

EL ESPACIO PARA GENERAR ENCUENTRO SE HALLA EN RUINAS

Alexis Perepelycia¹

Resumen: En el panorama cultural del continente latinoamericano del primer cuarto del siglo XXI la improvisación libre aparece como una expresión emergente con marcadas características regionales. En este artículo compartimos algunas ideas en torno a una mirada interdisciplinar sobre la improvisación libre en relación a tópicos como la auralidad, el sonido, la praxis, el referente, y aspectos provenientes de la biología, la ecología y lo ecosistémico, situándonos en el contexto socio-político latinoamericano actual. Poniendo en funcionamiento una serie de elementos disímiles provenientes de diferentes disciplinas y autores/as que encontramos relevantes, decidimos tensionar el territorio de acción y problematizar de este modo temas vinculados a distintas prácticas sociales y culturales que a nuestro entender atraviesan a la improvisación y que son atravesados a su vez por la improvisación libre hoy. Compartimos aquí una serie de elementos sobre un posible modelo de vinculaciones en el cual la improvisación libre puede convertirse en una herramienta interdisciplinar en vistas a un futuro colectivo.

Palabras clave: Improvisación libre; Latinoamérica; procesos de culturalización; auralidad contemporánea; sociedad.

O ESPAÇO PARA GERAR ENCONTRO ESTÁ EM RUÍNAS

Resumo: No panorama cultural do continente latino-americano do primeiro quartel do século XXI, a improvisação livre aparece como uma expressão emergente com características regionais marcantes. Neste artigo compartilhamos algumas ideias sobre uma perspectiva interdisciplinar da improvisação livre em relação a temas como auralidade, som, práxis, o referente e aspectos da biologia, da ecologia e do ecossistema, situando-nos no contexto sócio-político latino-americano atual. Colocando em funcionamento uma série de elementos díspares de diferentes disciplinas e autores que consideramos relevantes, decidimos sublinhar o território de ação e assim problematizar questões ligadas a diferentes práticas sociais e culturais que, em nossa opinião, passam pela improvisação e que são percorridas por sua vez pela improvisação livre hoje. Compartilhamos aqui uma série de elementos sobre um possível modelo de articulação em que a improvisação livre pode se tornar uma ferramenta interdisciplinar com vistas a um futuro coletivo.

Palavras chave: improvisação livre; América latina; processos de culturalização; auralidade contemporânea; sociedade.

¹ Compositor, Músico, Pesquisador, Professor, Gestor Cultural. Trabalha como compositor independente, como professor e pesquisador na Escola de Música da Faculdade de Letras e Artes da Universidade Nacional de Rosário. É membro da Federação de Música Eletroacústica da Argentina (F.A.R.M.E.), da Rede Latino-Americana de Arte Sonora, El Qubil (associação de músicos independentes de Rosário) e membro fundador do Centro de Estudos em Música e Tecnologia da Universidade Nacional de Rosário. Graduado na U.N.R., Argentina; e pós-graduado na Queen's University Belfast, Reino Unido; Universidade Paris 8, França. É Diretor do Humedal: Festival Internacional de Improvisação Livre e Artes Sonoras de Rosário e co-diretor do ciclo de concertos de improvisação livre, all free!. Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4719902327089401>

1. Sobre la experiencia aural

Viene la luz creciendo y el ruido va creciendo a la par. Revienta la luz como un flash que por un instante te enceguece, y ahí mismo la reemplazan las lucecitas rojas que van empequeñeciéndose mientras el ruido se desvanece para pronto desaparecer y dejar toda la zona de los alrededores de la ruta bajo una cúpula de oscuridad y de silencio mucho más densa que la de cuando todo comenzó. (Rodolfo Fogwill, Vivir afuera)

La experiencia aural es irreducible a las fuentes generadoras de sonido, como si se tratase de una experiencia de laboratorio. En este proceso operan, conjuntamente con nuestra percepción, procesos culturales que inciden en nuestra construcción de subjetividad. Aquello que experimentamos en el ámbito del campo sonoro como una experiencia puramente perceptiva, es además una experiencia cultural.

Actualmente las experiencias culturales tienen lugar en un contexto social inmerso en una hegemonía cultural: un modelo encargado de manufacturar productos de manera industrializada. La música no sólo no está exenta de esto, sino que por tratarse de una disciplina cuyo registro sobre soporte facilita su envasado, ha sido sometida a los experimentos más aberrantes en términos de sistematización y procesos de estandarización, generando modelos de producción de la música que no se diferencian de los procesos de fabricación de cualquier otro tipo de producto industrializado. Desde el advenimiento de la era digital estos aspectos han proliferado y se han recrudecidos.

A modo de ejemplo y de manera parcial e incompleta, podemos enumerar algunas características musicales que han sido normalizadas a lo largo de la historia:

- Sistemas de temperamento (ej.: sistemas propuestos, impuestos, modificados, adecuados)
- Rigurosidad formal, selección de formas adecuadas a determinados eventos y manifestaciones sociales (ej.: historia de los rituales sacros y paganos)
- Atención a la duración de la obra de acuerdo a estilo, estética, forma, secciones, orgánico, registro vocal, coloratura, tímbrica, etc) (ej.: función social de la música, música para publicidad)
- Discriminación en la selección de tempos, tonalidades, perfiles melódicos, tímbricas vocales e instrumentales (ej.: música litúrgica, modelos de distribución masiva, inclusión de música en productos audiovisuales, etc.)

- Rango dinámico capaz de ser almacenado por cada uno de los soportes y formatos, a partir del advenimiento del registro fonográfico (ejemplos dominio analógico y digital, tv, cine, radio, streaming, etc.)
- Entre otros

Consideremos además que los fenómenos anteriormente mencionados comenzaron a experimentarse en momentos y puntos geográficos diferentes a lo largo de la historia. De manera parcial e incompleta citamos sólo algunos:

- Desarrollo de los aspectos fisiológicos del aparato fonador
- Desarrollo de la comunicación sonora
- Orígenes de la música
- Invención de los instrumentos musicales
- Desarrollo de las diferentes técnicas instrumentales
- Evolución de los diferentes imperios en diferentes eras y en prácticamente todo el planeta
- Desarrollo de la lecto-escritura musical
- Revoluciones industriales
- Advenimiento de la Era digital
- Surgimiento de internet
- Acceso a dispositivos tecnológicos de bajo costo (sistemas de sonido, instrumentos, reproductores de música, etc.)
- Dispositivos portátiles
- Streaming
- Entre otros

Nuestros regímenes aurales post industriales y post capitalísticos son hijos de fuertes procesos de construcción cultural. Este modelo de estructura de poder nos hace reflexionar acerca de la facultad que la improvisación libre tiene al recordarnos la existencia de espacios de libertad creativa que habitan por fuera de un inabarcable catálogo de productos seriados.

En Micropolítica : cartografías del deseo Felix Guattari comenta:

[...] los conceptos de cultura y de identidad cultural son profundamente reaccionarios: cada vez que los utilizamos, propagamos, sin percibirlos,

modos de representación de la subjetividad que la reifican y que con eso no nos permiten dar cuenta de su carácter compuesto, elaborado, fabricado, de la misma forma que cualquier mercancía en el campo de los mercados capitalísticos. (Guattari; Rolnik, 2005, p. 88)

2. Sobre el sonido

La música es sonidos, los sonidos que nos rodean, estemos dentro o fuera de un auditorio. (H. Thoreau, Walden)

Ocuparse del sonido – el *fenómeno sonoro* – no implica abandonar y olvidar la música o las ideas musicales. Por el contrario incrementa nuestra percepción sobre el fenómeno musical, el modo en que éste es presentado en su forma, su organización temporal.

La dicotomía sonido-música podría ayudarnos a diferenciar forma y contenido: sonido es a forma, lo que música es a contenido. También podríamos plantearlo de modo inverso. En *Contra la interpretación*, Susan Sontag comenta: “Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará” (2012, p. 25). Una posible descripción de la música podría indicarnos que forma y contenido son producidos a un mismo tiempo, y además podría ratificar el binomio *forma-contenido* en cuanto le conferiría a la forma la potestad de silenciar a la interpretación, y con ello al contenido.

Por otro lado desde hace siglos han venido desarrollándose herramientas que nos permiten descomponer estructuras musicales complejas e identificar aquello que es plausible de ser comprendido en tanto que elemento *formalizador* o *estructurante* en un discurso musical. Para comprender aquello que remite al contenido, deberíamos ubicarnos al interior mismo del sonido, no de la estructura musical, sino dentro de la materia.

Los motivos que han llevado a la especie a crear y organizar sonidos pertenecen a la historia de la humanidad: innumerables rituales en diferentes culturas dan cuenta de usos diversos del sonido estructurado – si bien existe una unidad de lugar específica en la región en la que se desarrolla cada evento. Un sonido particular posee una estructura, una forma, del mismo modo que una música particular posee una estructura, una forma. Podríamos proponer que una música es un sonido, un tipo de organización

sonora: una tipología de enunciación particular, que cobra particular significado en relación a la unidad de lugar.

Murray Shaffer (2013, p. 19) en su libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* declara que “el mundo es una composición musical macrocósmica.” Y se pregunta : “¿cuál es la relación entre el hombre y los sonidos de su entorno, y qué sucede cuando esos sonidos cambian?” A lo largo de la historia la relación entre forma y contenido en el ámbito de la comunicación sonora ha ido variando, reconfigurándose. Las manifestaciones antropofónicas claramente han modificado de manera radical el ecosistema del planeta, y con ello las interrelaciones presentes a todo nivel, sin embargo aquello inherente al contenido – en nuestras comunicaciones, y en la música – ha perdurado.

En *Hacia una ética de la improvisación*, del manual de *Teatrise*, Cornelius Cardew escribe:

no es privilegio exclusivo de la música tener historia- el sonido tiene historia también. La industria y la tecnología moderna han añadido sonidos de máquinas y sonidos electrónicos a los sonidos primigenios de las tormentas eléctricas, erupciones volcánicas, avalanchas y maremotos. (Cardew, 1971, p.4)

Las relaciones entre arte y sonido, y las posibles significaciones que de ese entramado se desprenden nos proponen una vía alternativa para el análisis del fenómeno sonoro en las expresiones contemporáneas. Descomponer un sonido en sus componentes espectrales puede ayudarnos a comprender con mayor profundidad un sonido en particular, y las posibles interrelaciones que de cada componente puedan surgir en relación con diversos sonidos involucrados en una estructura sonora determinada.

La espectromorfología (Smalley, 1997) busca comprender cómo evolucionan los espectros sonoros a lo largo del tiempo y cómo influyen en la percepción del oyente. Se basa en la idea de que el espectro de un sonido, es decir, la distribución de energía en diferentes frecuencias, es fundamental para nuestra percepción del timbre y la calidad sonora. La espectromorfología se concentra en rasgos intrínsecos del sonido. Es decir, es una ayuda para describir eventos sonoros y sus relaciones y se dirige a aquellos tipos de música electroacústica que muestran más preocupación por :

- las cualidades espectrales que por las notas reales

- las variedades de movimiento y las fluctuaciones flexibles en el tiempo en lugar de tiempo métrico
- dar cuenta de los sonidos cuyas fuentes y las causas son relativamente misteriosas y ambiguas en lugar de un instrumental obvio

De todos modos el espectro del sonido no es el único responsable de poder transmitir el contenido en los lenguajes sonoros.

3. Sobre la praxis

La teoría es el conocimiento que no funciona. La práctica es cuando todo funciona y no sabes por qué. (Hermann Hesse)

La improvisación libre puede ser comprendida como un modelo de práctica en el cual a partir de la interacción e interrelaciones que se producen entre los y las participantes, emerge un discurso musical que se configura y reconfigura de manera dinámica. La práctica deviene una teoría en acción : aprendemos a improvisar, improvisando. Durante esta práctica ejercitamos formas de interrelación con el instrumento (exploración de modelos y esquemas – melódicos, rítmicos, armónicos, tímbricos, etc.).

Cuando improvisamos, nos encontraremos frente a nuestra historia cultural, con prejuicios y condicionamientos que suelen coartar nuestra libertad de expresión. *Libertad* : ese término tan vituperado y bastardeado que nos hace pensar que nada en este mundo haya sido, sea y vaya jamás a ser realmente libre, mucho menos la música. Nuestras limitaciones son la puerta de acceso al descubrimiento de nuevos mundos posibles. Nuevas maneras de interrelacionarnos entre pares, entre cada uno/a y el instrumento, entre elementos sonoros, entre elementos musicales, entre músicos/as y público, entre música y percepción, entre nuestra concepción de qué es música y qué no y lo que concretamente se esté produciendo en el momento, y un sin fin de posibilidades.

A partir de aquí, todo es terreno ganado, en otras palabras, lo mejor está aún por venir : *por venir = porvenir*. Podríamos pensar la improvisación libre como un arte del porvenir, un arte en el que el devenir constante es no sólo una promesa sino la construcción del tiempo presente, la construcción de libertades creativas, aperturas de

espacios-tiempos fértiles, llenos de potencial. Es en esta potencia donde las pulsiones de vida encuentran un canal para explotar en-desde-hacia nosotros/as mismos/as.

En *Improvisation: Methods and Models* Jeff Pressing (1988) menciona dos componentes esenciales en su modelo para analizar la improvisación : *la base del conocimiento y el referente*. Por base de conocimiento Pressing enumera una serie de elementos empleados durante la práctica y la sistematización de saberes: *materiales rítmico-melódicos, patrones, escalas, arpeggios y acordes, sometidos a distintos procedimientos de variación, como por ejemplo, aumento y disminución, reelaboración, etc.*, las cuales conforman un conjunto de habilidades cognitivas, repertorio, estrategias y resolución de problemas, que se automatizan con el entrenamiento a largo plazo. Por referente, Pressing se refiere a las *características externas, relativas al contexto sociocultural en el cual se desarrolla la improvisación*.

4. Sobre el Referente

La idea de subjetivación colectiva singular no se refiere forzosamente a un alma inmanente o trascendente, que sería el alma de un grupo social: todas esas concepciones que refieren los fenómenos subjetivos a identidades culturales tienen siempre un fondillo de etnocentrismo. (Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica : cartografías del deseo*, p. 89)

Dejando de lado el elemento base del conocimiento, centrándonos en el elemento referente o componente referente – a saber *aquellas características externas, relativas al contexto sociocultural en el cual se desarrolla la improvisación libre* – podríamos preguntarnos cuál sería en Latinoamérica el contexto sociocultural en el cual se desarrolla la improvisación libre.

Podríamos intentar describir a la improvisación – no únicamente en el dominio de las artes – como una suerte de contextualización, un ámbito, un medio ambiente en el cual se circunscriben las experiencias y que es el encargado de definir qué es lo que está sucediendo en ese espacio-tiempo.

En términos de estructura social, en cuanto al elemento referente, las sociedades latinoamericanas padecen de un malestar generalizado en cuanto a políticas sociales y económicas, segregación y discriminación racial, desigualdad de

oportunidades, diferencias culturales, opresión, déficit alimentario, entre otros factores. (Ortiz R., 2004; Ortiz L., 2016; Fuente Carrasco, 2012)

Este panorama representa una problemática estructural de difícil solución, la cual si bien podría representar un sin fin de oportunidades creativas, mayormente se traduce en condiciones lamentables que requieren atención urgente por parte de un estado debilitado y diferentes actores sociales. Este motivo genera una situación que, lejos de ser propicio para la aparición de nuevas propuestas culturales – entre las cuales podríamos nombrar a la improvisación libre, un sistema de circulación y visibilización, propuestas pedagógicas, etc. – terminan significando la desarticulación de las iniciativas.

A pesar de esta situación existe en todo el continente una innumerable cantidad de propuestas artísticas con altísimo vuelo creativo, de las más diversas índoles, con exponentes en ámbitos locales, regionales, internacionales, en los diferentes países del continente (Miranda y Tello, 2011)

Podemos constatar que en Latinoamérica el elemento referente o componente referente es altamente heterogéneo y entendemos que quizás principalmente debido a la coyuntura socio-política la improvisación libre nos propone construir y adentrarnos en un mundo esperanzador en términos sociales, si bien la improvisación libre es una manifestación extremadamente minoritaria y sectaria, y como tal este tipo de propuestas tiene mayor circulación en las grandes urbes.

4.1 Corporeización

Proponemos aquí una digresión para detenernos un instante y arriesgar un posible abordaje a las diversas heterogeneidades que hemos enumerado hasta aquí. Una primera definición genérica que podríamos dar del concepto de agenciamiento – tomado de la filosofía Deleuziana – sería : conjunto de relaciones co-funcionales entre elementos heterogéneos. Una red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos: la improvisación libre en Latinoamérica posee y genera agenciamiento por su propia naturaleza, por su extrañeza, su condición de emergencia y urgencia. Agenciamiento se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las

lógicas de control que se le imponen. La improvisación libre representa un dispositivo con la facultad de crear un discurso musical capaz contrarrestar las lógicas de control impuestas.

El antropólogo Alfred Gell menciona el concepto de Agencia Social, el cual podríamos tomar para buscar una *corporeización* (embodiment) del concepto de agencia tomado de la filosofía:

Un agente es quien hace que los sucesos ocurran en su entorno. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas, que no necesariamente tienen que ser las que quería el agente.... Cuando pensamos que algo pasa a causa de la «intención» de la persona o cosa que inicia la secuencia causal, estamos ante un ejemplo de «agencia».... Es imposible concebir la «acción» salvo en términos sociales. (Gell, 1998, pp. 48-49)

De acuerdo con Gell, el agente es el encargado de que sucedan cosas: debido al contexto dinámico alguna de estas cosas podría manifestarse de manera inesperada, extralimitada, llevándonos a forzar interrelaciones para buscar coherencia entre en dichos eventos.

En Embodied music cognition and mediation technology Marc Leman escribe:

Los humanos consideran la música en términos de creencias, intenciones, interpretaciones, experiencias, evaluaciones y significaciones.... El cuerpo humano es un mediador diseñado biológicamente que transfiere energía física a un nivel mental, involucrando experiencias, valores e intenciones, y, al invertir el proceso, transfiere la representación mental a una forma material. (Leman, 2008, p. XIII)

Pensar la música en términos de *creencias, intenciones, interpretaciones, experiencias, evaluaciones y significaciones* nos sitúa en un espacio social altamente subjetivo y manipulable. Experiencias, creencias, intenciones, interpretaciones, evaluaciones y significaciones son plausibles de ser condicionadas, sesgadas, tergiversadas por diversos mecanismos.

John Liep, en *Locating Cultural Creativity*, propone una diferenciación conceptual entre la “*improvisación*” y la “*creatividad cultural*”. Define la improvisación como “una exploración más convencional de posibilidades dentro de un cierto marco de reglas”, contraponiéndola a la creatividad que implicaba “la aceptación de la novedad en un entorno social” (Liep, 2001, pp. 2-3).

Pensar la improvisación libre como una exploración de las posibilidades dentro de un cierto marco de reglas nos ubica en un lugar en el cual nuevamente es el contexto el cual termina por circunscribir y definir la práctica y las posibilidades que de esta práctica contextualizada puedan emerger.

5. Sobre lo biológico

[...] aquello que es producido por las culturas es el resultado de interacciones entre los sistemas vivos, además de interacciones entre los sistemas vivos y sus ambientes específicos". (Humberto Maturana, «Cognición,» en *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Siegfried J. Schmidt (ed.), Frankfurt/Main, 1987, pp. 89–118)

Para existir la improvisación debe auto-fagocitarse perpetuamente. Esta característica del acto improvisatorio deja al desnudo todo agente externo al ecosistema. El comportamiento del material sonoro-musical dentro de una improvisación libre, pertenece a un sistema vivo en constante interacción con su medioambiente, con su entorno. En las improvisaciones que se realizan en sitios con características particulares (arquitectónicas, estructurales, acústicas, etc.) esto se revela como una realidad insoslayable, a punto tal de poner en riesgo al ecosistema completo. La improvisación colaborativa es notablemente diferente de la improvisación individual en términos de rendimiento y retroalimentación perceptual. El desempeño de un individuo debe integrarse con múltiples flujos de información sensorial (Pressing, 1988). El/la improvisador/a debe asignar recursos de atención considerables tanto a fuentes internas (ej. generativas) como externas (ej. comunicativas) (Beaty, 2015).

El científico chileno Humberto Maturana plantea que para cualquier circunstancia particular de distinción de un sistema vivo, la conservación del vivir (conservación de la autopoiesis y de la adaptación) constituye una acción adecuada en esas circunstancias, y, por ende, un conocimiento: los sistemas vivos son sistemas cognitivos, y vivir es saber. (Maturana, 1988)

Este tipo de abordajes nos muestran que la improvisación libre es realmente una entidad viva, y que si bien la música compuesta previamente, al momento de ser interpretada en vivo también lo está, en el caso de la improvisación libre el acto de

creación está ocurriendo contemporáneamente con la interpretación. Esta red de interrelaciones dinámicas, altamente frágiles, reviste características biológicas.

6. Sobre lo ecológico

El contexto es un efecto de lo simbólico. Es decir, sin lo simbólico no tendríamos contextos lingüísticos, sociales, culturales o históricos tal como los entendemos (Eduardo Kohn *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*, p.52)

Existe un desarrollo del decurso musical que opera de manera independiente a los y las improvisadores/as, pero que al mismo tiempo exige una toma de decisión colectiva para resolver alguna situación del siguiente tipo:

- a) desatender lo que sea que esté sucediendo
- b) acatar lo que sea que esté sucediendo
- c) alguna cuestión imprevista podría surgir dando lugar a una disgregación de a, b o c

Estas resoluciones posibles son las encargadas de generar un entramado profundo en cuanto a la construcción del material musical que pueda surgir de manera espontánea, el cual es a su vez el resultado surgido a partir de las interrelaciones e interdependencias entre las componentes de cada música/o involucrada/o, y que tendrá una implicancia directa en la continuidad de la vida – en términos biológicos – de la música.

En el transcurso de la improvisación libre nos encontramos frente a un esquema ecológico de creación en el que cada improvisador/a habita un medio (la improvisación per se, inscrita además en un contexto de orden superior), y a su vez cada integrante se relaciona con sus pares.

Cuando estamos en medio de una improvisación libre somos entidades biológicas relacionándonos de manera ecológica a través de nuestra escucha, la cual no está compuesta únicamente por el sistema auditivo, sino por una serie de factores culturales.

Nuestras interrelaciones durante una improvisación requieren no sólo una escucha profunda, sincera, criteriosa, abierta, colaborativa, desprejuiciada; sino que

además nos exigen arrojarnos a una escucha colectiva, ecológica, ecosistémica, altamente sesgada por una construcción cultural e histórica, a la que podamos finalmente atender o no.

7. Sobre lo ecosistémico

La inteligencia colectiva es "la capacidad de las comunidades humanas de evolucionar hacia un orden de una complejidad y armonía mayor, tanto por medio de mecanismos de innovación, como de diferenciación e integración, competencia y colaboración." (George Pór)

Todo en el universo es un sistema o un componente de un sistema. Un ecosistema es un sistema ecológico constituido por un medio y los seres vivos que habitan en él, así como por sus mutuas relaciones.

Durante una improvisación libre somos parte de un sistema de interrelaciones complejas dentro del cual nos desenvolvemos de manera sistémica y colectiva, generando un modo de inteligencia colectiva (del tipo *swarm intelligence*, según el término empleado por Gerardo Beni, Suzanne Hackwood y Jing Wang en 1989). Este tipo de inteligencia comporta características sinérgicas. En colonias de especies sociales (colmenas, cardúmenes y manadas) el trabajo en equipo es ampliamente autoorganizado y coordinado a través de las diferentes interacciones entre individuos. La autoorganización constituye un atributo propio de especies sociales y de ecosistemas y refiere a la capacidad – en ausencia de control externo – para generar mejoras o para producir nuevas formas de organización frente a cambios en el medio en cual nos encontremos.

La improvisación libre se comporta de manera ecosistémica, y como tal, apela constantemente a atributos de la inteligencia colectiva como la autoorganización, la robustez y la flexibilidad: la flexibilidad permite la rápida adaptación a entornos cambiantes; la robustez garantiza que frente a fallas de uno o más individuos del grupo, alguien asuma el desempeño de sus funciones y la autoorganización implica la ausencia de control central y de supervisión local.

8. Sobre el espacio de encuentro

el enmarañamiento de lo sonoro en distintas formas narrativas ha sido central en el pensamiento musical latinoamericano (Aurality, Ochoa Gautier 2014)

El modelo neoliberal reviste características que propician el crecimiento constante del flujo de capital entre los actores intervinientes en las economías de mercado. El arte en general, la música en particular, se han visto drásticamente modificados en sus funcionalidades puestas al servicio de líneas de producción que – llevando el modelo Benjamineano al extremo – toman el producto para replicarlo y envasarlo a demanda. La era digital – con grandes salvedades : como en un primer momento plantearon las prácticas apropiacionistas – incrementó desmesuradamente la fabricación de productos envasados. Los productos artísticos devinieron manufacturados masivamente y a demanda, a la vez que descartables debido a obsolescencia programada y/o por frivolidad.

El arte, una vez mercantilizado, transforma a el/la artista reificado/a no ya en productor sino en producto, mediante políticas de estandarización que encontramos en interminables catálogos de productos industrializados.

El universo de producciones artísticas tangenciales a la industria es enormemente mayor en cantidad, si bien mucho más pequeño en términos de impacto económico en las industrias culturales. De todos modos debemos destacar que dentro de este universo periférico el involucramiento de cada persona en la cadena de producción opera de manera profunda en términos sociales.

El capital simbólico de la cual una obra pueda ser portadora perdió relación con el hecho artístico. Lo elemental, lo esencial del hecho creativo, que es propiciar un espacio-tiempo para el encuentro, para el intercambio, para generar pensamiento, para sensibilizar a quien vivencia esa experiencia, se halla en ruinas.

Frente a este panorama, la improvisación libre represente una herramienta que nos permite reconstruir espacio-tiempos para el encuentro, apelando a una mirada tanto sociológica como musical, una mirada fuertemente creativa capaz generar un encuentro real, genuino, sin miramientos, en el cual nuestro pensamiento, nuestra escucha, nuestra percepción de la dimensión social de la música, de la creatividad y la

creación puestas al servicio de la propia humanidad no se encuentre atravesada por procesos de industrialización manipulados por un poder ajeno al nuestro.

En *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* Margaret Boden define a las ideas creativas como “ideas que literalmente surgen de la nada” (Boden, 1990, p. 1) Posteriormente identifica y clasifica dos tipos de ideas creativas diferentes: las creativas-históricas y las creativas-psicológicas. “Una idea es creativa psicológica si es nueva con respecto al individuo que la concibió. La idea es creativa histórica cuando es novedosa con respecto a la historia de toda la humanidad” (Boden, 1990, p. 2) Un episodio creativo histórico representa “un paso pequeño para el hombre, pero un salto gigante para la humanidad». Por otro lado los episodios creativos del tipo psicológico “permiten al resto de los mortales ponernos al día recapitulando las mismas etapas por nuestra cuenta.”

Esta mirada nos permite plantear un espacio de encuentro en el cual crear lúdicamente una nueva música que nunca antes haya sido creada por nosotros/as, sin atender al imperativo de crear una novedad mundial, sin tener que rendir cuentas a nadie más que aquellas personas con quien se esté compartiendo ese acontecimiento...etc.

En el Capítulo 2 : Subjetividad e Historia, del libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, de Felix Guattari y Suely Rolnik, hay una entrevista que João Luiz S. Ferreira hace para la Fundación Cultural Bahía, Salvador, fechada el 13 de septiembre de 1982. Citamos un fragmento de la misma:

La identidad cultural constituye un nivel de la subjetividad: el nivel de la territorialización subjetiva. Es un medio de autoidentificación en un determinado grupo que conjuga sus modos de subjetivación con las relaciones de segmentariedad social, pero al mismo tiempo, se podría considerar otros niveles de la subjetividad, en los cuales funciona en múltiples relaciones transversales: no sólo en relaciones transculturales, sino también en aquello que se podría llamar relaciones transmaquínicas. (2005, p.91)

En este sentido las *relaciones transmaquínicas* implican la capacidad de conectarse y relacionarse en niveles no restringidos por las estructuras de dominación, creando conexiones horizontales, fluidas y no jerárquicas que promuevan la autonomía, la creatividad y la transformación social, y que pueden manifestarse en diversos ámbitos: política, cultura, tecnología y interacciones humanas, etc.

El espacio de encuentro, creación y transformación en la improvisación libre puede ser pensado, de acuerdo a este planteo, en términos de relaciones transmaquínicas.

9. Coda 1 : sobre la improvisación libre como práctica decolonizante

¿Lo que organiza un comportamiento, una relación social, un sistema de producción es el hecho de que está circunscrito a una identidad? ¿O es tener, pegada, una etiqueta? ¿O que se ejerza bajo leyes prefijadas por un reglamento? ¿Será que la relación fundadora del yo, aquello que nos da el sentimiento de ser nosotros mismos, está en nuestra obediencia al código de una micro-sociedad o a las leyes de una sociedad? (Felix Guattari y Suely Rolnik, Micropolítica : cartografías del deseo, pp 83-84)

¿Es la improvisación libre una práctica decolonial, o lo que pensamos como una sublevación no es más que un neo-colonialismo, una suerte de caballo de troya que lejos de arrojar luz sobre nuestra problemática representa una batalla perdida, escondida hoy detrás de divertimentos inmediatos?

Felix Guattari y Suely Rolnik, en Micropolítica : cartografías del deseo, sostienen que : “La noción de «identidad cultural» tiene implicaciones políticas y micropolíticas desastrosas, porque lo que no alcanza a comprender es precisamente toda la riqueza de la producción semiótica de una etnia, de un grupo social o de una sociedad” (2005, p. 91).

En 1966, Horacio Vaggione y Pedro Echarte escribieron: “Una música que quiere ser testimonio vital de la realidad de este tiempo, tiene un solo camino: la experimentación, la búsqueda radical, la aventura” (Vaggione y Echarte [1966], como se cita en Domínguez, 2021: 35)

Nos preguntamos, una vez más, si existe una condición latinoamericana del quehacer improvisatorio específico de o en la música. Si es que existiese algo de esta índole ¿cómo podríamos identificarlo? Y, ¿cómo sería extraer la célula identitaria de la improvisación libre en nuestro continente? El aprendizaje situado es entendido como un proceso de aprehensión de la realidad, mediante el cual se integra nuevo conocimiento de manera activa en el contexto específico donde ese conocimiento debe ser aplicado: nuestro continente.

Susan Campos Fonseca propone lo siguiente:

El experimentalismo incluye un proceso confrontacional que se establece ‘en contra’, generando lo que se entiende como una disrupción. El problema surge de considerar la innovación en términos universales, esto es, creer que una vez que algo es experimentado en Europa o en Estados Unidos, deja de ser innovador en otros tiempos o lugares. En realidad, la innovación surge de procesos específicos generados en lugares específicos (...) ¿por qué se juzgan las diferentes experimentaciones sonoras en base a los mismos modelos históricos, epistémicos y ontológicos? ¿Y si tuviéramos que considerar cómo estas comunidades se producen y se imaginan a ellas mismas, independientemente de la experimentación creada en los centros hegemónicos de poder? ¿Seguir este camino podría abrir una ventana hacia otras formas de entender y practicar la experimentación?” (Campos, 2018, p. 173)

La improvisación libre es una práctica surgida a mediados del siglo XX en Europa –, en una realidad global como la actual este tipo de prácticas presupone una componente neo-colonial en términos de práctica cultural foránea a nuestra cultura local o incluso regional. Quizás algo en lo que sí podríamos reparar sería en las múltiples realidades diferentes que coexisten en el planeta y que nos convierten en una masa heterogénea, y quizás a partir de ello pensar la pluralidad y diversidad de las prácticas vinculadas a la improvisación libre: es la propia personalidad la que se conjuga en cada sonido, lo que hace que cada improvisador/a sea diferente. Se trata de lograr una creación conjunta – en caso de las improvisaciones colectivas – en la que las personalidades de cada participante sean identificables dentro del ensamble, y que a la vez el discurso sonoro-musical conforme una unidad de sentido que componga con la unidad de lugar.

En el film documental “Süden” del realizador Gastón Solnicki, sobre la venida a Argentina del compositor Mauricio Kagel luego de 40 años sin hacer música en el país, hay una escena en el que Kagel dice algo como : “en Buenos Aires la música es esencial para la vida porque constituye un sustituto para todo aquello que no funciona: la política, lo social”.² Existen varias interpretaciones de esto. Elegimos la más literal para arriesgar una posible hibridación entre la frase de Kagel y la pregunta anterior : la improvisación libre en Latinoamérica (y en todo el planeta) es o debería ser funcional por naturaleza, pero la realidad nos demuestra otra cosa. En Latinoamérica la cuestión social, política y económica se entremezcla con el linaje étnico produciendo un mestizaje pluri-cultural de difícil homogeneización. Fuera de los centros urbanos estas marcas son

² (Clasico, M. (n.d.). Kagel, de todos los lados. Mundoclasico.com. <https://www.mundoclasico.com/articulo/16919/Kagel-de-todos-los-lados> >. Acceso en : 14/12/23).

aún más evidentes, se percibe además una postergación económica que resquebraja toda cuestión social, ocasionando procesos incompletos y disfuncionales (Cabrero 2006). La improvisación libre, no nos va a resolver los problemas de fondo. La coyuntura política existe en todos los rincones del planeta. Agendas políticas las hay de diferentes colores y banderas, y en todos los *bureaux*.

La improvisación es una práctica contemporánea que toma de las artes del pensamiento la racionalización de su contexto y de aquello que enuncia y denuncia. Una posible filosofía de la improvisación libre nos plantea que esta práctica posee una genealogía reaccionaria desde sus orígenes (podríamos pensar en aquellos elementos provenientes del free jazz y de las vanguardias de la segunda post guerra europea del siglo XX). En nuestro continente, quizás debido a nuestra herencia colonial, quizás debido a nuestras realidades sociales y políticas este aspecto cobra aún mayor relevancia y nos ubica en una situación en la cual perder el miedo se transforma en una necesidad urgente.

Referencias

Adorno, Theodore **Filosofía de la Nueva Música**, Ed. Akal Básica de Bolsillo, 2003.

Bailey, Derek **Improvisation: Its Nature and Practice in Music** New York, 1992.

Benjamin, Walter **La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica** Ed.

Itaca/David Moreno Soto, ISBN: 968-7943-48-3, 2003.

Bieletto-Bueno, Natalia. 2019. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: **Modos de escucha. El oído pensante** 7 (2): 111-134. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: 07/07/23].

Boden, M. **The Creative Mind: Myths and Mechanisms** London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

Bourdieu, Pierre **Las estrategias de la reproducción social**. - I a ed. - Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Deleuze G., Parnet C., **Diálogos**, Pre-Textos Ed., Valencia, España, 1980.

Di Scipio, Agostino. Sound Object? Sound Event! Ideologies of Sound and the Biopolitics

of Music. **Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology** 13, no. 1 (2013-14): pp. 10-14, 2013.

Feld, Steven **Sound Structure as Social Structure** Ethnomusicology, Vol. 28, N.º 3, Sep., pp. 384-409, University of Illinois Press, 1984.

Dominguez Pesce , Agustín **Escuchando archivos musicales : esto no es una historia del Centro de Música Experimental-UNC** / Agustín Dominguez Pesce . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación, Libro digital, PDF - (Gráfica – Grafía), Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-4012-78-4, 202.

Foucault, Michel **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas** - Siglo XXI Editores 1968.

Fuente Carrasco, Mario Enrique **La comunalidad como base para la construcción de resiliencia social ante la crisis civilizatoria**, Polis [En línea], 33 | 2012, Publicado el 23 marzo 2013, consultado el 17 junio 2023. URL : <http://journals.openedition.org/polis/8495>

Guattari, Felix; Rolnik, Suely. **Micropolítica: cartografías do desejo** Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005.

Kohn, Eduardo **Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano** Hekht y Editorial Abya-Yala. Bueno Aires. 2023.

Leman, Marc **Embodied music cognition and mediation technology**, MIT press 2008. Maturana, Humberto Ontology of Observing. The biological foundations of self consciousness and the physical domain of existence, Chapter 8, i) 'The Answer'.

Conference Workbook: **Texts in Cybernetics**. Felton, CA, pp.28. , October 1988. Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio La música en Latinoamérica, en de Vega Armijo, Mercedes (coord.) **La búsqueda perpetua : lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana – Vol. 4**, México : secretaria de Relaciones exteriores, Dirección general del Acervo histórico Diplomático, 2011.

Ochoa Gautier, Ana María **Aurality** Duke University Press, Durham and London, 2014.

Ortiz, Luis (Ed.) **Desigualdad y clases sociales. Estudios sobre la estructura social paraguaya** Fernando Cortés [et al.]; Coordinación general de Luis Ortiz - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Asunción: CEADUC-Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción; Asunción: ICSO-Instituto de Ciencias Sociales, Libro digital, PDF, Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-722-214-2, 2016.

Ortíz. Renato. **Mundialización y cultura** / Renato Ortíz. Bogotá : *Convenio* Ed. Andrés Bello, 314p. ISBN 958- 698 -138 – x, 2004.

Ong, Walter **Orality and Literacy. The Technologizing of the Word** ISBN : 9780416713701, Ed. Methuen, NY, 1982

Quignard, Pascal **Odio a la música** Editorial Andrés Bello, 1998.

Sethares, William B. **Tuning, Timbre, Spectrum, Scale**, Pringler, 1998.

Smalley, Denis : Spectromorphology: explaining sound-shapes **Organised Sound**, Volume 2, Issue 2, August 1997 , pp. 107 – 126, 1997.

Smalley, Denis Spectro-morphology and structuring processes. In Simon Emmerson (ed.) **The Language of Electroacoustic Music**. London: Macmillan, pp. 90-92, 1986.

Recebido em: 05/09/2023 Aceito em: 18/10/2023