Son(de)ando el campo expandido. Reflexiones de un improvisador

Sounding the expanded field. an improviser's musings

Wade Matthews•

QUODLIBET

Resumen

Partiendo, por una parte, de los conceptos de *formas unitarias* de Robert Morris y del *campo expandido* de Rosalind Krauss y, por la otra, de una sucinta hipótesis sobre la percepción de relaciones musicales en la escucha de la música clásica europea, se establecen como polos, primero, el arte libre de relaciones internas, cuya única lectura depende de (su interacción con) su entorno; y segundo, el arte libre de relaciones externas, cuya única lectura depende de sus relaciones internas. Entre estos dos polos se ubica la libre improvisación *site specific,* como arte sonoro discursivo construido en base a relaciones tanto internas como externas, y necesitada de ambas para su coherencia. A continuación, se propone un modelo de *escucha oportunista* coherente con la práctica de este tipo de improvisación sonora. Por último, se presenta la libre improvisación *site specific* como modelo para la cambiante relación de la humanidad con el medio ambiente; es decir, como parte de la transición de un paradigma de *dominación* hacia uno de *coexistencia.*

Palabras clave: Arte sonoro; Improvisación; Campo expandido; Formas unitarias; Escucha.

Abstract

Beginning, on one hand, with Robert Morris's concept of *unitary forms* and Rosalind Krauss's concept of *the expanded field;* and on the other, with a succinct hypothesis on the

• Doctor en composición y electroacústica por la Columbia University de Nueva York, Wade Matthews vive en Madrid, donde se dedica a pensar, sirviéndose indistintamente de sonidos y palabras. Su trabajo incluye, por una parte, la libre improvisación con síntesis digital y grabaciones de campo o la elaboración de retratos sonoros; y, por otra, la escritura de libros, ensayos y otras formas de reflexión verbal, incluidas conferencias, clases magistrales y talleres. Todas las traducciones del presente artículo son propias.

Recepción del artículo: 14-III-2018. Aceptación de su publicación: 08-VI-2018.

perception of musical relations when listening to European classical music, two poles are established: first, art with no internal relations, whose only reading depends on (its interaction with) its surroundings; and second, art with no external relations, whose only reading depends on its internal relations. Site-specific free improvisation is then proposed as a discursive sound art constructed on the bases of both internal and external relations, both of which it needs in order to establish its coherence. Next, a model of *opportunistic listening* is proposed as consistent with the practice of this type of sonic improvisation. Finally, site-specific improvisation is presented as a model for humanity's evolving relationship with the environment, that is, as part of a transition from a paradigm based on *domination* to one based on *coexistence*.

Keywords: Sound art; Improvisation; Expanded field; Unitary forms; Listening.

De verdades y adoquines

No cazamos unicornios, ni el Yeti. Igualmente, no cazamos *la verdad,* una criatura tan inventada, fugaz y de dudosa utilidad como aquellas. Y desde luego, no presumimos de ser propietarios de un coto lleno de verdades –desde las más pardas hasta las más lanudas– ni tenemos guardas de coto para impedir que algún furtivo se haga con un buen ejemplar. En nuestras reflexiones sobre los cambios en las artes sonoras desde mediados del siglo XX, atravesamos el territorio en busca de marcas, señales, huellas de desplazamiento, y cazamos lo que nos sirva para preparar una sucinta y, esperemos, suculenta narrativa de animales vislumbrados y no atrapados, de sombras y sonidos, olores y recuerdos que han de acompañarnos en este breve paseo. ¿Serán verdades? ¿Existen tales criaturas? ¿Importa?

Los elementos siguen siendo los mismos: sonidos, silencios, duraciones, acontecimientos, presencias, ausencias, llamadas, resonancias… Y también las necesarias respuestas sensoriales y cognitivas: escuchar, observar, esperar, vislumbrar, esperar, atender, comparar, cuestionar, esperar, compartir… Siguen siendo las mismas, empero, como solo pueden serlo las cosas que, en vez de cambiar con el uso, *cambian de uso.* ¿Qué puede ser más inmutable que un adoquín plantado en la calzada, aguantando con estoicismo geológico el paso de generaciones de carros, carruajes, coches y camiones? Pero, ¿y cuando, en el 68 se sacaban de las calles parisinas y se lanzaban desde las barricadas, tumbando a policías, abollando sus coches, rompiendo escaparates? ¿Habían cambiado los adoquines? No. Su uso, sí.

Algún policía ha caído, y más que caerán, porque el viejo orden, l'*ancien régime,* los sigue enviando desde sus cuarteles en tropel. Se abren las bocas de conservatorios, ministerios, instituciones y escuelas para vomitar a los guardianes del *buen sonido,* del *oficio,* de *la verdadera tradición,* los encargados de *la defensa de lo nuestro, y de los valores eternos,* los protectores de *la buena música* –esos académicos que "felicitan" a los musicólogos nuevos por *atreverse a estudiar la música de un compositor vivo* cuando, se

supone, deberían estar robando tumbas en busca de partituras de otra zarzuela decimonónica más, hasta ahora felizmente enterrada.

Y después, presumen de apoyar *lo nuevo*. Lo nuevo, *entiéndase, joven*, como único criterio. ¿Cuántas iniciativas bien administradas y de admirable contenido han hecho significativas aportaciones a nuestro colectivo acervo cultural durante, como mucho tres años, antes de perder todo apoyo institucional porque *ya no son nuevas?* ¿Qué hacer con lo que, como poco, podríamos considerar un conflicto de paradigmas? Por otra parte, sería demasiado fácil tachar a todos los defensores del *ancien régime* de inmovilistas; atribuirles un total desdén hacia otras prácticas actuales, acusarles de ignorancia, ansias y/o abuso de poder, egoísmo, egolatría o demagogia. Seamos sinceros: por mucho que hagan falta determinados tipos de *redistribución* en nuestro mundo, hemos de reconocer que, justamente, los males que acabo de citar están *muy bien distribuidos* entre todos los que padecemos y ostentamos la condición humana, incluida la actual generación de músicos experimentales, artistas sonoros y demás moradores de la escena contemporánea.

Está claro que un término como *antisistema* ha sido cuidadosamente diseñado para dar a entender que los que se oponen al sistema reinante carecen de sistema propio. Igualmente, el desafortunado y oportunista término *no-creyente* parecería referirse a alguien que no solo no profesa la *verdadera fe,* sino que no cree en nada. No dejemos que estos términos impostados y sus inventores nos dicten qué o cómo pensar. Pero tampoco caigamos en la trampa de creer que todo sistema "nuevo" será automáticamente mejor, o que las creencias de los actuales creadores sonoros serán menos doctrinarias que las de sus antecesores. No creamos, tampoco, que el egoísmo, el oportunismo, la estrechez de miras y el *cuñadismo* han menguado en lo más mínimo entre los *de ahora*. No es baladí que el torero Rafael *El Gallo* sea recordado hoy, sobre todo, por su reacción al conocer la profesión de José Ortega y Gassett: "hay gente pa tó".

Como decíamos antes de empezar a tirar adoquines, los elementos son los mismos, y también las necesarias respuestas sensoriales y cognitivas. Hay proceso, y hay producto. Hay relaciones internas y externas, figura y fondo. Hay tiempo en todas sus acepciones: como elemento axial en la estructuración del discurso sonoro, y también como recurso adjetival en la posterior cualificación y/o mercadeo del mismo –véase, sin ir más lejos, la presentación de varios grupos de músicos improvisadores bajo el feliz epígrafe de *Post-this and Neo-that* (*Post-eso y Neo lo otro)* en la Kölner Philharmonie de Colonia en 1989[1].

Entonces, ¿ha cambiado algo? Pues sí. Han cambiado, sobre todo, las relaciones, y con ellas, algunos valores y muchas valoraciones. Han brotado nuevas relaciones entre proceso y producto, y con ellas, nuevas ideas sobre la causalidad, la intencionalidad y la percepción. Ha cambiado la valoración del papel del fondo en la percepción de la forma, junto a un cuestionamiento de los límites de la obra.

[1] Puede consultarse en red en <https://www.zeit.de/1989/03/altneues-aus-neualt> [Consulta: 18-I-2018].

Se ha repensado y replanteado el papel social del arte y del artista, dando lugar, claro está, a nuevos usos, nuevas formas, y a un arte social sin objeto de arte (vendible y/o museable, se entiende). Se ha planteado repetidamente, desde la época de los *Ruidos* (1977) de Jacques Attali[2], que, en su forma de organización y uso, la música podría anteceder a tendencias similares en la sociedad. Algo tendrá de verdad… y también de unicornio y de Yeti.

La situación y el campo expandidos

Mientras Attali desplegaba su economía política de la música, Robert Morris, y luego, Rosalind Krauss proponían, cada uno a su manera, que la obra de arte fuera experimentada en términos de su situación o entorno. Así, en el artículo de Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*[3] nos encontramos con obras *site-specific,* es decir, obras en las que el entorno rebosa de información, e incluso las *Cajas Espejo* de Robert Morris (1965), que no solo encuentran significado en su entorno, sino que directamente *lo reflejan.* Antes de Krauss, en sus *Notes on Sculpture I* y *II*[4], Morris había propuesto un cambio en la forma de leer o relacionarse con la escultura, basado en dos cuestiones: 1) el tamaño de la obra y 2) su relativa ausencia de relaciones internas ya que, en esa época, el artista norteamericano abogaba por una escultura minimalista unitaria. Morris defiende la importancia del espacio que rodea obras de gran tamaño observando que "incluyen más términos necesarios para su aprehensión… a saber, el espacio literal en el que existen y las demandas cinestésicas que ejercen sobre el cuerpo"[5]. Y propone que las relaciones se establecen mediante una serie de vistas: "Uno es más consciente que antes de que las relaciones las establece uno mismo a medida que aprehende el objeto desde varias posiciones y bajo varias condiciones de luz y del contexto espacial"[6].

Krauss, en su esfuerzo por definir la escultura y por distinguirla en sus contextos físico, diacrónico y sincrónico, la identifica como *lo que estaba sobre, o delante de un edifico sin ser el edificio, o lo que estaba en el paisaje sin ser el paisaje.* Y más tarde, en el mismo texto, se refiere a unas esculturas de Robert Morris expuestas en 1964 como *lo que está en la sala sin ser, realmente, la sala.* Este, en cambio, proponía la *situación* expandida de la obra –su entorno, la luz, el edificio o paisaje– como determinante fundamental de cómo el observador establece sus relaciones con ella. Pero en 1966, Morris defendía una escultura

[2] Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.* México: Siglo XXI Editores (El original en francés data de 1977).

[3] Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field, en *October,* vol. 8 (primavera, 1979), pp. 30-44. Puede consultarse en red, en castellano, en <https://drive.google.com/file/d/0B8dnO26deUOAZGE3ZGM2MjItNDc3Yy00ZjdhLTlhM2EtOWYzZmI3MmNlNTBi/view?ddrp=1&hl=es> [Consulta: 20-I-2018].

[4] Morris, Robert, "Notes on Sculpture I", en *Artforum,* febrero de 1966, y "Notes on Sculpture II", en *Artforum,* octubre de 1966. Pueden consultarse en *Minimal art: a critical anthology,* Battcock, Gregory (ed.), New York, E. P. Dutton, 1968. También están disponibles en castellano en Revista de Occidente, n.º 165 (1995), pp. 93-101.

[5] Morris, Robert, en *Minimal art…, op. cit.,* p. 231.

[6] *Ibid.*, p. 232.

minimalista *libre de relaciones interiores,* unas formas que él mismo caracterizaba de "unitarias" para explicar que no tenían partes internas susceptibles de relacionarse entre sí. Así, las únicas relaciones serían las que el observador estableciera entre dichos objetos y su entorno, o entre sus propias percepciones y lo que supiera o creyera saber de semejantes formas. La influencia del concepto husserliano de *adumbración*[7] es fuerte e inconfundible.

Está claro que estos elementos exteriores a la obra en sí –el edificio, el paisaje, la sala– que, como si de la *différance* derridiana se tratara, son utilizados por Krauss para *definir* la escultura, y por Morris para establecer su campo de relaciones, son los mismos que la música clásica intenta eliminar por completo ya que, según su paradigma, en el mejor de los casos, no portan significado relevante, y en el peor, interfieren con él. Es decir, son *ruido.* Y aquí empleamos este término de acuerdo con la teoría de la comunicación, para referirnos a la parte de un mensaje que no porta información, o que incluso interfiere con su clara percepción. A esto, habría que añadir el concepto del límite Shannon, el cual se refiere a la cantidad máxima de datos que puede llevar un mensaje. A esta idea, esperamos volver más adelante.

La idea de que el entorno y las relaciones que puedan establecerse entre él y la obra musical no sean más que ruido; de que, como acabamos de observar, no porten significando relevante, refleja el enfoque del paradigma clásico de la música en las relaciones interiores de un discurso sonoro construido justamente en esos términos. Y es que la música *siempre* ha tenido relaciones interiores. Puede que la idea un tanto absolutista de estructuras "unitarias" sea al menos concebible en un medio que, como la música, emplea y estructura el tiempo de una manera poco explorada por la escultura (sin olvidar los *Mobiles* de Alexander Calder, las máquinas autodestructivas de Jean Tinguely u otras exploraciones de proceso asociadas con la escultura a lo largo del siglo XX pero enormemente alejadas del trabajo de Morris, Judd o André), pero ni el *minimalismo* musical de Steve Reich, con sus complejos ritmos cruzados, ni las superficies *moirés* de Phill Niblock pueden considerarse en absoluto carentes de relaciones interiores en el sentido defendido por Morris. Y del "minimalismo" cómodamente neo-barroco de Glass, mejor ni hablar.

El término medio

En un extremo, pues, tenemos un arte cuidadosamente elaborado para no tener relaciones internas –las estructuras unitarias de Morris– y así poder relacionarse de una forma significativa y significante con su entorno. Un arte, además, que llama la atención justamente por cómo se distingue de su entorno, siendo, según Rosalind Krauss, *lo que estaba sobre, o delante de un edifico sin ser el edificio, o lo*

[7] Adumbración: cada una de las percepciones que, según Husserl, permiten al perceptor formar un concepto más completo de una sola cosa. Así, mirar una mesa desde varios puntos aporta múltiples percepciones, pero *de una sola cosa:* la mesa.

que estaba en el paisaje sin ser el paisaje. Y en el otro –el de la música clásica–, un discurso sonoro-artístico construido justamente en términos de sus relaciones internas, las cuales se intentan, incluso, *proteger* de interferencias externas presentándolo en entornos neutros (salas de conciertos…).

Entre estos dos polos surgen muchas propuestas, pero hay una que responde a diversas cuestiones no resueltas por ninguno de los dos: se trata de la libre improvisación, y más específicamente, de la libre improvisación *site-specific*. Esta forma de hacer música aparece en escena en la misma década que la escultura minimalista de Morris, los años sesenta del siglo xx, pero su pensamiento, valores y praxis se distinguen en muchos y muy importantes aspectos de los que defendía en aquel entonces el escultor, como veremos a continuación.

En su momento, la escultura minimalista de Morris, y también sus ideas acerca de la situación extendida, rompían con las prácticas y los valores reinantes. Sin embargo, hoy en día podemos ver que, al igual que sus predecesores, en esa década todavía (más tarde, cambiaría), Morris concebía la obra de arte como producto, como algo que *puede* proponer un proceso al espectador (el de establecer relaciones con su situación, por ejemplo), pero cuyo propio proceso poiético está ya cerrado cuando este la contempla. Y es en esta concepción de proceso y producto con respecto a la obra completada como el pensamiento de Morris se parece, también, al de la música clásica.

A la hora de plantearse la interacción con el entorno –tanto para establecer relaciones en el caso de Morris, como para rechazarlas en el caso de la música clásica– esta concepción de la obra como algo terminado, es decir, posterior a su proceso poiético, encierra una limitación fundamental: reduce al mínimo la capacidad de adaptar la obra al entorno, o a los cambios que en este se producen. Tanto el pensamiento de Morris como el paradigma reinante de la música clásica contemplan el entorno como algo que cambia y, como hemos visto, la música clásica responde intentando reducir al máximo los efectos perceptibles de esos cambios externos e intrusos.

En cambio, Morris *anima* a sus lectores a percibir el efecto de estos en la apariencia de la obra –es decir, como parte de la situación expandida– creando obras que *reflejan* su entorno, incluida una serie de cubos cubiertos íntegramente de espejos. Y en el mismo artículo, añade: "Algunas de las mejores obras actuales, siendo más abiertas y neutras en términos de incidencia de superficie, son más sensibles a los contextos variantes de espacio y luz en los que existen. Reflejan de manera más aguda esas dos propiedades y son más sensiblemente alteradas por ellas"[8].

Pero es la siguiente frase de Morris la que refleja la posibilidad de una mayor conciencia, aunque todavía poco clara, de *proceso* en vez de producto. Y de hecho, la obra posterior de Morris fue en esa dirección: "En algún sentido, [la obra] interioriza estas dos cosas [el espacio y la luz del entorno],

[8] Morris, Robert, en *Minimal art…, op. cit.,* p. 233.

ya que su variación es una función de la de estas"[9]. En un texto que propone ideas nuevas con una claridad de la que podrían aprender más de un escritor actual sobre cuestiones artísticas, lo que llama la atención es justamente la ambigüedad de ese "en algún sentido". ¿En *qué* sentido, exactamente? ¿*Cómo* las "interioriza"?

Entendemos que, si se introduce una estructura unitaria –pongamos, por ejemplo, un cubo de acero gris mate– en un entorno galerístico y se ilumina con un potente foco incandescente, *reflejará* esa situación, esa fuerte y amarillenta luz incandescente. Entendemos, igualmente, que si de repente se apaga ese foco y casi todos los demás de la galería, también será visible en la superficie del cubo. Pero *no será el cubo el que lo interioriza,* sino el espectador en su experiencia y percepción.

Lo significativo, por lo menos para nosotros en el presente texto, no es si la obra de arte ya definida como producto –es decir, *post-procesual*– logra interiorizar determinados aspectos de su entorno, ni tampoco, cómo lo consigue. Es más bien el hecho de que lo contemple Morris, aparentemente, como algo positivo. Porque no hace falta, en absoluto, plantear la obra de arte –y aquí hemos forzosamente de incluir la música y el arte sonoro– como *producto*, y mucho menos como producto *post-procesual*.

Este es un cambio fundamental y es uno de los que más ha transformado la actividad artística, incluida la sonora, desde los años sesenta del siglo pasado. Es, claro está, parte de una revisión más amplia de las relaciones proceso-producto, visible especial, pero no exclusivamente, en la eclosión de la composición generativa como práctica casi ubicua durante algunos años en lo que llegó a conocerse como *música experimental*. Igualmente, las ideas de Cage sobre intencionalidad y aleatoriedad están firmemente arraigadas en cuestiones de proceso y producto.

La libre improvisación es, de por sí, un proceso. No es un estilo, como tampoco lo es la composición, ni un género. Es una forma de crear música en la que el mismo proceso creativo *es* el producto. Esto, y su naturaleza esencialmente dialógica, son las dos características más relevantes para el tema que tratamos aquí. También son los dos aspectos que más diferencian a la libre improvisación de los modelos de actividad artística reinantes todavía hoy, incluidos la mayoría de los que se entienden como "colaborativos", ya que esta última contempla la colaboración de un artista con un grupo de no-artistas, pero no la creación compartida por varios artistas[10].

[9] *Id.*

[10] "Por arte colaborativo se entiende toda práctica artística que conlleve un proceso de creación compartido entre un artista o institución y una comunidad o colectivo no artístico". Puede consultarse en red en <http://www.hablarenarte.com/es/proyecto/id/collab-arts> [Consulta: 19-I-2018].

Imagen 1. Homenaje a Yves Klein *(improvisación) en CRUCE: arte y pensamiento, Madrid, 29 de abril 2018. Wade Matthews (síntesis digital, objetos amplificados, grabaciones de campo manipuladas). Fotografía: Laura Cabrera.*

Los improvisadores somos músicos que creamos juntos, y lo hacemos en el momento y el lugar. No estamos interpretando algo creado en otro momento o lugar, previamente compuesto y previamente ensayado; estamos creando la música aquí y ahora, con nuestra escucha, nuestra imaginación y nuestra voluntad de diálogo[11]. Las relaciones que establecemos en nuestras improvisaciones no pueden plantearse como internas o externas, ya que el *dentro* y el *fuera* que parecen haber tenido tanta importancia para Morris, y que siguen teniéndolo para la música clásica, no tienen mucho sentido aquí. Para entender esto, hay que entender cómo la libre improvisación trata dos cuestiones de enorme importancia en toda la música de arte occidental (incluido el arte sonoro, se defina como se quiera) desde el fracaso del serialismo integral: la intencionalidad y la escucha.

[11] En el siguiente vínculo se puede acceder a un programa de RNE Radio Clásica sobre mi música: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-casa-del-sonido/casa-del-sonido-improvisacion-postales-sonoras-encuentro-compositor-wade-mattews-05-06-18/4623542/>

La intencionalidad

Es bien sabido que John Cage abogaba por la suspensión de la intencionalidad del compositor. Se trata de una postura tan chocante en su momento que eclipsaba otros muchos aspectos de su filosofía o poética –algunos, posiblemente más fecundos a largo plazo. Y no cabe duda de que esta idea fue revolucionaria, además de rompedora. Sin embargo, hoy, desde la perspectiva del improvisador, resulta de dudosa relevancia. No porque se rechace, sino porque está tan profundamente arraigada en un paradigma compositivo de poca utilidad para entender la improvisación. Y es que las múltiples y variadas maneras en las que Cage, como compositor individual, buscaba librarse de su propia intencionalidad, gusto y memoria, resultan innecesarias en el contexto de la creación *colectiva* en tiempo real. Una breve anécdota que he contado en otros textos, y con la que he conseguido aburrir a mis colegas en más de una cena, aclarará esta cuestión.

Una noche, a mediados de los años 90 del siglo pasado, estuve haciendo música con Burkhard Beins, Michael Renkel y un puñado de improvisadores alemanes en un pequeño teatro llamado *Raumschiff Zitrone* (*Nave espacial limón*) en el número 77 de la berlinesa Kastanienallee. Al poco de empezar, y estando yo momentáneamente callado, mis colegas crearon una textura muy abierta caracterizada por suaves notas agudas y de poca duración flotando en un firmamento de silencio. Terrenal que soy, decidí entrar con una nota tan grave como suave –apenas una presencia que haría, creía yo, un buen fondo para su delicada exposición sideral. Cual fue mi sorpresa cuando, nada más entrar, *se callaron todos*.

Mis intenciones habían sido absolutamente claras (por lo menos, para mí): crear un fondo grave, largo y apenas audible para su primer plano de notas agudas, cortas y, aunque igualmente suaves, muy presentes entre tanto silencio. No obstante, en cuanto entré con esa nota, me encontré solo, y es más, *solista*. Mi fondo se había vuelto primer plano. Y mi acompañamiento, ofrecido sin ningún afán de desarrollo, se había vuelto *la idea principal* del discurso, abierta al desarrollo que yo quisiera darle.

No tuve que recurrir a ninguna técnica cageana para alcanzar esto. Daba absolutamente igual que mi nota grave naciera de mi intencionalidad, gusto y memoria; *en ese contexto, no reflejaba ninguno de ellos*. En ese momento, mi nota reflejaba, no mi entendimiento de su posible función en la música que estaba sonando, sino *el de los demás*. Eran ellos quienes habían decidido cómo había de funcionar. En este contexto, es importante añadir que era igualmente posible que hubiesen decidido seguir con su noche estrellada. De haberlo hecho, mi nota habría funcionado como yo había previsto, pero *solamente* porque ellos hubiesen decidido seguir. De forma que, aun en ese caso, reflejaría más *su* intencionalidad que la mía.

Este juego de suma y resta de intenciones individuales, característico de la libre improvisación musical, lleva al improvisador experimentado a desarrollar una escucha específica y de particular relevancia en nuestra consideración del *campo* y de la *situación* expandidos: una escucha oportunista.

La escucha oportunista

Ante la anécdota que acabo de narrar, cabe preguntarse si los músicos con los que estaba improvisando dejaron todos de tocar porque no habían entendido que mi intención era acompañarles. La respuesta es: da igual, porque la pregunta es irrelevante. De hecho, mis intenciones eran irrelevantes. Lo relevante era el sonido en sí, *y lo que ellos, como improvisadores, pudiesen hacer con él.* En otras palabras, no estaban escuchando en términos de mis intenciones, sino de qué oportunidades musicales les ofrecía cada nuevo acontecimiento sonoro. He ahí el famoso *aquí y ahora* de la libre improvisación. En cuanto comenzó mi nota grave, era parte de la situación, del aquí y ahora que tan determinante ha de ser en las decisiones que toman los improvisadores al actuar. A mis colegas, la entrada de mi nota les brindaba la oportunidad de dejar de hacer lo que estaban haciendo para que la música cambiara. En términos discursivos, le entrada de mi sonido grave les funcionó como un punto de inflexión formal.

Ahora, en el momento en que, como improvisadores, nos planteamos los acontecimientos sonoros como *oportunidades* y no como vehículos para transmitir intenciones, *nos da igual si dichos acontecimientos han nacido intencionalmente o no.* Es decir, a efectos de oportunidad, un sonido es un sonido, de forma que la escucha oportunista puede servirse con igual libertad, e igual fortuna, del sonido que emite otro músico, del ruido de un coche en la calle delante del local, del zumbido de una nevera tras la barra o del repentino silencio cuando esta deja de sonar. Todos son acontecimientos sonoros, todos son parte del *aquí y ahora* y todos brindan oportunidades al improvisador.

Es aquí donde empezamos a vislumbrar el aspecto de la libre improvisación que revoluciona las ideas de campo o situación expandida, y es aquí donde vemos hasta qué punto el paradigma improvisatorio se distingue del clásico paradigma compositivo. Recapitulemos: en 1966, Morris aboga por una escultura sin relaciones internas, una estructura unitaria cuyas relaciones son las que establece con su entorno, es decir, su *situación expandida.* Por otra parte, la música clásica defiende un discurso sonoro *estanco,* un lenguaje construido completamente en términos de relaciones internas, y propone que esa música suene en un entorno lo suficientemente estéril como para que no haya nada que interfiera en la percepción de su discurrir.

Pero en la libre improvisación, los músicos no están creando un discurso dentro de una situación, sino *con y de ella.* No es la situación que se ha expandido para dar sentido a la obra, sino la obra que se ha expandido para dar sentido a la situación. Es decir, que los improvisadores aprovechan las oportunidades ofrecidas por toda la situación, y este aprovechamiento es todo menos pasivo. En ese sentido, difiere de la obra unitaria de Morris, cuyas superficies reflejan pasivamente el campo expandido. En la improvisación *site-specific* no hay un *dentro* o *fuera,* sino un discurso que contiene elementos sonoros (sonidos, silencios y también resonancias) de cualquier procedencia, tanto los que producen los músicos como los que provienen del entorno.

Imagen 2. Prohibido prohibir *(improvisación* site specific *con Cecilia Gala).*
Maratón por la Libertad de Expresión, en CRUCE: arte y pensamiento, Madrid, 19 de mayo de 2018.
Fotografía: Marta Sainz Serrano.

En esta idea hay una pregunta implícita sobre la importancia o el valor relativos de los sonidos de una u otra procedencia. En el contexto de una improvisación libre, ¿acaso vale lo mismo un ruido de coche que una nota de clarinete? Dicho de otra forma, si se plantea este discurso en términos de oportunidades y no de intenciones, ¿tendrán el mismo peso los sonidos involuntarios que los intencionales? Y es aquí donde habría que decidirse acerca de qué estamos viendo, escuchando y/o experimentando cuando asistimos a una libre improvisación como público. ¿Estamos escuchando un discurso sonoro, hecho con materiales variables pero que igualmente podría ser una composición que una improvisación? O ¿estamos, más bien, asistiendo a la *creación* de un discurso sonoro *con y en el momento*?

Si la escucha oportunista que permite al improvisador servirse de todos los aspectos sonoros de su entorno (tanto los sonidos y silencios de los demás músicos como los "ruidos" del entorno, la resonancia de la sala, etc.) da como resultado un discurso sonoro que borra la separación entre discurso y entorno, podemos decir, como respuesta a Rosalind Krauss, que una libre improvisación *no es* "lo que está en el paisaje sin ser el paisaje". Y si nos limitamos a escuchar la improvisación como un puro discurso sonoro, o más bien, como un discurso *puramente sonoro,* basta con aceptar que los sonidos encontrarán su sentido en él de la forma más tradicional, es decir, por contexto.

Ahora bien, cuando constatamos que una libre improvisación es un acontecimiento en el que uno o más músicos improvisadores se sirven de su entorno como fuente sonora para crear algo en ese lugar y momento, nos daremos cuenta también de que, si bien los sonidos del entorno pueden llegar a ser parte integrante del discurso sonoro, *no son improvisados*. El ruido de un coche, por ejemplo, no es improvisado. Ese ruido que tan bien puede funcionar, en un momento dado, como parte de la música no se emitió con ese propósito. Funciona porque han reaccionado ante él los improvisadores, no porque el conductor del coche quisiese contribuir al evento. Así, podemos expandir nuestra anterior referencia a Krauss, añadiendo que *el paisaje es lo que está en la improvisación sin ser la improvisación*. Es decir, que *sí* es parte del discurso sonoro, pero *no* es, en sí, improvisada. Su presencia en el discurso es involuntaria para el emisor, pero refleja la voluntad del improvisador que lo ha incorporado.

Hasta aquí, hemos intentado explicar la interacción del libre improvisador con su entorno sonoro por comparación con otros paradigmas artísticos, pero el arte no existe en un vacío, y quizá tenga sentido expandir el campo, por unos instantes, para ver el arte del improvisador en un contexto que abarca no solo la estética sino también algo de la ética.

Humildad, respeto y coexistencia

A lo largo de dieciséis años, John Cage compuso un conjunto de textos titulado *How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*[12], es decir: *Cómo mejorar el mundo (Solo empeorarás las cosas)*. Su título recuerda refranes tradicionales de la cultura anglohablante como *the road to Hell is paved with good intentions* (*el camino al infierno está pavimentado de buenas intenciones*), o lo que escribiera en 1786 el gran poeta escocés Robert Burns en *To a Mouse* (*A un ratón*): "*The best laid schemes o'mice an' men / Gang aft a-gley / An' lea'e us nought but grief an' pain"* (*los mejores planes de hombres y ratones / se tuercen al vuelo/ dejando tan solo dolor y desconsuelo*)[13]. Hoy, desde una distancia de 230 años, podemos reconocer que uno de esos planes, el de dominar el mundo para mejorar la vida para todos (es decir, para *nosotros, los blancos de Occidente*) no ha salido tan bien.

Estamos hablando específicamente de cómo la especie humana se relaciona con su medio ambiente. Y podemos plantear la transición de cazador-recolector a agricultor como punto de inflexión en este sentido, ya que el primero coexiste con su entorno, mientras que el segundo lo transforma.

Esa transformación es una cuestión de *cultura*. De plantear la actual actitud del ser humano hacia el mundo como *usura* –¿acaso puede ser otra cosa, por ejemplo, el concepto tan ridículo como

[12] Cage, John (co-edited by Joe Biel and Richard Kraft), *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*, Los Angeles, Sigilio Press, 2015.

[13] Puede consultarse en red en <https://www.poetryfoundation.org/poems/43816/to-a-mouse-56d222ab36e33> [Consulta: 22-I-2018].

peligroso de *crecimiento sostenible?*– podríamos establecer paralelos con la todavía polémica *Guide to Kultchur* que escribió en 1938 el brillante aunque algo fascista Ezra Pound con la estipulación: "This book is not written for the over-fed"[14], o sea, *este libro no está escrito para los sobre-alimentados.*

Imagen 3. Grabando las cabras de la Tomasa, en Tenerife, para Ínsulas. Siete retratos sonoros de las Islas Canarias *(con Carlos Costa y Manolo Rodríguez). Fotografía: Rosa Díaz Mayo.*

Sin embargo, nos referimos aquí a algo más amplio, y quizá más generoso que una denuncia de la usura a cualquier escala. Se trata, más bien, de la cultura en el sentido expandido propuesta por el antropólogo Clifford Geertz: "El concepto de cultura que yo defiendo…es esencialmente semiótica… Su análisis no es, pues, una ciencia experimental en busca de una ley, sino una [ciencia] interpretativa, en busca de significado(s)"[15]. No en vano, observaría acerca de su propia profesión: "toda etnografía es, en parte, filosofía, y buena parte del resto es confesión"[16].

En este concepto de cultura, la *búsqueda de significado,* Geertz plantea el pensamiento como herramienta fundamental. Es aquí donde aparece el nexo con el arte, y no solamente por la defensa, desde principios del Renacimiento, del papel intelectual del artista, sino por cómo lo define Geertz. Para él, el pensamiento es "de hecho, cualquier cosa que es desconectada de su mera actualidad y

[14] Pound, Ezra, *Guide to Kultchur,* New York, New Directions, 1970, p. 6 (en español: http://tutolibros.com/libro-guia-de-la-kultura/y6Wmy5b9Dwv9y5KwDI3ly5s2DwZw/) [Consulta: 14-XII-2017].

[15] Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 5. Puede consultarse en red en castellano en <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1973-la-interpretacion-de-las-culturas.pdf> [Consulta: 22-I-2018].

[16] Geertz, Clifford, "The Cerebral Savage: On the Work of Claude Lévi-Strauss", en *ibid.*, p. 346.

empleada para dar sentido a una experiencia"[17]. Entre estas "cosas" incluye "gestos, dibujos, sonidos musicales"[18].

Desde esta perspectiva, ¿qué hace, pues, el libre improvisador cuando interactúa con el campo expandido? Respuesta: canaliza su pensamiento en forma de sonidos musicales para dar sentido a los sonidos de su entorno. Metafóricamente, este acto se asociaría mucho más con un cazador-recolector, que vive de los frutos del bosque, que con un agricultor que lo quemará para plantar. Dado un bosque sonoro, el improvisador lo recorrerá –en el tiempo–, recogiendo sus frutos para su propio uso. Ni esterilizará el entorno como hace la sala de conciertos, ni tampoco lo arrasará –sónicamente– con unos enormes altavoces cuya "presión sonora" (los técnicos de sonido no hablan de volumen, sino de *presión*) borra cualquier posibilidad de escuchar otra cosa que lo que viene del escenario.

He aquí los dos patrones de comportamiento, las dos formas de plantearse su relación con el medio ambiente que encontramos en casi todos los demás aspectos de la vida humana. Y si se está produciendo una lenta, más que lenta, transición de la idea de *dominación* hacia la de *coexistencia* en todos ellos, parece del todo normal que se manifieste también en la música –por lo menos, en algunas músicas.

En la libre improvisación actual, como hemos visto, este cambio de actitud se manifiesta discursivamente como combinación de sonidos "musicales" (lo que podríamos plantear como *pensamiento* en sentido geertziano) y "ambientales". Pero la existencia de esta combinación pide, también, una cierta reflexión sobre la relativa importancia de cada grupo de sonidos en el discurso total. Sobre todo, porque refleja cuestiones tanto estéticas como éticas. Cabría pensar que se trata simplemente de un truco de salón, en el que los improvisadores aderezan su discurso con sonidos "externos" cuya máxima carga semántica sea la sorpresa de ver que resultan compatibles con lo producido por los músicos y/o sus instrumentos. Y no dudamos que a veces sea así, pero cuando un improvisador como Jacob Wick escribe "la idea es poner los sonidos de la trompeta entre los sonidos que ya hay en el ambiente y producir un tipo de confusión"[19] está apuntando a un gesto más amplio: el de borrar la división entre figura y fondo, entre la obra y el campo expandido. Así, lo que determine la importancia relativa de cada sonido no será su procedencia (del músico o del entorno) sino su ubicación y/o papel en el discurso.

Ahora bien, esta "confusión" por la que aboga Wick no es la única forma de plantearse la relación entre los dos grupos de sonidos, y tampoco es la única forma de plantearse la presencia del entorno. Hay una postura aún más "ecológica" que parte de un argumento que podríamos resumir así:

[17] *Ibid.*, p. 45.

[18] *Id.*

[19] De las notas (inéditas) escritas por Wick con ocasión de su concierto en CRUCE: arte y pensamiento, Madrid, 4 de mayo de 2016.

este entorno sonoro existía mucho antes de llegásemos nosotros a hacer nuestra música aquí, y seguirá existiendo después de que nos vayamos. Además de explorarlo, podemos actuar de guía para los demás. Consideremos, aunque brevemente, estas dos prácticas, la exploración y el papel de guía.

La exploración

Anteriormente en este texto, hemos observado que los improvisadores no estamos interpretando algo creado en otro momento o lugar, previamente compuesto y previamente ensayado; *estamos creando la música aquí y ahora, con nuestra escucha, nuestra imaginación y nuestra voluntad de diálogo.* Entender el *aquí y ahora* como elementos claves, incluso *generativos,* en el proceso poiético del improvisador es, inevitablemente, reconocer que el equilibrio entre concepción y percepción es distinto aquí que en la composición. Y es que no se puede crear aquí y ahora si no se está realmente abierto a ambas cosas. Lugar y momento no podrán ser determinantes en el proceso de creación si el creador no mantiene una gran conciencia de ellos durante todo ese proceso. Pero hay más, porque la postura del improvisador ante ellos no es puramente reactiva, sino dialogante e incluso *interrogante*.

No se trata, sencillamente, de percibir el campo expandido, sino de *adentrarse* en él. No es cuestión simplemente de *sonar* sino de *sondear,* palabras distintas en castellano pero idénticas (aunque con etimologías distintas) en inglés: *to sound.* Es lo que hacen los murciélagos, y también los delfines, cada uno a su manera, y es lo que hacemos los improvisadores *site-specific*.

Hace unos veinte años, invité al saxofonista improvisador británico John Butcher a dar un concierto en solitario en CRUCE: arte y pensamiento. En aquel entonces, este colectivo madrileño de artistas, filósofos, poetas y músicos teníamos nuestro local en la calle Argumosa. Se trataba de una serie de espacios relativamente pequeños aunque interconectados, que ocupaban el piso bajo y el primero, con una escalera abierta entre los dos. Los conciertos se daban al lado de la ventana del primer piso en un espacio un poco extraño, ya que el público ocupaba un área en forma de "L". Ambos brazos de esta "L" eran relativamente estrechos, y de techo más bien bajo, pero el lado corto terminaba en muro, mientras que el largo desembocaba en la escalera, a unos cuantos metros de donde se situaban los músicos.

El concierto fue un gran éxito, tanto musicalmente como en términos de público, ya que se llenó, quedando los dos lados de la "L" llenos a rebosar de oyentes fascinados con el discurso de Butcher. Todos los músicos sabemos que tocamos de una forma especial cuando el público es tan abundante y tan claramente interesado en lo que les estamos ofreciendo pero, en este caso, la abundancia de personas en un espacio tan peculiar tuvo un efecto que solo pude apreciar del todo unas semanas más tarde, cuando me llegó una misiva de Butcher pidiendo la grabación del concierto para utilizar una pieza en un CD de solos que estaba preparando. En aquella carta me explicó que la presencia de tanta gente había vuelto muy poco resonante la sala y, sin embargo, como el brazo largo

de la "L" desembocaba en la escalera –un foco natural de resonancia– había mucha resonancia allí, a cierta distancia de él. Esa combinación de poca respuesta sonora de cerca y mucha en la lejanía le había chocado tanto que había construido una improvisación para explorar y dialogar con sus posibilidades.

El guía

Como vimos antes, en sus *Notes on Sculpture,* Robert Morris menciona que las piezas de cierto tamaño requieren que el observador se coloque a una relativa distancia para poder verlas. A efectos prácticos, esto quiere decir que la *obra* no termina donde termina el *objeto;* su presencia física es lo suficientemente contundente como para *apropiarse* del espacio circundante.

Algo similar ocurre con ciertas improvisaciones. Hay un tipo de improvisación que lleva al público a escuchar de manera distinta, a desplegar todas sus capacidades estéticas para apreciar las cualidades y las calidades de cada sonido, y del discurso que se está construyendo con ellos. Cuando esto ocurre, la escucha se convierte en el elemento principal, *mucho más* que el sonido. Es más, se produce un fenómeno que demuestra más allá de toda duda que el discurso no lo construyen los músicos solos, sino que lo construimos *todos los presentes* con lo que compartimos todos en esa situación: la escucha.

El fenómeno al que me refiero no se produce en todos los conciertos, pero sí en los suficientes como para hacerse notar –especialmente en la sala actual de CRUCE: arte y pensamiento, con su a veces considerable dosis de ruidos ambientales. Se trata de un silencio de duración variable que se mantiene tras el último sonido producido por los músicos. Esto ocurre cuando el público ha llegado a un estado de escucha tan abierto y tan placentero que, cuando dejan de tocar los músicos, la escucha continúa. Es decir, cuando tanto el público como los músicos han alcanzado tal grado de apertura ante el entorno sonoro que siguen escuchándolo y apreciándolo cuando ya no suenan más sonidos instrumentales. La fugaz conversación de unos niños, un perro ladrando en la lejanía, el golpe de una puerta –"ruidos" que pasarían totalmente desapercibidos antes del concierto– cobran un interés y un valor estético-discursivo nuevo, gracias al estado de escucha generado por la improvisación.

Pero, ¿cómo ha llegado el público a esta escucha? Reconozcamos que, hasta cierto punto, ya sabe escuchar así. Como otras muchas músicas complejas, la que se crea mediante la libre improvisación ha de considerarse "música culta". Y empleamos este calificativo, no como determinante de calidad, sino para referirnos a una música cuyo contenido puede no ser captado en buena medida por personas no familiarizadas con ella. Quizá sean así todas las músicas, pero probablemente no todas en el mismo grado. En todo caso, aquí nos referimos, no al contenido, sino a cómo se escucha.

Por otra parte, no podemos descartar el concepto de comunión, es decir, la idea de que parte de nuestra experiencia cuando asistimos a un concierto se produce por el hecho de compartirla. Así,

nos podemos dar cuenta de aspectos de la música que no reconoceríamos si no fuera porque los que tenemos alrededor sí los están percibiendo y experimentando. En esta música, lo que compartimos todos, tanto los improvisadores como el público, el acto axial que articula toda posible comunión, es el de escuchar. Es lo que hacen los improvisadores para estar, realmente, aquí y ahora, y es lo que hace el público, tanto para seguir el discurso como para entenderlo *en su contexto,* ya que es justamente ese contexto el que le da sentido a lo que, en otras circunstancias, no sería más que una larga sucesión de ruidos puntuados por algún que otro silencio.

Esta idea de la escucha compartida requiere, también, reconocer que existen distintos niveles de pericia, de capacidad de gestalt y de imaginación entre los individuos que la comparten. Si bien el público culto tiene más capacidad (o por lo menos, más probabilidad) de escuchar de una manera que hace interesante y coherente lo que están oyendo, no suele tenerla en el mismo grado que los improvisadores que, al fin y al cabo, son profesionales de exactamente eso. Sin embargo, como acabamos de sugerir, estas capacidades no son inmutables.

Puede que una persona no sea consciente de algo que se encuentre en su campo visual, pero cuando todas las personas que tiene al lado giran la cabeza para mirarlo, es muy posible que la primera mire también y que, como resultado, acabe viendo lo que al principio le pasaba desapercibido. En ese mismo sentido, uno puede recibir pistas de las personas con la que comparte un concierto de música libremente improvisada y acabar dándose cuenta de relaciones que, de otra manera, no habría notado.

Lo que queremos sacar a la luz es el hecho de que los mismos músicos pueden ser quienes nos hacen conscientes a los demás de determinadas relaciones sonoras, de determinados sonidos, y del interés –incluso la belleza– o relevancia que tienen. En este sentido propongo al libre improvisador como guía, como alguien que no solo comparte sus sonidos, sino *su forma de escuchar*. Se trata de algo mucho más grande que un simple discurso sonoro, ya que atañe a cómo nos planteamos el mundo que nos rodea, y hasta qué punto podemos experimentarlo estéticamente.

La escala

Antes mencionamos, no sin cierto desdén, el concepto de *crecimiento sostenible*. Se trata, claro está, de una idea firmemente ligada a los valores mercantiles, y no cabe duda de que estos tienen un enorme peso en nuestra actual estructura social. Incluso un concepto tan útil como el de *capital cultural* sería inconcebible si no hubiera habido un enorme corpus anterior de teorización económica sobre el capital y, por extensión, el capitalismo.

La música experimental, incluida la que se asocia con la libre improvisación, no es inmune a estas cuestiones. Y no puede serlo en la medida en que intenta sobrevivir en esta sociedad. Pero no por ello necesita convertir estrategias necesarias –como la búsqueda de un público para sus conciertos– en

valores. La archiconocida queja de que "nuestra música debería llegar a muchísima más gente" refleja, entre otras cosas, la idea de que el crecimiento es algo positivo. Esta idea me parece demasiado simple, a la vez que un tanto ingenua. La idea de que, si uno es bueno, dos será el doble de bueno tiene sus límites, y la expansión tiene sus consecuencias.

En el caso de los conciertos de libre improvisación, especialmente cuando se trata de improvisaciones *site-specific,* la escala es relativamente inflexible, sin que eso sea necesariamente ni positivo ni negativo. Una música que propone cierta coexistencia con el entorno tendrá que establecer unos niveles dinámicos –es decir, de volumen– coherentes con él. Y en la mayoría de las circunstancias, el resultado no será audible para un público de cuatro mil personas, aunque solo sea por las distancias. Se trata, pues, de una música desarrollada por y para grupos relativamente pequeños. Y ¿por qué no? Ni siquiera hemos hablado de cuántas personas en una urbe mediana tienen la capacidad real de apreciar estas músicas, las ideas y los valores que subyacen en ellas. Y tampoco tenemos por qué pensar que poder apreciarlas equivalga automáticamente a *disfrutar* con ellas.

Antes hemos comparado la libre improvisación *site-specific* con la caza-recolección, trazando la clara distinción entre cómo los recolectores se relacionan con su entorno y cómo lo hacen los agricultores. A continuación, hemos hablado de la presión sonora generada por los equipos de sonido de los grandes conciertos de rock. Y en este sentido, aunque resulte obvio, quizá no esté de más observar que estas ideas –tanto las musicales como las antropológicas– dependen *totalmente* de la escala. No hace falta reflexionar mucho para darse cuenta de que una urbe, aunque solo sea de unos pocos miles de habitantes, no puede sobrevivir de la caza-recolección.

La idea, por ejemplo, de miles y miles de onubenses saliendo de sus casas todas las mañanas a recorrer la naturaleza en torno a Huelva en busca de bayas o caza menor para su almuerzo es patentemente ridícula. Sin agricultura, no comerían. Igualmente, la idea de que músicas concebidas para públicos mucho mayores que los habituales en presentaciones de músicas experimentales podrían llegar a oírse sin amplificación y/o un entorno con características acústicas muy controladas (una sala de conciertos al uso, por ejemplo) es igualmente absurda. Y es desde esa perspectiva como nos parece necesario reconocer que la música libremente improvisada, especialmente cuando es *site-specific,* no puede ofrecerse a un público amplio sin someterla a una transformación que, si bien podría producir una música igualmente interesante, estimulante, placentera y artísticamente relevante, *no sería la misma.*

Conclusiones. Una nota personal

El egoísmo me parece un elemento imprescindible en la personalidad de cualquier artista, ya que a la sociedad no le importa prácticamente nada su actividad, y menos aún cuando, como ocurre con los improvisadores, no suele producir ningún producto vendible. No así la megalomanía, y en esta última categoría incluiría la idea de que expresar opiniones personales equivalga a hablar por y

para todos. Ese nivel de demagogia es alcanzable exclusivamente por los grandes expertos: nuestros políticos, por ejemplo.

Así, me apresuro a aclarar en estas conclusiones que, afortunadamente, habrá muchos improvisadores que no compartan mis opiniones, ni mis ideas, ni mis valores, mucho menos mis *verdades*. Y creo, sinceramente, que esta disparidad de pareceres hace mucho más interesante el mundo y, como parte de él, el arte. Siempre me ha gustado más cuestionar que sentenciar, y espero que las palabras (y algún que otro adoquín) plasmadas aquí sirvan para provocar mucha más reflexión que consenso.

Madrid, temporada de lluvias, 2018. ■