disponiendo de nula bibliografía. Si es que existe tal bibliografía, se limita a observar la interacción de músicos, música y contexto manteniendo un esquema fijo, mayormente preocupado de cifras. Aquella bibliografía: (1) se compone de estadísticas que cubren un 'consumo cultural', no una interacción con esa cultura, (2) toma como esquema aquello donde terminan todos los análisis de la actividad musical en Chile: la taxonomía de la legalidad para la producción musical, a saber lo docto, lo popular y lo folklórico; (3) es hecha desde instituciones que pretenden organizar la realidad musical a partir de su deseo, teniendo en cuenta cifras de conciertos en salas oficiales, publicaciones en sellos establecidos y legalizados, pago y cobranzas por derechos de autor y de difusión (los llamados 'derechos conexos'), difusión en medios masivos como radio y televisión. En resumen, las cifras son trabajadas desde y hacia el valor de cambio como expresión última de vida cultural.

Sin embargo las interrogantes permanecen: ¿cómo analizar un ámbito que se presenta como contexto pero que destaca por su opacidad y marginalidad, su única correspondencia con la música que nos preocupa aquí? ¿Cómo calificar el talante de la

actividad de este grupo de músicos en cuanto a pertinencia u rol social, y desde ahí cualificar su significancia, si la hay? ¿Se puede hoy en día seguir hablando de circulación en el caso de una música cuyo principal medio es la presentación pública? ¿Cómo y dónde fijar un punto de equilibrio entre la profusión de cámaras fotográficas, lo escuálido del público y la nula resonancia, más allá de un círculo inmediatamente relacionado con los músicos?

A continuación entregamos fragmentos breves considerados significativos para explicar lo propuesto en el párrafo anterior, y sin ninguna intención de explicación general, de lo que repetimos, ha sido esencialmente fragmentario.

1.- Enero 13, 2007. Dos músicos austriacos —Burkhard Stangl y Christof Kurzmann— completan un cuarteto con dos músicos chilenos en un concierto ofrecido en un club de jazz. Las dos 'salidas' del conjunto abundan en sonoridades tenues, estruendos de baja frecuencia a cargo de un piano preparado con un platillo en sus cuerdas, gruñidos y cavernosidades del saxo, todo tipo de amordazamientos a un violín amplificado con un micrófono de contacto, exploraciones en frecuencias agudas, un canto tenue que vocaliza textos de Sinatra forzados al contexto abrupto de la exploración.

Luego de concierto, otro músico, un jazzista, público involuntario de la música recién finalizada, se acerca a uno de los dos músicos chilenos para decirle: "Eché de menos un saxo latino entremedio de tanto sonido europeo".



Imagen 63 Edén Carrasco, Burkhard Stangl, Nicolás Carrasco, Christof Kurzmann.

2.- (Probablemente) septiembre, 1999. Un cuarteto improvisa en un concierto llevado a cabo en una sala de estudios de un campus universitario. La música se tambalea al borde de la indulgencia, el ruido es ensordecedor en ocasiones. La inestabilidad de las conexiones de corriente lleva a que un músico convierta los chasquidos producidos por la desconexión de un enchufe en un 'gesto musical'. La música se cierra con un penetrante sonido agudo, pregrabado para la ocasión. Desde fuera de la sala se escucha: "¡Apaga la tetera!"

3.- Junio 16, 2006. Un cuarteto se presenta en una sala en Valparaíso. Percusión, violín, saxo alto y trompeta. Su música es compacta y ágil, un rumor que pasa del griterío para llegar a idiomas nunca escuchados. A continuación se les unen dos guitarristas porteños. El público no alcanza las diez personas. Se presenta implícitamente el dilema de cohesionar un idioma musical y una superficie sonora. El dilema desciende al absurdo: mientras un guitarrista se inserta en la trama de cuarteto, el segundo se explaya en secuencias de acordes reconocibles y gestos manidos. Las estructuras dentro del conjunto se pueden leer como 5+1 ó 4+1+1, según sea la contingencia. En el colmo, el guitarrista en discordia usurpa el patrón rítmico de la cueca para engastarlo en un contexto sonoro al que no se merece ser condenado. A esas alturas el percusionista ya no toca, esbozando una sonrisa socarrona y columpiando su cabeza en gesto de impotencia. Durante el devenir musical, el público deviene de nueve a tres personas.

4.- Agosto 11, 2005. Segunda fecha del Colapso Audio y Visual, Ciclo de Música Experimental y Video Artes. El recinto donde se efectúa el concierto es una sala dentro de la 'casa Fech', lugar semi abandonado, antigua Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile y luego centro de detención de la Central Nacional de Información (CNI), colindante a las canchas de las instalaciones deportivas de la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas de la misma Universidad. Durante el concierto, amplificado con un amplificador de bajo y uno de guitarra, las luces de los autos proyectan sombras en las paredes de la sala. El afiche que promociona el ciclo anuncia: "Le lleva sopaipillas y vino navega'o".

COLECTIVO MÚSICA A LA JUGUERA

COLAPSO AUDIO Y VISUAL

(CICLO DE MÚSICA EXPERIMENTAL Y VIDEO ARTE)

CASO FÉCH. PERIODISTA JOSÉ CARRASCO IO
 POR VIC. MACKENNA CASI LLEGANDO A LA ALAMEDA
 LE LEVA SOPAIPILAS Y VINO NAVEGA O

JUEVES 4 DE AGOSTO:
ADBEKUNKUS

JUEVES 11 DE AGOSTO:
ENSAMBLE MAJAMAMA

JUEVES 18 DE AGOSTO:
SOLLEC DJO

JUEVES 26 DE AGOSTO:
NAVARRETE MOLINARIOS

\$1.000
PRE-VENTA 2 X \$1.000
 ESCRIBIR A:
 MUSICA_ALAJUGUERA@YAHOO.COM

Imagen 64 Afiche para el ciclo Colapso Audio y Visual, agosto 2005.

5.- Noviembre 11, 2006. La música se acerca hacia su final. Como es usual en el Ensamble Majamama, la cercanía del final se anuncia en el aligeramiento de las texturas, un descenso en la dinámica y otras apariencias harto tradicionales con las cuales una música predica su término. En medio del puntillismo conclusivo una sensación incómoda recorre al cuarteto: una joven del público agrega silbidos y pequeños sonidos a los procedimientos, como imitando insectos de una asequia, puntuando su aporte con risas y murmullos, a medio camino entre la liberación del sonido, el asalto de la platea hacia la escena y la falta de respeto. Más tarde uno de los músicos le comenta a sus colegas: "Parece que la pendeja estaba *volá'a*."

6.- Enero 17, 2008. Luego de hacer piezas por separado, Sollec Trio y Ensamble Majamama proceden a ejecutar una improvisación como septeto. El ostensible desequilibrio entre las dos agrupaciones, tanto en medios —Sollec casi completamente acústicos y sin filtraje: piano, cello y guitarra eléctrica; EM exponiendo su arsenal usualmente excesivo de aparatos electroacústicos y objetos, reforzados por el hecho que el concierto cuenta con una amplificación de cuatro cajas y un *subwoofer*¹⁴⁶— como en imaginarios sonoros, ya había sido motivo de disensos, preocupaciones y discusiones superficiales sobre la conveniencia y el riesgo de tocar en conjunto, en vistas de un buen desempeño estético¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Parlante especialmente fabricado para el rango de frecuencias bajas y subsónicas.

¹⁴⁷ Que en jerga musical popular, significa no arriesgar la improvisación a un "guatazo" o a que la música "guatée".

Luego de siete minutos correctos, la música pierde momentum, desperfilándose. En un instante, un clamor de pájaros en la copa de una palmera irrumpe la música desde una ventana abierta a un patio, dando pie a que la improvisación busque rápidamente un término, por su propio bien.

7.- Diciembre 27, 2006. El Ensamble Majamama intenta instalarse en la estrechez del 'espacio para las bandas' en el Bar Uno, pequeño tugurio ubicado en Bellavista con Bombero Núñez. Para los usos de un reportaje en el suplemento de artes de un importante diario, un fotógrafo es enviado al bar para retratar al grupo y su inusual puesta en escena.

El reportaje, por decisión del editor, es cancelado. 361 días después, el reportaje y la foto son publicados. La imagen hace parecer al EM como un grupo *indie* de mediados de los '90 y el pie de foto es erróneo, al figurar el nombre de otro entrevistado en el artículo.



Imagen 65 Ensamble Majamama; detalle de recorte de diario digitalizado, diciembre 2007.

8.- Septiembre 17, 2008. "jajajaja la wea pitiá. La raja! XD" (Comentario publicado por un tercero en la sección de comentarios del sitio www.myspace.com/ensamblemajamama)

9.- Mayo 4, 2006. El Ensamble Majamama se presenta en un local nocturno característico por su impostura estética y su avenencia con un público joven y ya no tan joven de clase alta y media alta. El lugar, profusamente decorado con lo peor de la figuración pictórica nacional y una serie inconexa de aparatos —incluyendo un torso de maniquí sin cabeza, con una bocina de parlante adherido en la zona púbica—, vocea el kitsch a lo cuatro vientos. La agrupación asola el lugar con una hora continua de improvisación *noise*, la mayor parte del tiempo *fortísimo*. Cuando la música finalmente cede y se hunde en el silencio, dejando un mínimo sonido intermitente, los aplausos fuerzan el cierre y un borracho canta una canción con la voz en cuello.

El único comentario crítico de prensa jamás recibido por la agrupación habla de: "(...) un ritual onanista y autodestructivo por los parlantes (...) acá nadie entiende nada y ésa, al parecer, es la gracia (...) una orgía pornotecnológica que no parece acabar (...) la descarga emotivo-eléctrica (...)"¹⁴⁸



Imágenes 66, 67 y 68 Ensamble Majamama en Sofa, mayo 2006. Fotografías capturadas de registro en videocámara.

10.- Octubre 20, 2006. Un cuarteto se presenta en un club de jazz. Hacen tres salidas. Hay cinco personas en el público, todos conocidos. La música parece no funcionar del todo.

¹⁴⁸ "Enjambre Majamama", comentario de Luis Felipe Saavedra, disponible en www.mus.cl/comentarios_detalle.php?fid=35

11.- Julio 21, 2007. Trío electroacústico invitado a algo que se da el nombre de *Latin Lovers Sound*. El evento se realiza en una casa con fachada a la calle en la esquina formada por las calles San Isidro y Santa Isabel. Infructuosamente el encuentro se intenta definir por el terreno amorfo de las artes sonoras. Las 'instalaciones', las 'intervenciones' y otras 'obras' dan a la casa el aspecto de la habitación de un adolescente que consume anti-depresivos. La música empieza. El público asciende a 3 personas, sin contar tres más que forman el grupo que toca a continuación. Diez minutos después, el grupo que toca a continuación ya está tocando superpuesto al trío. El anfitrión toma fotos y luego comienza a hacer ruidos guturales con la voz, intentando unirse al trío. Una joven que ha permanecido atenta los primeros 15 minutos le pide que se calle.

12.- Agosto 11, 2006. Mansión ubicada en República 550. Ocupada por trapeceistas y artistas de circo, jóvenes rebeldes sin rebelión, se ofrecen talleres para el uso y bien comunitario. El baño no está habilitado. La intensa vida artística popular no le ha quitado la pátina lúgubre y la enseña de haber sido cuartel de la CNI. En el gigantesco salón, enchapado en madera, el Ensamble Majamama se sienta en el suelo sobre cojines. La música es amplificada con un amplificador de bajo y uno de guitarra.



Imagen 71 Ensamble Majamama en la 'casa Akí', agosto 2006.

5.2.- Obsolescencia estética. Notas para una memoria de la improvisación en Chile.

En estas notas no nos queremos referir al uso de improvisación dentro de músicas tradicionales o populares, donde esta tiene obvia y conocida participación. Para tal contexto son mejores otras publicaciones amplias o específicas¹⁴⁹, para ver o entrever el alcance de la improvisación en la producción musical.

Nuestro interés es anotar y observar los rastros de la improvisación como práctica autónoma, que genera idiomas musicales a la par de la invención musical, lo cual puede estar cruzado de idiomas o estéticas musicales reconocibles, pero no se mantiene siempre dentro de ellos. Hemos preferido la palabra memoria a historia, ya que el trabajo de recolección y de observación no ha apuntado a una organicidad, que en sí tampoco está presente en los fragmentos ni en su relación con otros fragmentos. No hemos querido inventar o ver una línea continua donde esta a todas luces no existe, para en un segundo movimiento lograr aferrarnos a un padre putativo que justifique nuestras acciones y aspecto. Podríamos hablar entonces, en el caso de esta memoria, de vectores con lagunas, más que desarrollo con lagunas, lo que implicaría algún grado de organicidad.

Queremos tener en cuenta aquí la necesidad de ver los ejemplos que anotamos no en comparación y desmedro según el dato internacional sino en co-existencia con él, no para justificar el mentado tema de la aislación y subordinación cultural, sino para ver cómo, gracias al diferimiento —retardamiento, brecha— temporal y conceptual, se despliegan aquí las nociones de improvisación y experimentación, contra qué se enfrentan y cómo son justificadas.

Mantendremos eso sí, la sucesión en un tiempo cronológico, lo que ayuda a contextualizar los acontecimientos o dichos.

Recalcamos que esto no pretende ser una historia o recuento completo y orgánico donde comparezcan todos los nombres posibles de asociar a una práctica liberada e inmanente de la improvisación en Chile.

¹⁴⁹ *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, de Juan Pablo González y Claudio Rolle, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005. *Historia del jazz en Chile*, de Álvaro Menanteau, Santiago: Ocho Libros Editores Ltda., 2003.

5.2.1.- Tomás Lefever.

El primero en interesarse en la improvisación en Chile es el compositor Tomás Lefever Chatterton [1926-2003]. Lefever desde el inicio de su carrera como compositor fue un espíritu volátil e insatisfecho, ahogado por "(...) la barrera de incomunicación y desamparo en el que el magro ambiente cultural del Chile de los años 40 [lo] tenía sumido" (LEFEVER, T 1997: 51). Su interés en el atonalismo y en el serialismo, pero su desinterés en el compromiso político militante, lo hicieron quedar en una doble marginación de los circuitos oficiales provistos por "el gobierno musical en [el] país": por un lado musical, al dedicarse a lo más vanguardista que el ambiente musical chileno conocía durante los '50 y luego, aislado de aquellos que más tarde fueron denominados como 'compositores comprometidos' (GARCÍA, F. 1967:17), a saber Carlos Isamitt, Gustavo Becerra, Fernando García, León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Sergio Ortega, Enrique Rivera y Gabriel Brncic —varios de los cuales introdujeron improvisación en sus obras escritas por medio de la indeterminación y la partitura gráfica.

Esta tendencia natural a la aislación, conjugada con una personalidad hondamente espiritual y reflexiva, se combinaron para que Lefever fuera siempre singular a la hora del planteamiento de sus razones e impulsos creativos.

En 1970 se publica en la Revista Musical Chilena un artículo escrito por Lefever donde expone y razona las características de su actividad musical durante los últimos 4 años, la cual define bajo la idea de "composición y ejecución simultánea" (LEFEVER, T. 1970:14-26), donde la invención se desenvuelve alrededor del "impulso generador", que se prueba como "directo, espontáneo, certero y simultáneo con el resultado." Las características salientes de esta producción se verifican en una actitud de experimentación ante los recursos sonoros, utilizando el piano como un instrumento cordófono e idiófono ("complejo de piano" o "piano total" como lo llamaba Lefever), objetos cotidianos y naturales, la voz ("aplicada como un conjunto de imponderables" p.20), planchas metálicas, harmonio o la cinta magnética ("con ruido nocturno de ciudad", en el caso de la música compuesta-ejecutada para el ballet con coreografía "también impulsiva" *Gente Nadie* de Germán Silva, de 1967).

Lefever traza el origen de este modo impulsivo de hacer música en el "(...) arte de los rapsodas o de la juglaresca más antigua", que más tarde se expresa en el "(...) arte de la improvisación musical (...)", cuyo desarrollo más palpable lo ve en la música instrumental del Barroco y en la música para piano del siglo XVIII y XIX, pero no se observa una línea que relacione tales expresiones históricas con su música [p. 14], la cual proviene de un hastío con la partitura y con cierto estado de la música contemporánea, que califica de "decadencia y muerte", "la manifestación del racionalismo triunfante sobre la vivencia, que es interacción del hombre y su naturaleza", una situación de "(...) paulatino abandono de lo humano subjetivo y, por lo tanto, (...) una subordinación cada vez más marcada a los planteamientos de un racionalismo que pugna por quitar a la música su origen mágico hasta convertirla en un lamentable eco del progreso material" [p. 15]¹⁵⁰.

La actitud analítica sobre el cambio operado en la música se asimila a la actitud expresada por los músicos que en aquella misma época construían un nuevo oficio de la improvisación, pero en Lefever, menos político y más filósofo, esta actitud va aparejada de un trascendentalismo a toda prueba¹⁵¹, lo que se puede deber a que Lefever nunca renuncia a su papel de compositor, lo que plantea una contradicción que él no se presta a solucionar, en el momento que declara:

Esta nueva manera de creación sonora implica la eliminación de la partitura, factor básico de la lógica musical. (LEFEVER, T. 1970:18)

La contradicción se expresa en que a pesar del trabajo con la "música impulsiva", él retiene el uso de medios gráficos para ordenar la morfología de la música, los cuales

¹⁵⁰ Es curioso notar que Lefever, que hacía uso permanente de medios electrónicos, por precarios y limitados que fueran, puede hacer críticas abarcales de su uso y consecuencias en la música: "La tecnofilia sonora se ha generalizado, por fin, a lo largo y a lo ancho del mundo. Con los progresos alcanzados por la electrónica, la pasión por lo nuevo y lo diferente, que no es sino una especie de donjuanismo de marcado carácter cuantitativo y asexuado, se desborda para tomar, de allí en adelante, cuanto objeto extramusical (...) se encuentre a mano. (...) En algún lugar del planeta toma el nombre de sonido organizado (...) [y] la música, de una expresión de situaciones y conflictos interiores que era, se transforma en un espectáculo de juego sensacionalista que no puede ocultar los signos evidentes de su descomposición y muerte." [p. 16]

¹⁵¹ "Pareciera que ha llegado el momento de hacer del vivir y del expresarse un solo todo impulsivo, sin sombra del raciocinio (...) Sin la duda y la sospecha típicas de la acción de calcular sino, por el contrario, con esa certeza y esa decisión propias del acto impulsivo y espontáneo. Con una inteligencia al servicio de los sentimientos y no viceversa (...) Con una humanidad para el hombre y no viceversa. (...) El proceso ocurrido en mi obra intenta terminar con esta situación humillante [el predominio de la lógica en la música], buscando la comunicación directa con una categoría de potencia que bien pudiera corresponder a eso que llamamos espíritu (...)" [p. 17]

denomina precisamente "gráficos", "planos de estructura" o "pautas", y de los cuales agrega profusos ejemplos en el artículo (ver pp. 18-39).

En un artículo publicado en 1974, "Estilo y tendencia de los compositores chilenos", el compositor Roberto Escobar califica a Lefever dentro de la "Generación de los Universalistas", es decir, entre aquellos que "incorporan a Chile todas las tendencias musicales: serialismo, electrónica, puntillismo y la aleatoriedad" (ESCOBAR, R. 1974:258). Damos esta cita para señalar el diferimiento del dato artístico y musical nacional respecto a su contraparte metropolitana o internacional, y cómo esta relación siempre es vista como subordinada y emulativa respecto de 'los modelos extranjeros'.

El (...) impedimento (...) es la tentación usual de interpretar el vínculo de estas producciones con los referentes internacionales como mera importación anacrónica. Si es cierto que tales referentes deben ser incluidos en toda lectura que de ellos se haga, esa lectura corre el riesgo de no ser más que un malentendido, a menos que se determine la calidad de los desplazamientos y alteraciones, de las tergiversaciones activas, las infiltraciones y tangencias que se les inflinge a tales referentes en el trance de apropiarse de ellos, y asimismo el alcance en que dichas inflexiones han sido premeditadas y explícitamente insertas, como huellas y marcas, en el cuerpo de sus productos. (OYARZÚN, P. 1999: 225-226)

El hecho de que Lefever haya introducido la improvisación en su música, sin importar ahora con qué expediente, en la misma época en que en otros lugares del orbe se emprendían trabajos análogos, habla de la aceleración interna que la música nacional había alcanzado para mediados de los '60, la cual va de la mano de los movimientos centrífugos que la agitación y polarización política producían en las capas sociales; a su vez la aceleración musical tenía que ver con una práctica institucionalizada de enseñanza, promoción y difusión musical practicada desde la década del '30, que con la impronta de la modernización¹⁵², instaló una "glaciación temperada" dentro de la vida musical oficial y docta¹⁵³, un alejamiento respecto de los medios de comunicación

¹⁵² Nos referimos aquí a la reforma del Conservatorio Nacional y su transformación en parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1929, de la mano de las actividades públicas de Domingo Santa Cruz y sus colaboradores de la Sociedad Bach. Por esto, podemos afirmar que tal modernización tiene un marcado carácter tardo-barroco alemán y wagneriano, cuya pesadez ideológica, conduce cómodamente a la "glaciación temperada".

¹⁵³ Por tal definición nos referimos a la estructura y manejo de la vida musical de la nación, compuesta como sistema cerrado por la Facultad de Bellas Artes (luego de Ciencias Musicales), el Instituto de Investigaciones Folklóricas (luego de Investigaciones Musicales), el Instituto de Extensión Musical (IEM) a cargo de los cuerpos estables (la Orquesta y Coro Sinfónico, el Ballet Nacional, entre otros), la Revista Musical Chilena, como órgano de difusión ideológica, los concursos por obra y los Festivales de Música Chilena. Junto con esto y como sostén, la ley 6.696, que crea el IEM, pero también crea la forma de su financiamiento y de todos los cuerpos estables a él asociados: la deducción de un porcentaje de 2,5% del importe de cada entrada a espectáculos masivos. Esta estructura permitía una vida (musical) sólo dentro de la estructura, jamás fuera.

masiva y la industria cultural concomitante, de la música folklórica y popular, y respecto a otras músicas de avanzada, lo cual no pudo evitar que 'la música de vanguardia' llegara a estas costas, embanderándose como otra modernización. Lefever siempre trabaja sobre la base del "magro ambiente cultural" y dentro de él, y su "música impulsiva" no es la excepción. La música y el proyecto de Lefever no podía sino caer en la inercia del diferimiento, que no estuvo dado en el extremismo de la confrontación política y en sus resultados más trágicos, sino que fue predicado por el empobrecimiento de la vida musical oficial a fines de los'60 y a la actitud tomada por la que era la cara visible de la vanguardia artístico-musical: tanto el serialismo, la electrónica, el puntillismo y la aleatoriedad señalados por Escobar fueron medios musicales favorecidos por "los comprometidos" en el uso de las luchas por la causa del proletariado: "(...) el creador progresista tiene la obligación de reflejar, en imágenes artísticas, la realidad del momento, fruto del análisis marxista. (...) El arte, y en particular la música, pueden dar su aporte al proceso revolucionario como forma específica de conocimiento, como vehículo de lucha del proletariado y de los valores materiales y espirituales del mundo socialista. El Partido Comunista y el movimiento popular organizado debían preocuparse de fomentar el desarrollo de la creación y cuidar la fidelidad del contenido de la obra de arte a la causa del pueblo; pero, en ningún caso, transformarse en tutores estéticos" (GARCÍA, F. 1967:16-17). Lo que no está explicitado aquí es que los vehículos formales (la estética) son sólo eso, sin plantear relaciones constitutivas con lo que García llama contenido, y por lo tanto prescindibles según los dictados del contenido.

En el momento en que la lucha se vuelve más intensa, los dispositivos de composición señalados por Escobar son dejados de lado y la supremacía de la canción y la tonalidad dominaron hasta el septiembre de 1973, dominio que se vio refrendado en el fin de los Festivales de Música Chilena en 1969. La revolución de Lefever (su liberación de—o más bien su desobediencia a— la racionalidad, la partitura, la lógica musical, etc.), sucede en el campo formal —o en contenidos que García hubiera considerados 'burgueses'— en un exterior a la música como útil de uso ideológico, es un "mundo popular" no organizado en cuadros, y por lo tanto no reducible a lo institucional o lo legal. Si bien no contamos con una biografía que cuente si la "música impulsiva" de Lefever siguió su desarrollo durante la Unidad Popular, podemos suponer que si lo

tuvo, cayó en el contexto no resonante de la vida musical oficial de la época¹⁵⁴. En el mismo artículo, Escobar hace una lista de las “tendencias estilísticas de la composición, en todo el mundo”, que “marcan el camino de la próxima década”; con la letra (c) puntualiza: “Introducir en combinación con instrumentos y la voz, la música para cinta magnética” (ESCOBAR, R. 1974:261), en una época en la cual el uso de medios electrónicos en vivo era normal. Teniendo en cuenta que durante la siguiente década sólo se produjeron obras para cinta magnética y que su circulación debe haber sido asaz limitada, podemos suponer que también la música de Lefever no tuvo mayor desarrollo o circulación pública¹⁵⁵.

5.2.2.- Agrupación Ciudadanos.

Agrupación Ciudadanos fue un conjunto de música popular que en su extensa trayectoria [1984-1999] cruzó barreras de estilo, disciplina y ámbito, planteando un trabajo altamente ecléctico y desafiante.

El trabajo del conjunto se inició con el dúo compuesto por Juan Carlos Contreras e Ismael Troncoso. El primero tuvo su formación como percusionista orquestal en La Serena y Santiago, el segundo en las Artes Plásticas y Visuales. Entre 1984 y 1990, el dúo mantuvo una práctica eminentemente improvisada, a la cual se insertaban poesía y performance, pero que tiene como eje la exploración del ruido, la invención de instrumentos, la subversión de instrumentos y la composición desde la indeterminación.

Los primeros dos años de trabajo fueron completamente privados. Luego, las primeras incursiones en concierto muestran al conjunto desplegando su trabajo con ayuda de poetas y preformistas, lo cual creemos, se debe a un recurso de compensación respecto a lo áspero y extraño que debe haber resultado, incluso para los involucrados,

¹⁵⁴ Aproximadamente en la misma época se produjo la transformación en la práctica musical de Cornelius Cardew, de quien hablamos en los capítulos anteriores, que pasó de ser un improvisador (en AMM) y encendido promotor de la música experimental y la performance (en The Scratch Orchestra) a un compositor e intérprete de canciones populares y piezas para piano en un lenguaje tonal completamente esquematizado por el arte del realismo socialista.

¹⁵⁵ Sabemos por anécdotas privadas que Lefever mantuvo entre fines de los '70 y la década de los '80 un lugar que él llamaba ‘estudio de música electrónica’. En la sala principal de una casa mantenía 4 pianos verticales destartados con sus cuerdas expuestas, con micrófonos y cuatro reproductores de cassette compacto.

la música que resultaba de sus exploraciones. Hay que tener en cuenta que el conjunto no tocó junto a otros grupos en el mismo concierto sino hasta 1993, y que siendo participantes directos del Garage Internacional de Matucana, jamás esa participación fue musical, para medir la aislación musical en la cual se desarrolló Agrupación Ciudadanos.

Según Contreras, la música de Ciudadanos era "un conjunto de sonidos atravesados por el rock". Lo que aquí nos interesa es el conjunto de sonidos, por sobre el rock, la poesía y la performance¹⁵⁶. La invención musical era afrontada como trance y síntoma. El enfrentamiento a los materiales sonoros era completamente empírico y gestual, entendiendo la improvisación como ritual, donde desde fuera de la conciencia el músico modela los sonidos y sus relaciones. Debido al momento social y político, los Ciudadanos escuchaban su música como resultado de la fricción con el contexto, como gesto de resistencia frente a la opresión, la censura y la ferocidad del poder. El acto de improvisar es indisociable del ahogo con gas lacrimógeno y la visión de los actos de represión del Estado¹⁵⁷. Sólo con el respiro que da el fin de la dictadura permite la entrada de la composición como formalización de un todo y sus partes o la morfología de la continuidad.

Agrupación Ciudadanos vivió toda su trayectoria en una aislación (musical) casi completa respecto de su contexto directo y total respecto del dato internacional. Es decir, el diferimiento alcanza el nivel de la inconexión. Por ejemplo, en el caso de su uso no tradicional de la guitarra eléctrica: durante un par de años, Contreras buscó un guitarrista que se desempeñara cómodamente en el contexto de la música grupal, es decir, que pudiera atravesar al rock con un conjunto de sonidos; siempre su búsqueda dio resultados nulos (o buenos guitarristas de rock), tanto que decidió conseguir una guitarra y utilizarla dentro del siempre creciente arsenal de instrumentos y objetos del grupo. El resultado, la 'guitarra de ruidos', colocada horizontalmente sobre una mesa, preparada y activada con una colección de objetos. Al tercer año de su uso un amigo le presta un *cassette* con música 'del guitarrista que andaba buscando': Fred Frith,

¹⁵⁶ Los cuales eran, hay que decirlo, completamente coherentes y potentes con el trabajo total, tal como el autor de esta tesis lo experimentó en su concierto en el Festival Paranelupá, en enero de 1997.

¹⁵⁷ La sala de ensayo de Agrupación Ciudadanos durante 1984 y 1993 estuvo ubicada en un altillo de la casa de Contreras en calle Concha y Toro 30B, vale decir, a una cuadra escasa de la Alameda, teatro de las manifestaciones de los años 1984-88.

músico inglés que desde principios de los '70 había tomado la referencia de Keith Rowe para construir su aproximación a la "guitarra sobre la mesa."¹⁵⁸

La movilidad estética de los Ciudadanos les permitía tocar ante públicos populares y doctos, presentando sin embargo, el mismo discurso musical. En 1994, en el contexto del último Festival de Música Contemporánea Anacrusa, Agrupación Ciudadanos presentó la obra *El viaje*, la cual concluía con la aparición en escena de un vendedor viajero —personificado por el poeta Pedro Araucario— que premunido de un estuche de violín, procedía a sacar de él una colección de cornetas de cumpleaños. Cada músico tomó una para ejecutar una fanfarria heterofónica de cierre¹⁵⁹.

5.2.3.- Vibraciones Libertarias/Trío Payaya.

Trío formado en 1996. Conocedores del trabajo de Agrupación Ciudadanos, su sonoridad no podría ser asimilada a la de ellos, pero en sus áreas de trabajo tienen relación directa: la improvisación, la experimentación con instrumentos y objetos, la performance y el recurso al mundo popular como imaginario. Luego de una breve etapa inicial de informalidad en cuanto al número de integrantes (cosa similar a Ciudadanos), el trabajo se destila en un trío: Fernando Mancilla, Raúl Díaz y Nelson Pérez.

Es Mancilla quien introduce el uso sistemático del micrófono de contacto para abrir la paleta sonora y la aproximación a los objetos cotidianos como objetos sonoros. También es él quien subvierte el uso reproductivo de la radio, abriéndola y escrutando su interior con cables conectados a la inserción de salida.

Aquí la improvisación es, poco a poco y durante un proceso que dura casi diez años, despojada de sus adherencias a otras músicas, a la indeterminación de la *performance* —que siempre siguió siendo parte del repertorio— o como método bajo el cual un músico produce música 'espontáneamente', es decir bajo la ficción de un estado sin control racional alguno, sin construcción interna de expectativas o escalas, sin el planteamiento de un idioma sonoro, etc. Junto con eso, VL/Trío Payaya mantuvo

¹⁵⁸ *The guitar-on-the-table approach.*

¹⁵⁹ Agradezco sinceramente a Juan Carlos Contreras y a Gerardo Figueroa, quienes fueron entrevistados sobre Agrupación Ciudadanos y el ambiente cultural y socio-político que fue su contexto.

siempre una heterogeneidad, un eclecticismo que reunía aplicaciones de la improvisación a diversos objetos: desde el rock, el free jazz, al uso de cassette y radios, o de superficies amplificadas.

Tal auto-conciencia se expresa en los títulos y caracterizaciones de las producciones discográficas del conjunto —forzosamente independientes y artesanales—, que difieren notoriamente de lo que se observa en Agrupación Ciudadanos. Mientras este tituló su único disco como *Música para el hombre libre*, Vibraciones bautizó el suyo como *Laboratorio*, y en el disco de Trío Payaya, se detalla las piezas como grabadas 'en taller' o 'en vivo'.

Vemos entonces que el diferimiento produce aquí una acumulación de diversos modos e investigaciones en un solo punto, que van siendo presentadas sucesivamente sin producir resultados orgánicos o síntesis, sino búsquedas de nuevos modelos, que como los ya utilizados, van a tener un grado de obsolescencia sobre la cual los músicos pueden o no fundar su trabajo. En el caso de Vibraciones Libertarias, esto tampoco era orgánico, en el sentido que sus integrantes podían saber que un recurso estaba obsoleto, pero no podían saber hasta qué punto estaba obsoleto ya que no fundaban su práctica sobre ese dato, sino sobre un dato de novedad.

5.2.4.- Dolores Fiuler.

Formados el año 2001 por cuatro estudiantes de composición de la Universidad Católica de Chile.

El mismo proceso de destilación que vivió Vibraciones Libertarias y Trío Payaya, este cuarteto lo hizo en dos años. De un cuarteto inicial con un baterista, claramente influido por el rock y el *noise*, la agrupación pasó a un cuarteto de cámara, sin batería. La aceleración del proceso se debió mayormente a que los cuatro integrantes estudiaban Composición en la Universidad Católica, lo que los convertía en una suerte de comunidad, que vivía en situaciones distintas a las del ensayo o el taller.

Si su acercamiento a la improvisación fue una reacción —a las exigencias restrictivas de una aproximación a la composición exclusivamente centrada en la escritura, propias

de la cátedra de composición de la mencionada universidad— o si fue un desarrollo entendible proveniente de músicos ya habituados a formas populares de improvisación, no queda claro. Lo que si fue claro y observable desde el exterior, fue una notoria concentración en el discurso y una radicalización en los medios: el abandono del uso indulgente del ruido, de la amplificación excesiva, la progresiva inclusión de silencios y la reducción en las posibilidades de elección dentro de la improvisación para lograr una textura precisa.

Por ejemplo, los cuatro músicos en cuatro instrumentos iguales se mantienen durante toda una pieza en una dinámica muy débil, en un rango de frecuencias muy limitado y en un ámbito de articulación igual para los cuatro instrumentos. La textura parece desplegarse como un silencio interrumpido por sonidos, trascendiendo momentáneamente la noción de música como sonido organizado con pausas de silencio como puntuación.

Más inspirados por los compositores Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino y Iannis Xenakis que por referencias desde la improvisación, sorprende al comparar con el dato internacional que aproximadamente en la misma época, diversas escenas de improvisación han avanzado un camino hacia la reducción de posibilidades tanto en recursos tímbricos, dinámicos y gestuales, en una música que da un paso al lado de la improvisación pero enfatiza su rasgo más importante, la escucha, para proponer un modo nuevo de invención musical. La música de Dolores Fiuler sigue sonando tradicional en la medida que mucho del repertorio gestual se debe a un imaginario que proviene de la música escrita favorecida en la cátedra donde estudiaban sus integrantes, pero existe una tenacidad inherente en proponer los límites como oficio del improvisador, antes que la posibilidad de caer en la ilimitación como comprobación de libertad.

6.- Conclusiones.

Durante el curso de la investigación para esta tesis comprobamos la escasez, en nuestro medio, de textos históricos, analíticos, interdisciplinarios o de divulgación sobre improvisación, música experimental y otros temas afines, disponibles en idioma español. Una somera comparación con la cantidad de textos sobre estética, artes plásticas y visuales, filosofía y teoría, arquitectura, urbanismo e incluso cine y tecnología audiovisual, no sólo disponibles traducidos desde su idioma original, sino también escritos y publicados en Chile. Frente a esto, la cantidad de textos en castellano que hagan reflexiones actuales y pertinentes sobre música luego de la Segunda Guerra Mundial es notablemente menor —enfaticamos el carácter de pertinencia de tales reflexiones, frente a lo que aún es la regla en tales textos: la dependencia en una lectura enmarcada en una comprensión vanguardista y siempre sujeta a las figuras notables —*genios* como se les conocía antiguamente—, más que a tendencias, movimientos o zonas de actividad con diversos grados de organización o fragmentación.

Aunque lo anterior podría parecer un comentario interesado —en el sentido de justificar la flaqueza del trabajo en la poca cantidad de recursos disponibles y no en la poca capacidad de hacer una labor fructífera con lo que se tiene a la mano—, nuestra intención es apuntar hacia una posible enseñanza documentada de Chile de la música durante el siglo XX, que supere el paradigma académico decimonónico.

Si bien es un hecho aceptado que aquel paradigma que inventó el museo, la academia y la estética como teoría de las artes, está en una fase de decadencia, supuestamente previa a la agonía y el deceso, la enseñanza de música, la apreciación y la circulación del fenómeno musical, la comprensión del nivel de insidencia que tienen los medios, las tecnologías y en general la infraestructura económica en la producción musical como reflejo de lo social, sigue siendo considerada dentro de un canon supeditado a la belleza, donde el arte musical europeo es un ideal (y el sistema diatónico, la afinación temperada, y la rítmica binaria y simétrica son el horizonte final de la capacidad de análisis). La producción, invención y circulación de la música sigue siendo comprendida desde un canon europeo, o en el mejor de los casos desde la perspectiva de la industria discográfica masiva —lo cual da un aporte nulo a la hora de analizar músicas marginales o asentadas en zonas mixtas de producción musical.

El ingente trabajo de compilación, análisis y recuperación que hicieron —y continúan haciendo— la musicología y la etnomusicología, ha tenido un efecto mínimo en cuanto a modificar el canon europeo con el cual se enseña música. No sólo no se enseña profundamente sobre música experimental, electroacústica, *free jazz* e improvisación, sino que una enorme cantidad de culturas musicales siguen siendo consideradas *muy* exóticas y *muy* alejadas del canon europeo como para entrar en los programas de estudio en igualdad de condiciones con formas de invención musical que no son utilizadas significativamente desde hace 100 años como muy mínimo —la sonata, la sinfonía o la fuga.

A la enseñanza de música no se le ha aparejado una enseñanza de la escucha, al menos una tendiente a complementar una enseñanza de la ecología, la salud física y mental, la responsabilidad social y la participación política a nivel de barrios, calles y poblaciones, o que, por otro lado, ayude en la enseñanza de otros idiomas y culturas (teniendo en cuenta además que Chile desde antes de ser Chile era un cruce de etnias que hablan distintas lenguas, característica que en los últimos años de bonanza económica y crecimiento inmigratorio solo ha crecido), los cuales necesariamente deben ser aprendidos a través de la escucha y el habla.

Por último, siempre en relación con la enseñanza musical actual en Chile, sorprende como el canon decimonónico ha tenido una sobrevida, un paso de *muerto viviente*, gracias a aquellos músicos que en algún momento hicieron de la crítica y el ataque a ese canon su bandera de lucha. Hoy en día, en la excesiva cantidad de escuelas privadas y universitarias de música que tienen como centro de su difusión docente la música popular, la forma del canon decimonónico ha sido aplicada enérgicamente a los desarrollos de la música popular de los últimos cuarenta años, lo que se comprueba especialmente en los programas de estudio. Salsa, balada romántica, corrido, ranchera, rock y jazz —por nombrar algunos—, son inculcados como hace 50 años se inculcaban la armonía de un coral de J.S. Bach, la forma sonata en W.A. Mozart o el cromatismo de R. Wagner, vale decir como modelos estables, coagulados, sancionados y valederos —independientes de una realización particular—, y no como tradiciones vivas, relacionadas a un contexto social, racial, político y cultural (o intercultural), y que, creemos que es lo más importante, aún están deviniendo en nuevos modos de hacer música.

La investigación y redacción del último capítulo de esta tesis, concentrado en definir la acción de un puñado de grupos, dentro de un contexto limitado, nos llevó a otras preocupaciones sobre la música en Chile.

En términos de una historiografía musical, adolecemos de una investigación sustancial sobre la falta de una corriente unitaria de música experimental durante los años de gobierno dictatorial post Golpe de 1973-1979, comparable por ejemplo al cuerpo y circuito de artistas, teóricos, lugares de exhibición y acciones que en ese mismo periodo de tiempo estuvieron activos en las artes visuales y la literatura. Queremos ser específicos: si bien el colectivo Anacrusa, y los festivales y encuentros que este organizó, fueron un acto de resistencia cultural desde la música, no tienen relación alguna con lo que, flexiblemente, podemos llamar música experimental —experimental como programación de experiencias, como crítica a la experiencia, los formatos de producción y recepción, los objetivos y funciones tradicionalmente asignadas a la música. Anacrusa daba un espacio para que compositores presentaran obras tradicionales en formatos tradicionales, lo que, en otras palabras equivale a decir que la crítica o subversión al régimen se daba al nivel del contenido de las obras —su mensaje— y no a nivel formal y operativo.

Los grupos de aquella época —1979 a 1989— que son calificados como experimentales *desde lo popular*, no constituyeron una escena o un contexto de varios músicos en diversas agrupaciones investigando áreas similares; fueron puntos aislados, inconexos, que en sí mismos no tuvieron una práctica sistemática, y que por esas mismas características tuvieron que acoplarse a un contexto más general de producción de música popular. Los Electrodomésticos, Agrupación Ciudadanos y Fulano no tuvieron ninguna conexión como escena, si bien compartieron ciudad, años de actividad, probablemente público, además de varias estrategias formales, sonoras y estéticas: improvisación, uso de electroacústica, investigación en sonoridades poco comunes, contenido y comentario político; pero, repetimos, no conformaron una escena.

La tercera conclusión, y final, dice relación al acto de la investigación propiamente tal, y al estatuto que adquiere una vez finalizada y fijada. Ser investigador y simultáneamente lo investigado —algo impresentable en cualquier ciencia, blanda, dura o tersa— produjo un vaivén que sólo era intensificado por el momento histórico en que la investigación se lleva a cabo. Es una sensación objetiva (sic), que desde

hace diez años al menos, estamos ante el surgimiento de múltiples focos de práctica musical experimental en distintos puntos del orbe, los cuales se afanan por construir una tradición a partir de las obras y —en menor medida— las ideas, de Cage, Tudor, AMM, etc. Es un fenómeno en curso, que aún debe fluir, confluir y chocar más, que está en proceso de devenir hacia sí mismo, y, por otro lado, estas investigaciones fijan, coagulan, establecen y tipifican. En ese momento volvemos a la posición del investigado, intentando observar y comprender los términos de una representación de sí hecha con la voz y la pluma de otro, las consecuencias internas que trae lo fijado para aquello que sigue deviniendo. Teniendo en cuenta éste y todos los pecados de academia cometidos en aras de la investigación, la cerramos con la claridad que la vasta mayoría de la información presentada y analizada son ya historia y tradición, a pesar de su aparente poca resonancia en el presente.

7.- Bibliografía.

- ADORNO, Theodor W. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona, Ediciones Península, 2002. 351p.
- ADORNO, Theodor W. *Beethoven. Filosofía de la Música*. Madrid, Akal, 2003. 256p.
- ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Madrid, Akal, 2006. 687p.
- AUGOYARD, Jean Francois y TORGUE, Henry. *Sonic experience. A guide to everyday sounds*. London, McGill's Queen University Press, 2006. 216p.
- BAILEY, Derek. *Improvisation. Its nature and practice in music*. London, Da Capo press, 1992. 146p.
- BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985. 104p.
- BARTHES, Roland. "El acto de escuchar", 1976. En su *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986. pp. 243-256.
- BAS, Julio. *Tratado de forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 3ª edición s/a.
- BEINS, Burkhard. "Questionnaire". 2007. [En línea] <http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=35> [Consulta: agosto 2008]
- CAGE, John. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973 (1961). 276p.
- CARDEW, Cornelius. "Toward an ethic of improvisation". 1971. [En línea] <http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=21&Itemid=24> [Consulta: agosto 2008]
- CARLES, Philippe y COMOLLI, Jean-Louis. *Free Jazz Black Power*. Barcelona, Anagrama, 1973. 380p.
- CHILDS, Barney y HOBBS, Christopher, eds. "Forum: Improvisation". Perspectives of New Music, vol. 21, 1982-83. pp. 26-112
- CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona, Paidós, 1999. 413p.
- CCEROY, Andre. *La música y sus formas*. Buenos Aires, Editorial Shapire, 1953.
- COLLINS, Nicolas. "Introduction. Composers inside Electronic: Music after David Tudor." Leonardo Music Journal, vol. 14, 2004, pp. 1-3.
- COSTA-MONTEIRO, Alfredo. "Questionnaire". 2007. [En línea] <http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=26> [Consulta: agosto 2008]

COX, Christoph y WARNER, Daniel eds. *Audioculture. Readings in modern music*. New York, London. Continuum, 2007.454p.

DAVIES, Hugh. "Electronic instruments" y "Electronic music". Entradas en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Macmillan, 1984.

DAVIES, Hugh. "Gentle Fire: an early approach to Live Electronic Music". Leonardo Music Journal, vol. 11, 2001, pp. 53-60.

DELEUZE, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?" [En línea]
<<http://royalcaute.blogspot.com/2008/08/qu-es-un-dispositivo-gilles-deleuze.html>>
[Consulta: septiembre 2008]

DENZLER, Bertrand. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=30> [Consulta: agosto 2008]

ESCOBAR, Roberto. "Estilo y tendencia de los compositores chilenos". *Aisthesis*, vol. 8, 1974, pp. 255-261.

FELDMAN, Morton. *Give my regards to Eighth Street Collected Writings of Morton Feldman*. B.H. Friedman ed. Cambirdge, Exact Change, 2000.

FOSTER, Joe. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=40&Itemid=52> [Consulta: agosto 2008]

FUHLER, Cornelius. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=38> [Consulta: agosto 2008]

GARCÍA, Fernando. "Lo social en la creación musical chilena de hoy". *Aurora*, año 4, nº 11, mayo-junio 1967, pp. 9.29.

GROUT, Donald Jay. *History of Western Music*. Third Edition. New York, Norton, 1980. 849p.

JERMAN, Jeph. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=42&Itemid=50> [Consulta: agosto 2008]

JOHN CAGE DATABASE [En línea] <<http://www.johncage.info>> [Consulta: junio-octubre 2008]

JONES, Bonnie. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=32> [Consulta: agosto 2008]

KHAN, Jason. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=44&Itemid=48> [Consulta: agosto 2008]

KOVACIC, Dieter. "Questionnaire". 2007. [En línea] <http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=39> [Consulta: agosto 2008]

KUIVILA, Ron. "Open sources: words, circuits and the Notation-Realization relation in the Music of David Tudor." Leonardo Music Journal, vol. 14, 2004, pp. 17-23.

LEFEVER, Tomás. "Hacia una expresión sonora contemporánea". Revista Musical Chilena, julio-septiembre 1970, XXXVI, 112, pp. 14-40

LEFEVER, Tomás. "Fré Focke: el compositor y el maestro", en "Los años cincuenta en Chile: una retrospectiva". Revista Musical Chilena, LI, enero-junio 1997, 187, pp. 50-52.

LEWIS, George E. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological perspectives". Black Music Research Journal, vol. 22, n°1, primavera 2002, pp. 91-122. [En línea] <<http://jazzstudiesonline.org/?q=node/427>> [Consulta: mayo 2008].

MATTIN. "A second subterranean ethics: an exploration of the political and ethical connotations of contemporary improvised music" 18-9-2003. [En línea] <<http://www.mattin.org/essays/asecondsubterranean.htm>> [Consulta: marzo 2008]

MEDIENKUNTSNETZ [En línea] <www.medienkunstnetz.de> [Consulta: agosto-octubre 2008]

MONDOLFO, Rodolfo. Heráclito. Textos y problemas de su interpretación. México D.F. Siglo XXI Editores, 1966. 369p.

NAKAMURA, Toshimaru. "A few of my waking times". Resonance, Volume 9, Number 2, London Musicians' Collective Ltd., 2002, pp. 4-5.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. [1872] Madrid, Edimat Libros, 1998. 312p.

NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Second Edition. New York, Cambridge University Press, 1999 (octava impresión 2007). 196p.

OYARZÚN, Pablo. *Arte, visualidad e historia*. Santiago, editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1999

OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago, Arcis-Lom, 2000

PARKER, Evan. "Man & Machine 1992 – Zaal de Unie May 1992. «De Motu» for Buschi Niebergall." [En línea] <<http://efi.group.shef.ac.uk/fulltext/demotu.html>> [Consulta: abril 2006]

PATTERSON, David. "Cage and Beyond: an annotated interview with Christian Wolff". *En Perspectives of New Music*, vol. 32, n°2, verano 1994, pp. 54-87.

PERLOFF, Marjorie & JUNKERMAN, Charles. *John Cage. Composed in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1994. 285p.

PRÉVOST, Eddie. "The arrival of a New Musical Aesthetic: extracts from a Half-Buried Diary". Leonardo Music Journal, vol. 11, 2001, pp. 25-28.

RAINEY, Bhob. "Questionnaire". 2007. [En línea] <http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=31> [Consulta: agosto 2008]

ROGALSKY, Matt. "David Tudor's Untitled: Feeding forward". Resonance, Volume 9, Number 2, London Musicians' Collective Ltd., 2002, pp. 8-10.

ROJAS, Sergio. "Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)". En su: Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética. Santiago, Universidad ARCIS, Escuela de Filosofía, 2003

RONSEN, John. "Interview: Keith Rowe" (22 de abril 2007). monk mink pink punk, nº 12, Julio 2007. [En línea] <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/12/rowe.html>. Traducción al español por Chema Chacón publicada en Oro Molido nº22, s/a. [En línea] <http://www.universosparalelos.org/oromolido/pdf/KEITH_ROWЕ_OM_22.pdf> [Consulta: julio 2008]

ROWE, KEITH. "Above and beyond." Resonance, Volume 5, Number 2, London Musicians' Collective Ltd., 1997. [En línea, no disponible] < <http://www.l-m-c.org.uk/texts/rowe.html>> [Consulta: abril 2006]

SACHS, Curt. *The wellsprings of Music*. (Edited by Jaap Kunst). New York-Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1965. 228p.

SCHAFER, Raymond Murray. *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont, Destiny books, 1994 (1977). 301p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London-Boston, Faber & Faber, 1967, séptima edición 1985.

SONTAG, Susan. "La estética del silencio" (1967). En: Estilos radicales. Buenos Aires, México D.F., Taurus Bolsillo, 1997. 383p.

STILES, Kristine. "David Tudor: alive, free and without need of culture". Texto presentado en el simposio "The Art of David Tudor: Indeterminacy and Performance in Postwar Culture", Getty Research Institute, mayo 17-19, 2001. [En línea] <http://www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/davidthudor/pdf/stiles.pdf> [Consulta: septiembre 2008]

TONE, Yasunao. "John Cage and Recording." Leonardo Music Journal, vol. 13, 2003, pp. 11-15.

TOOP, David. *Ocean of sound*. London, Serpent's Tail. London, 1995

TOOP, David. *Haunted weather: music, silence and memory*. London, Serpent's Tail. 2004.

TRIO SOWARI (BEINS, Burkhard, DENZLER, Bertrand y DURRANT, Phil). "27 questions for a start". [En línea]

<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=19> [Consulta: julio 2008]

TRUAX, Barry. *Acoustic communication*. Segunda edición (adjunta una edición en CD ROM del *Handbook for acoustic ecology*), Wesport, Connecticut, London, Ablex Publishig, 2001. 285p.

VIOLA, Bill. "David Tudor: the delicate art of falling." Leonardo Music Journal, vol. 14, 2004, pp. 48.56.

WEBER, Christian. "Questionnaire". 2007. [En línea]
<http://www.addlimb.org/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=36> [Consulta: agosto 2008]

WESTERKAMP, Hildegard. "Soundwalking". Sound Heritage. Vol. III, nº4, Victoria, B.C. Wourld Soundscape Project, 1974.

WOLFF, Christian. "John Cage and beyond: an annotated interview." Perspectives of New Music, vol. 32, nº2 (verano 1994), pp.54-87.