

LA MUDA EXIGENCIA manejando el silencio en la libre improvisación

Mejor ser rey de tu silencio que esclavo de tu palabra.
W. Shakespeare, *Othello*

I. EL MARCO CONCEPTUAL

INTRODUCCION

En su introducción a *Creativity and Cultural Improvisation* (Hallam e Ingold 2007, 1-21), Elizabeth Hallam y Tim Ingold citan a Edward Bruner, quien afirma que "en todas partes las personas construyen la cultura sobre la marcha y mientras responden a contingencias vitales" (Bruner 1993, 326). Y añaden que

En este proceso, se ven obligados a improvisar, no porque estén funcionando *dentro* de un contexto de convenciones establecido, sino porque ningún sistema de códigos, reglas o normas puede anticipar toda posible circunstancia. En el mejor de los casos, puede proveerles de pautas generales o reglas empíricas cuya utilidad radica justamente en su vaguedad o no-especificidad. La brecha entre estas pautas no específicas y las condiciones específicas de un mundo que nunca es el mismo de un momento a otro no sólo abre un espacio para la improvisación, la exige, si las personas han de responder a las condiciones con juicio y precisión (Hallam e Ingold 2007, 2).

Estamos totalmente de acuerdo, y así, nuestro propósito en el presente texto es sencillamente reflexionar sobre varios aspectos del silencio desde la perspectiva de la música libremente improvisada, esperando que esto permitirá a cada improvisador/a generar sus propias "pautas no específicas" para utilizar el silencio de la forma que le plazca, si es el caso. Nuestras intenciones no son, *en absoluto*, proponer, recetar, proscribir o defender ninguna estética o estilo de libre improvisación. Por suerte, este conjunto de prácticas musicales es lo suficientemente libre como para abarcar una variedad asombrosa de procedimientos y creencias acerca de qué es y cómo se hace. Algunas apenas se sirven del silencio, mientras que otras, como el "London New Silence" (el "Nuevo silencio londinense"), parecen emplearla como ingrediente principal (al menos en opinión de los críticos de música, principales responsables de las etiquetas asignadas a los "estilos" musicales). Para nosotros, esta libertad no que ser otra cosa que causa de alegría.

Menos alegría nos produce la escasa atención que recibe el silencio comparado con otros elementos del discurso musical. En su edición de 1980, el *Grove's New Dictionary of Music and Musicians* dedica nada menos que 19 páginas a la entrada *Sonido*, pero no hay, en sus 20 tomos, una sola entrada para el término *silencio*. Tampoco aparece el término inglés "silence" en la segunda edición del *Harvard Dictionary of Music*. Sí aparece su cognado francés, *silence*, pero sólo para explicar que se refiere al conjunto de símbolos de notación musical (en inglés, "rests") que especifican el silencio en una partitura. El primer tratamiento serio del silencio en la literatura especializada aparece¹ en las teorías del pionero de la musicología y compositor Hugo Riemann (1849-1919), y a

¹ Sin prejuicio de que alguno *siempre* podrá encontrar (y blandir académicamente) uno o más precedentes.

lo largo del siglo XX le siguieron y Wallis D. Braman, Zofia Lissa, Thomas Clifton, Wilson Coker, William Patrick Dougherty, Éric Gaudibert, Richard Littlefield, Suzanne Alepin, Jennifer Judkins otros. El trabajo sigue en el siglo XXI con los estudios de Elizabeth H. Margulis, Kai-Yin Lo y Bohdan Syroyid. Esta lista decididamente incompleta parecería indicar un creciente interés en el tema, que si bien ha crecido, no parece abarcar un campo más amplio. Con la excepción de Judkins, quien propone un estudio del silencio en la interpretación musical, casi todos los demás autores mencionados aquí enfocan su trabajo en cómo ha sido utilizado el silencio en las partituras musicales. Es más, basta un rápido repaso del primer capítulo del estudio de Syroyid para constatar hasta qué punto cada estudio parece estar inventando términos nuevos para las mismas categorías de silencio.

Existen, claro está, numerosos textos sobre el silencio en otras disciplinas, incluidas la filosofía, la antropología, la lingüística, la teoría del arte y los estudios de los medios de comunicación. Algunos de estos contienen ideas directamente aplicables a, o contrastables con, nuestros intereses aquí. Así, por ejemplo, la filósofa estadounidense Susan Sontag encuentra cierto patetismo en su conclusión de que

la idea del silencio permite, esencialmente, solo dos tipos de desarrollo valioso. O bien se lleva hasta el punto de la auto negación total (como arte), o bien se practica de una forma heroica e ingeniosamente irregular (Sontag 1966, 17).

Para nosotros, ese patetismo se limita tan sólo al primero de los tipos identificados por Sontag. Dado el número de elementos de la sociedad contemporánea dispuestos y capaces de negar a los artistas, es relativamente fácil asociar esa cualidad a su acto deliberado de auto negación. Puede que haya algún valor en la decisión de dejar de hacer arte. Carlos Martí Arís, por ejemplo, habla del "silencio elocuente" de Hölderlin y Rimbaud en este sentido, y cita a George Steiner al efecto: "más allá de sus poemas, casi más vigoroso que éstos, está el hecho de la propia renuncia, del silencio elegido". A esto, Steiner añade que "el silencio es una alternativa. Cuando en la polis las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito" (Steiner, citado en Martí Arís 1999, 50).

El segundo de los "tipos de desarrollo" del silencio previstos por Sontag nos devuelve a la afirmación de Hallam e Ingold de que las personas se ven obligadas a improvisar "porque ningún sistema de códigos, reglas o normas puede anticipar toda posible circunstancia". Esto sugiere que, en el contexto de la música libremente improvisada, los músicos necesitan utilizar sus recursos, incluidos el silencio, no de forma sistemática, sino de maneras "heroica e ingeniosamente irregulares" para participar en una forma artística cuya virtud principal podría muy bien ser, justamente, su ingeniosa irregularidad.

Aquí, entonces, pretendemos considerar la presencia y las posibles funciones del silencio en la improvisación libre, bien directamente, bien contrastándolas con usos y funciones similares o diferentes en otras prácticas musicales, especialmente ciertos tipos de composición. Es nuestro deseo que los improvisadores puedan servirse de estas observaciones para agudizar sus capacidades perceptivas, para encontrar nuevas maneras de tratar los silencios que les han resultado más reacios o incómodos, y para crear y emplear nuevos silencios con la irregularidad verdaderamente heroica que Hallam e Ingold llaman "respuesta fluida". Como observan ellos, con aviso a principiantes incluido, para que la vida

siga adelante, tiene que estar abierta y capaz de responder a condiciones ambientales en continuo cambio. Un sistema estrictamente atado a la ejecución de un guion precompuesto sería incapaz de responder y se vería descarrilado por la más pequeña desviación. Esto, de hecho, es el típico apuro

del principiante que, por pura necesidad, ha tenido que aprender primero según las reglas. La respuesta fluida requiere un grado de precisión en la coordinación entre percepción y acción que sólo se consigue mediante la práctica. Pero es ésta, y no el conocimiento de las reglas, lo que distingue al experimentado del principiante. Y aquí, también, encontramos la esencia de la improvisación (Hallam e Ingold 2007, 12).

LA IMPOSIBILIDAD DEL SILENCIO ABSOLUTO

En la medida en que el sonido es vibración, el silencio absoluto está fuera del alcance del ser humano. Algo está vibrando siempre, aun cuando no nos resulta audible. Dicen que el espacio exterior es silencioso pero, como nos ilustró John Cage en su ya canónica descripción de sus experiencias en una cámara anecoica, la presencia de un ser humano ya genera por sí misma un ruido considerable. Así, aunque fuéramos capaces, físicamente, de sobrevivir en cualquier espacio donde pudiera existir el silencio absoluto, nuestra presencia allí lo interrumpiría.

Para nuestros intereses aquí, el silencio absoluto resulta irrelevante. De hecho, invitamos a los lectores a imaginar comillas alrededor de la palabra "silencio" cada vez que aparece en el presente texto si con eso les resulta más fácil aceptar que aquí se está utilizando más como concepto o, propiamente, como conjunto de conceptos que como fenómeno físico, puro e inmutable. De hecho, podemos dividir este conjunto de conceptos en dos categorías fundamentales: el silencio ambiental y el silencio volitivo. Y debemos añadir que, de estos, el primero *siempre* tiene una existencia acústica, mientras que el segundo puede tenerla, o no, según circunstancias que intentaremos aclarar a lo largo del texto.

LAS FRONTERAS DE LA MÚSICA EN LA PRÁCTICA MUSICAL O VICEVERSA

Antes de considerar el silencio en la música improvisada, consideremos el contexto mayor de la música exclusivamente como sonido y silencio, o como algo que también abarca su presentación e interpretación en vivo. Para ello, comenzamos con conceptos elaborados por una filósofa británica que trabaja con la música clásica europea.

En su libro, *The Quest for Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Lydia Goehr (Goehr, 1998) recuerda un ideal del Romanticismo (y no sólo): la *Werktreue* (la fidelidad a la obra original), la cual le sirve para contrastar dos planteamientos distintos de la interpretación musical. El primero es lo que llama "la perfecta ejecución de la música" ("the perfect performance² of music"), y el segundo, "la perfecta actuación musical" ("the perfect musical performance")³

El primero, "la perfecta ejecución de la música", se encuentra dentro del concepto de la *Aufführungspraxis*. Para Goehr, esto plantea la partitura como la obra musical absoluta, la cual los músicos han de ejecutar con el máximo posible de fidelidad⁴ En este sentido, la *Aufführungspraxis* dicta que el músico y todo el aparato de la ejecución sean lo más invisible posible, ya que sólo los

² En el contexto musical, el término inglés "performance" contempla tres conceptos que el español trata con palabras separadas. El primero es la ejecución, el segundo, la interpretación y el tercero, actuación. En opinión de quien escribe, ninguno de estos términos españoles logra abarcar el significado total (y contextualmente dependiente) de "performance".

³ Una distinción muy similar emerge en la *performance theory*, tal como describe sucintamente Karin Barber en "Improvisation and the Art of Making Things Stick" (Hallam e Ingold 2007, 28 ss.)

⁴ El uso común del término *Aufführungspraxis* en alemán se refiere a la ejecución de música antigua o barroca con instrumentos de época, práctica asociada con la *Werktreue* o fidelidad a la partitura. Goehr expande este concepto más allá de la práctica performática historicista para abarcar las ideas estéticas que llevaron a Wagner a colocar su orquesta de Bayreuth en un foso cubierto. Además de hacerla invisible al público, esta ubicación también velaba su sonido, volviendo más audibles a los cantantes.

sonidos (y los silencios) constituyen la música. Como explica Goehr, "aquí, la exigencia es de *trasparencia* en la ejecución, la cual debe ser como una ventana a través de la cual el público percibe la obra directamente". Según ella, la *Aufführungspraxis*

está condicionada por la expectativa de que las piezas musicales hayan sido completamente compuestas antes de su ejecución, lo cual libera a los músicos de la obligación de adornarlas o de improvisar, es decir que les prohíbe componer la música de forma creativa durante su ejecución ante el público. En esta práctica *Werktreue*, los músicos tienen la obligación de cumplir lo más perfectamente posible con lo especificado en la partitura y de interpretar con la máxima fidelidad las obras que presentan (Goehr 1998, 139)

Claro que esto nunca será más que un ideal inalcanzable, ya que, como añade Goehr

Para que fuera perfecta la ejecución [de una obra], tendría que alcanzar la condición de la obra en sí. Pero esto es ontológicamente imposible... Así, hablar de la perfecta ejecución de la música es generar un oxímoron salvo que uno desee captar un ideal de la práctica que los músicos se esfuerzan en conseguir, fracasando inevitablemente en el intento (Goehr 1998, 141-142)

Por otra parte, "la perfecta actuación musical" corresponde a lo que Goehr llama *Ausführungspraxis*, (término que atribuye a Walter Wiora), en la cual la actuación se entiende como la forma no sólo de presentar la obra sino también de *completarla*. Como tal, redefine las fronteras tanto personales como temporales del acto creativo, las cuales no pertenecen exclusivamente al dominio del compositor y no son totalmente fijadas en su partitura antes de la actuación. *Ausführungspraxis* asigna un papel interpretativa, y por lo tanto, creativo al músico, entendiendo que su visibilidad, sus gestos expresivos, etc., son aspectos fundamentales de la música. Estas son las partes a las que se refiere el prefijo "aus", es decir, los aspectos de una presentación musical que se consideran externos a, o más allá de, de la partitura.

A diferencia de Goehr, Hallam e Ingold ya reconocen como improvisación la capacidad del músico de adaptarse a las situaciones puntuales que presenta la vida real para así poder realizar una versión lo más fidedigna (*Werktreue*) posible de la obra del/la compositor/a en cada actuación. Para explicar su concepción de la improvisación en circunstancias similares, construyen una metáfora en la que la interpretación de una partitura musical es reemplazada por los esfuerzos necesarios para construir un edificio según sus planos arquitectónicos.

Un famoso arquitecto moderno diseña un edificio como jamás se ha visto en el mundo... La construcción de éste no es sencilla. Requiere tiempo y mientras tanto el mundo no se está nada quieto. Cuando se termine la obra, el edificio se encontrará en un entorno que habría sido imposible de prever en el momento de su comienzo (Hallam e Ingold 2007, 3-4).

Aquí podríamos interrumpir su narrativa para preguntar si Bach o Haydn habrían podido imaginarse el entorno en el que sus obras se interpretan hoy.

Para acomodar el diseño inflexible [del arquitecto] a las realidades de un mundo voluble e inconstante, los constructores tienen que improvisar todo el tiempo. Como escribe Stewart Brand, entre el mundo y la idea que de él tiene el arquitecto, hay una brecha : "la idea es cristalina, el hecho, fluido (Brand 1994, 2). Los constructores habitan esa brecha (ibid, 4).

Lo mismo hacen los músicos cuando crean música vital y relevante con base en una partitura concebida para un mundo que desapareció hace dos o tres siglos. Al hacerlo, no pueden evitar improvisar, si bien no a la misma escala que los improvisadores libres, para los cuales simplemente no hay partitura *per se*. Así, como parte de nuestro estudio del silencio en el contexto de la

improvisación libre, establezcamos primero una base de comparación/contraste relacionando las dos formas de entender la realización musical de una partitura, tal como las identificaba Lydia Goehr, con cuestiones conceptuales del arte a mayor escala.

LOS MITOS DEL ARTE

Susan Sontag (Sontag 1966) distingue entre un mito del arte que coincide con la subsunción bajo el nombre general de "arte" de la actividad de pintores, músicos, poetas, bailarines, etc., y otro más reciente que deriva de una concepción pospsicológica del consciente. El primero "trataba el arte como una *expresión* de la conciencia humana, conciencia que buscaba conocerse a sí misma"⁵ (Sontag 1966, 8). El más reciente, que emerge tras el reconocimiento del inconsciente y de su papel como parte del proceso creativo, propone la noción un tanto cageana de que "el arte debe tender hacia el antiarte, la eliminación del "sujeto" (el "objeto", la "imagen"), la substitución de la intención por el azar, y la búsqueda del silencio" (ibid, 8-9)⁶. La relación entre estos dos mitos y las decimonónicas ideas enfrentadas de *Aufführungspraxis* y *Ausführungspraxis*, especialmente en la relación de esta última con la libre improvisación, se vislumbra claramente en la manera en la que Sontag describe un aspecto del primer mitos.

En la temprana versión lineal de la relación entre el arte y el consciente, se distinguía una lucha entre la integridad "espiritual" de los impulsos creativos y la distractora "materialidad" de la vida cotidiana, la cual genera tantas barreras en la vía hacia la auténtica sublimación. Pero la nueva versión, en la que el arte forma parte de una transacción dialéctica con el consciente, supone un conflicto de mayor calado y más frustrante. El "espíritu" que busca plasmarse en el arte choca con el carácter "material" del arte en sí (Sontag 1996, 9).

Este "choque" se sitúa en el corazón mismo de la transición entre *auf* y *aus*, ya que corresponde a la creencia —a menudo ni formulada ni reconocida por parte de algunos artistas contemporáneos (entre ellos, muchos improvisadores libres)— de que no hay ningún conflicto entre lo que Sontag llama "el 'espíritu' que busca plasmarse en el arte" y "el carácter 'material' del arte en sí". Desde esa óptica, en la medida en que el arte está imbuido de una cierta espiritualidad, una contemplación *artística* de nuestra realidad material revelará al menos ciertos aspectos espirituales de la vida cotidiana.⁷ El arte no sería, pues, una reflexión sobre la vida cotidiana sino una parte de ella, un peculiar aspecto (o elemento) espiritual de su propia materialidad. Así, todo lo que anteriormente podría considerarse *Ausführung* es realmente parte fundamental del acto musical, y, por lo tanto, de la música en sí.

En la música libremente improvisada la interacción entre sus creadores es parte central del proceso creativo. Tiene lugar exactamente cuando ocurren los sonidos y silencios y debe, por tanto, ser captada así por los oyentes. El público no está experimentando la interpretación o recreación de la música plasmada en una partitura sino la creación interactiva de la música en el momento. En ese sentido, en la libre improvisación, la música no puede existir como fenómeno independiente de su realización en escenario. La libre improvisación es una manera de hacer arte, pero es también un

⁵ Según Philip Alperson, "una manera de entender esta perspectiva es situarla históricamente con el nacimiento en el siglo XVIII del llamado *Modern System of the Arts* [Sistema Moderno de las Artes], cuando se propuso la existencia de un grupo de artes—las "bellas artes"—que poseían un eje común en virtud del cual formaban un grupo de afinidad" (Alperson 2016, "Anglophone Philosophy of Music and the Musical Object, párrafo 3).

⁶ Alperson acentúa otro aspecto de este cambio de un mito al otro: "en los siglos XX y XXI la noción de la *expresión* artística cede ante la idea de que era la *experiencia estética* el aglomerante que mantenía unido el grupo" (Alperson 2016, "Anglophone Philosophy of Music and the Musical Object, párrafo 3).

⁷ Como afirmó Henri Lefebvre, "El arte, la poesía, la música y el teatro siempre han aportado algo (¿pero qué?) a lo cotidiano. No han *reflexionado* sobre él. El creador descendía a las calles de la ciudad; los habitantes retratados vivían entre los ciudadanos. Asumían la vida de la ciudad" (Lefebvre 2004, 24)

acto social.⁸ Siendo ambas cosas, refleja y hace uso de realidades materiales tales como dónde y cuándo se está realizando, la resonancia y el umbral de ruido del lugar, la presencia o ausencia de un público, la naturaleza, el sonido y la combinación de instrumentos *en ese espacio*, y otros muchos factores muy alejados de la idea abstracta de una partitura musical. Esto tiene una influencia fundamental en cómo el silencio es concebido y empleado en la improvisación comparado con la composición.

EL SILENCIO auditivo⁹ VERSUS EL SILENCIO ACÚSTICO

En la composición tradicional basada en una partitura, el "silencio" es enteramente abstracto o, en el mejor de los casos, auditivo. Las partituras no contienen ni sonidos ni silencios, sólo los símbolos que los representan. Para el compositor trabajando en su estudio, ni el silencio ni el sonido existen como fenómenos físicos durante el proceso compositivo ya que la obra que está creando es, normalmente, un producto de su audición que todavía no se ha sustanciado como fenómeno físico en un espacio acústico. De hecho, muchas veces ni está concebida para un tiempo y espacio específico (o, al menos, uno cuyas características sean enteramente previsibles). La presencia del silencio en la partitura está indicada por uno o más símbolos, situados en el mismo plano que los que representan los sonidos con los que se espera que interactúen. Como tal, el sonido compositivo no es una realidad acústica sino una indicación gráfica de la voluntad del compositor. En suma, es volitiva pero no acústica. Es más, el silencio que no constituye una parte directa del discurso musical de la partitura, pero que se espera que lo rodee cuando es realizado durante una actuación, también está previsto por el compositor como parte del cuerpo de normas sociales y arquitectónicas que dictan el comportamiento ideal del público y las cualidades acústicas ideales del espacio donde se presenta. Éstas tampoco son más que expectativas durante el proceso compositivo, y pueden cumplirse o no durante la presentación real de la obra.¹⁰

Para los compositores electroacústicos, el "silencio" es lo que Braman (1956, 1) llamó "tiempo sin sonido." A diferencia del silencio en una partitura, existe en el ámbito digital como datos. En vez de estar indicado por un símbolo, se plasma como una secuencia de unos y ceros leída por la tecnología empleada para convertirla en realidad audible. Como tal, puede tomar dos formas diferentes. Puede ser "silencio digital", es decir, datos que indican que no ha de producirse ningún sonido en absoluto. O puede ser "silencio grabado", es decir, datos derivados de una grabación del silencio relativo encontrado en un espacio acústico. El silencio grabado nunca será tan silencioso como su equivalente puramente digital, pero a menudo funcionará mejor cuando haya de ser percibido como parte de una pieza en marcha y no como una interrupción.

Para los improvisadores libres, el "silencio" es una realidad acústica definida por el umbral sonoro del lugar, una realidad que debe de ser manejada y utilizada a voluntad. Es este uso deliberado del silencio el que caracteriza la transformación del sonido ambiental en silencio volitivo. Pueden existir también, en el lugar y el momento, sonidos fortuitos que funcionen como parte de la improvisación (coches que pasan, elementos de refrigeración o de aire acondicionado, gente

⁸ Para recordar el aspecto social de músicos de cámara tocando juntos, Karin Barber recuerda una observación de Nicholas Cook: "'están, en un sentido realmente literal, tocando por oído' (Cook 1990, 130), cada uno escuchando a los otros y acomodándose a ellos en una 'mutualidad de actuación' que es como el entendimiento en una conversación" (Barber en Hallam e Ingold 2007, 34).

⁹ La "audiación" es un término acuñado por el educador e investigador musical estadounidense Edwin E. Gordon en 1976 para referirse, *grosso modo*, a la capacidad de oír sonidos dentro de la cabeza en ausencia de cualquier sonido externo o físico. Hasta cierto punto, es el equivalente sonoro de la imaginación.

¹⁰ Un ejemplo de estas expectativas y su posible incumplimiento se comenta en: Matthews, Wade. s.f. "Intimidad y límite: reflexiones sobre el perro de Stockhausen". Online en: http://wadematthews.info/Wade_Matthews/Intimidad_y_limite_%3B_reflexiones_sobre_el_perro_de_Stockhausen.html

hablando, etc.), es decir, sonidos susceptibles de ser incluidos por los improvisadores en su discurso o percibidos por los oyentes como tales. En todo caso, el umbral sonoro del lugar constituye su "silencio", siendo así un factor determinante en lo que los improvisadores hacen o tocan allí. Se trata, pues, de algo ineludible, como inevitable es, también, el soplo de un amplificador de guitarra (si sopla, claro está) para un guitarrista, quien lo acepta como su umbral de silencio inevitable.

La resonancia de un lugar también puede afectar los silencios en la música tocada allí. Como observa Jennifer Judkins: "obviamente, en una sala con una respuesta muy rápida [muy poca resonancia], los silencios pueden ser más breves, ya que adquieren la cualidad de silencio de forma mucho más rápida. Cuando tardan más en disiparse los sonidos, los silencios tendrán que ser más largos" (Judkins 1997. 43).

Como veremos más adelante, para los improvisadores, no todos los silencios volitivos son generados mediante la transformación del sonido ambiental. El silencio personal en medio de sonidos producidos por otros músicos, o por otros factores del entorno (ruidos del público u otros que entran en el espacio desde fuera) también es volitivo en la medida en que refleja la voluntad del improvisador que elige emplearlo.

II. ALGUNOS USOS PRÁCTICOS DEL SILENCIO EN LA LIBRE IMPROVISACIÓN

Aquí es importante tener en mente que no toda la música, improvisada o no, se construye con frases; no toda la música se basa en relaciones de tensión y resolución y no toda la música requiere silencios internos¹¹. Invito a los improvisadores a servirse del contenido del presente breve resumen como quieran, experimentando con los silencios en su trabajo si así les parece. Como parte de este proceso, sí animaría a los improvisadores a explorar usos que se sitúan (o les sitúan) fuera de su zona de confort.

El uso que den los improvisadores al silencio afectará su duración, así que consideremos algunos de esos usos en términos de su escala temporal dentro de la textura musical. A la escala más pequeña (los microsilenios) pueden considerarse una función de la articulación (la diferencia entre *staccato* y *legato*, por ejemplo). También pueden usarse para generar espacio dentro de una frase, creando ritmos más irregulares que los que generaría una secuencia ininterrumpida de sonidos.

Y si, en vez de frases, el improvisador está trabajando con grandes masas de sonido, puede insertar microsilenios para cambiar la textura del sonido, reduciendo su densidad o su aparente velocidad.¹² Incrementar o disminuir la incidencia de los microsonidos puede alterar la textura o intensidad de una masa sonora de otra manera uniforme, generando mayor tensión o relajación a lo largo del tiempo.

Los silencios a una escala levemente mayor pueden usarse para separar frases consecutivas, a veces generando la expectativa de otra frase. Esto puede hacerse para crear sorpresa, desplazando rítmicamente/temporalmente una frase repetida o separando una serie de repeticiones de una frase subsiguiente que *no* es una repetición y puede resultar sorpresiva justamente por no serla. A menudo, cuando las repeticiones son separadas por silencios de duración más o menos uniforme, la inserción de un silencio un poco más largo sugiere un cierre o una transición a otra cosa.

¹¹ Los silencios antes y después de una pieza son más generalizados y no siempre controlables por los músicos.

¹² A veces, reducir la densidad producirá una sensación de mayor velocidad, sobre todo cuando se comienza a escuchar detalles individuales en vez de una gran masa casi uniforme.

Los silencios extendidos deliberadamente un poco más de lo que resulta cómodo, o los que aparecen directamente después de una materia cuya intensidad parece pedir una resolución audible de algún tipo, pueden ser considerados silencios de tensión. La duración de estos silencios suele depender de la velocidad general de los acontecimientos, la resonancia del espacio, la capacidad de atención del público, y a menudo del nivel de nerviosismo del improvisador.

Los silencios de reposo son aquellos que siguen a la resolución de ciertos niveles de tensión. Cuanto más duran, más probable es que cumplan una función enmarcante, como veremos a continuación.

LOS SILENCIOS MARCO

Los silencios iniciales

Estos son silencios que aparecen al principio de un concierto o de una pieza. En el contexto de un concierto se caracterizan generalmente por un sentido palpable de expectación por parte del público, la cual aumenta hasta el mismo momento en que la pieza comienza (es ésta la muda exigencia que da título al presente texto). Esta expectativa puede producir un cierto nivel de ansiedad entre algunos improvisadores, al igual que su consciencia de que cualquier sonido con el que comience su improvisación tendrá una importancia particular, tanto retórica (en cuanto comienzo de la pieza), como discursiva (en cuanto determinante de la dirección que coge la improvisación). Es, por tanto, fundamental que un improvisador asuma el control del silencio inicial en vez de limitarse a reaccionar ante él como si de un elemento totalmente externo se tratara.

Una forma de hacer esto es comenzar la pieza con un silencio en vez de un sonido. Para hacerlo, hace falta distinguir claramente—para uno mismo y también para el público—entre un silencio marco, el cual es acústico y ocurre *antes* del comienzo de la pieza, y un silencio *tocado* para abrir la pieza. En gran parte, la transición de uno al otro puede transmitirse de forma gestual, utilizando el lenguaje corporal para comunicar la decisión de comenzar a tocar, en este caso, con un silencio. Esta capacidad de *proyectar* las intenciones musicales requiere una previa exploración del lenguaje corporal personal, algo frecuentemente entendido mejor por los bailarines y los actores que por los músicos improvisadores. Como mínimo, interesa reconocer que tocar un silencio supone asumir una postura física asociada con el tocar, no con el reposo. Algunos de estos gestos físicos pueden producir hasta vergüenza al principio, pero pronto se convierten en una parte esencial, y en ese sentido, inconsciente, de la forma de tocar.

Tamar Barzel cuenta cómo la pionera de la libre improvisación en México, Ana Ruiz, relataba este proceso en sus tempranos (mediados de la década de 1970) conciertos con *Atrás del Cosmos* en Ciudad de México.

Ruiz y West construyeron sus tempranas incursiones en la libre improvisación sobre la práctica de comenzar desde el silencio, y ella notó que *Atrás del Cosmos* transformó esta práctica en un acto de teatro durante sus conciertos, explicando que a veces, para suscitar la atención del público: "empezamos con silencio y sólo entonces comenzamos a crear un sonido. Esto excitaba a la gente, quedaban prendidos" (Barzel 2018, 219)

En ese sentido es importante entender que el silencio que comienza una pieza está siendo *tocado* por el improvisador y por lo tanto, no es una mera extensión del silencio marco. Como comienzo de la pieza, está, de hecho, *dentro* del marco.

Los silencios finales

Estos, también, son dos silencios consecutivos de carácter contrastante. En realidad, sólo el segundo tiene un papel de marco. La mayoría de las improvisaciones terminan con un silencio en el que todos los improvisadores han terminado de hacer sonidos y se están escuchando y mirando mutuamente para estar seguros de que la pieza ha terminado para todos. Durante este silencio, el lenguaje corporal de los improvisadores señala su atención. Cuando todos perciben que hay consenso respecto al cierre de la pieza, esto se transmite a todos los presentes, incluido el público, mediante una visible relajación de los músicos. El silencio atento es, de hecho, parte de la pieza y así, está *dentro* del marco. El silencio que viene a continuación es el marco, que comienza cuando se relajan los músicos, tácitamente invitándole al público a aplaudir.

LOS SILENCIOS ENMARCADOS

Además de los silencios que sirven para enmarcar los sonidos, hemos de considerar los que reciben su significado de los sonidos que los rodean, los que están, en gran parte, *enmarcados por los sonidos*. Estos incluyen pero no se limitan a los silencios breves insertados dentro de frases o texturas musicales, como vimos antes. También pueden ser empleados como elementos de mayor tamaño en un discurso musical continuado. En ese sentido, podemos aprender del trabajo del escultor vasco Jorge Oteiza con lo que definía como "silencio espacial abierto". Como cuenta Martí Arís (1999, p. 56),

durante los años cincuenta, su época de mayor efervescencia creativa, Oteiza investigó básicamente en tres direcciones: la desocupación del cilindro, del cubo y de la esfera. Esta investigación consiste en un proceso de vaciado, de desocupación espacial, que se corresponde con la creación de un vacío activo, definido como fuente de energía espiritual y física. La masa escultural se agujerea y adelgaza y mientras ésta tiende a atrofiarse, el vacío se va adueñando progresivamente de la pieza. El espacio exterior penetra dentro de los límites de la escultura y se confunde con ella. El objetivo último es la conquista de un espacio desalojado, disponible, en el que estén impresas las huellas del laborioso proceso de sustracción y de eliminación. El vacío generado por la escultura de Oteiza está transitado de misterio, cargado de interrogaciones, y el espectador se dispone ante él con actitud expectante, tratando de arrancarle una respuesta que la escultura calla, pero el silencio que de ella se desprende es absorbente, acogedor¹³. El propio Oteiza dijo: "Yo busco para la estatua de una soledad vacía, un silencio espacial abierto, que el hombre pueda ocupar espiritualmente".¹⁴

Contemplando estos espacios, vemos claramente cómo la forma total de la escultura imbuje los espacios de su significado, incluyéndolos directamente en ella y creando una distinción entre el espacio que rodea la obra y el que es contenido y definido por ella. Al llevar estas ideas de Oteiza a la libre improvisación musical, considerada como actividad en el tiempo, llegamos enseguida a un aspecto del concepto japonés de *Ma*, que percibe la misma calle como

un espacio de actividad donde se juntan y entremezclan ciertas actividades humanas. Este espacio no puede definirse claramente con bordes; es un espacio temporal basado en la actividad. La experiencia de este espacio se limita a la actividad o danza que en él ocurre. Es un ejemplo de una actividad que produce un lugar restringido en términos de tiempo (Day 1988, 11-12).

No se trata, pues, de un espacio indefinido o indefinible, sino de uno que no se delimita claramente con bordes físicos, ya que es "un espacio temporal basado en la actividad" que deja de existir en cuanto termina esa actividad. Es "restringido en términos de tiempo". No hace falta mucho esfuerzo

¹³ Para un ejemplo del trabajo de Oteiza, véase: <https://www.pinterest.es/pin/339740365615332619/>

¹⁴ En 1924 el antropólogo germano-estadounidense Edward Sapir sugirió que "crear es doblegar la forma a la voluntad [del artista], no manufacturar una forma *ex nihilo*" (Sapir 1924, 418). En ese sentido, los espacios "vacíos" de Oteiza están, en realidad, tan llenos de la voluntad del artista como lo es la material con la que comparte su existencia formal.

para definir así una improvisación musical. Se trata de una obra de arte cuyo "soporte" no tiene existencia antes de su creación (a diferencia del lienzo o papel en blanco que antecede una creación pictórica), ni tampoco después de ella. A escala global podríamos decir que, desde la perspectiva de *Ma*, una improvisación musical define un espacio de actividad tan evanescente como sus propios sonidos y silencios. A escala menor podemos decir, igualmente en términos de *Ma*, que los silencios que contiene se definen por el espacio de actividad temporal, al igual que la forma total de una escultura de Oteiza define los "silencios espaciales" que contiene.

LOS SILENCIOS INDIVIDUALES VOLITIVOS

Se trata de la decisión de tocar un silencio individual, es decir, de participar en un determinado momento de una improvisación en marcha con silencio en vez de sonidos. Como tal, ocurre a menudo en medio de otros sonidos (ya sea los de otros músicos, los del entorno, o ambos a la vez). Cuando esto ocurre, el improvisador está haciendo dos cosas. Primero, está escuchando, es decir, realizando la actividad principal y más elemental llevada a cabo por un improvisador *durante toda* la pieza con independencia de que esté haciendo sonidos o no. Y segundo, está *tocando*. Es importante entender que un silencio volitivo es activo, no pasivo. Como resultado de una decisión individual, este silencio es tocado con la misma claridad de intenciones que un sonido instrumental. El silencio volitivo, pues, es definitivamente *no* el resultado de *no tocar*. Según Anthony Braxton,

No hay ninguna parte de la música en la que cualquier miembro del grupo deje de depender de otro músico o de la música en sí [...] el 'índice de responsabilidad' de la música creativa extendida exige la entrega completa de cada músico participante; es decir, que de los músicos del cuarteto se espera que 'toquen los silencios' además de los 'sonidos'. No hay ningún momento en la música en el que un miembro del grupo pueda 'desconectar' las vibraciones que lo vinculan con el conjunto del *ensemble* (Lock 1988, 147)

En última estancia, lo que establece la conexión vibratoria durante toda la pieza es la continua e ininterrumpida escucha por parte de todos. Así, los cimientos en los que se apoya todo "tocar" no son la emisión de sonidos sino la escucha intensa y continua. Improvisando, uno puede escuchar sin hacer sonido, pero no puede nunca hacer sonido sin escuchar. Lo que es continuo, entonces, es la escucha.

Una versión mucho más relativa del silencio volitivo (igualmente volitivo, pero menos silencioso) es el "silencio registral" (Clifton 1976, 171). Esta idea de Thomas Clifton consiste en "silenciar" un registro específico del instrumento durante parte de (o toda) una pieza. Por ejemplo, tocar exclusivamente en el registro más grave del instrumento sin recurrir a otras partes de su tesitura durante un tiempo elegido. De hecho, uno está haciendo sonidos, pero los registros excluidos están en silencio. Cuando por fin uno introduce sonidos de las áreas previamente "silenciadas", el resultado puede ser a la vez fresco y sorprendente.

Tocar silencios es, pues, una cuestión de involucrarse directamente en el proceso constante de crear música, además de en la música en sí. Es también una forma de jugar con las expectativas de los oyentes, lo cual supone implicarse directamente con ellos. Esta implicación se canaliza a través de la energía producida por la escucha colectiva y es en gran parte responsable de la sensación de continuidad en una improvisación, tal y como veremos a continuación. Reconocer esto, aprender a trabajar con ello como responsabilidad personal y asumirlo como volición personal son aspectos fundamentales de la madurez de un músico improvisador. En sus partituras, los compositores delegan parte de esta responsabilidad a los músicos en forma de decisiones interpretativas. En cambio, al estar creando música directamente en presencia del público, los improvisadores no tienen partitura y así, han de asumirla ellos solos.

EL SILENCIO Y LA CONTINUIDAD

Hasta aquí hemos considerado distintas maneras en que el silencio puede funcionar en la libre improvisación. En ese sentido, es fundamental entender esta práctica de creación musical como *proceso* en vez de producto. Es de esperar que eso nos ayude a evitar un planteamiento excesivamente binario del silencio. La diferencia fundamental entre observar un proceso y analizar un producto (por ejemplo, una partitura o una grabación) quedará claro, esperamos, con la siguiente metáfora. Imaginemos alguien andando sobre la playa, cerca del agua. Si estudiamos el producto de su acto veremos huellas a intervalos más o menos regulares, separadas por arena lisa. Estas marcas individuales nos sugieren que han sido producidas por pasos igualmente individuales. Y desde luego, la arena lisa entre ellas nos dirá poco o nada sobre el movimiento en sí, más allá del largo de la zancada del andador. Sin embargo, si observamos el proceso responsable de esas huellas, nos daremos cuenta de que

en la práctica de andar, los pasos no se suceden, uno a otro, como las cuentas de un collar... más bien, cada paso es, a la vez, una resolución del anterior y una preparación para el siguiente... Uno puede aprender su práctica como una sarta de cuentas... pero la pericia radica en poder fundir las operaciones—en moverse a través de ellas con la fluidez de un bailarín en vez de ejecutar cada una como una serie de conexiones entre un punto y el siguiente (Hallam e Ingold 2007, 14).

Aquí, pues, apliquemos la metáfora del andar, no la de las huellas que deja. Si pensamos en términos de *producto*, de las huellas individuales separadas por arena lisa—o sea, sonidos separados por el silencio—perderemos la noción de *proceso* fluido e ininterrumpido del andar. Igualmente, tanto el silencio como el sonido forman parte del acto *ininterrumpido* de improvisar. La continuidad no se encuentra ni en los sonidos ni en los silencios, sino en el acto de atravesar el tiempo, donde ambos elementos tienen su lugar. Si hay alguna diferencia es que, como improvisadores, no solemos estar andando por la playa a una velocidad regular; más bien estamos bailando en ella.

En nuestra metáfora de andar o bailar en la playa, concluimos que el sentido de continuidad se capta mirando el movimiento de la persona, en vez de estudiando su efecto en la arena. Mirar es también un elemento fundamental a la hora de captar la continuidad en la improvisación libre, especialmente dada la importancia del lenguaje corporal para transmitir la intencionalidad —pero escuchar es más importante aún—. Podría decirse, incluso, que una improvisación comienza, no con el primer sonido, sino cuando *todos los involucrados* comienzan a escuchar de verdad¹⁵. Así, la improvisación podría definirse como *un estado de escucha*. Los improvisadores aprenden a mantener una escucha ininterrumpida durante un concierto entero. Pero ¿cómo transmitir ese estado de atención al público durante los silencios prolongados? Una parte de la respuesta tiene que ver con lo que pasó justo antes del silencio, lo cual puede proveernos de una pista sobre cómo funciona ese silencio discursivamente. Pero incluso eso puede ser insuficiente para mantener la atención de los oyentes durante mucho tiempo. Otra parte tiene que ver con el lenguaje corporal del improvisador. El especialista en grabaciones de campo australiano Lawrence English comentó que "podemos ver a alguien mirando, pero, ¿somos capaces de oír a alguien escuchando?" Puede que no, pero podemos ver a alguien escuchando, y es eso lo que necesita el músico en escenario a la hora de transmitir su deseo, o no, de mantener la continuidad de la pieza durante un silencio.

El uso aquí del término *ininterrumpido* indica que, en una improvisación, el sonido no *interrumpe* el silencio. Más bien ocurre sobre o dentro de él. Para un improvisador, el silencio es un soporte de la misma manera que un lienzo o un papel es el soporte para una obra pictórica. Como tal, se

¹⁵ Algo que puede comenzar antes o incluso *después* del primer sonido.

extiende desde el comienzo de la pieza hasta su final. Y como soporte, no se lee automáticamente como parte de la volición del creador, aunque éste puede elegir traerlo al primer plano en cualquier momento durante una improvisación. En esto, hace como el acuarelista que utiliza el blanco del papel en vez de la pintura blanca a la hora de representar las partes blancas de la figura. El improvisador puede permitir que parte del fondo (es decir, el soporte de silencio) ocupe el primer plano, convirtiéndose así en parte silenciosa del discurso sonoro. Esto es lo que quiero decir con "tocar el silencio" y sirva de respuesta a la pregunta a medio cocer de Jennifer Judkins acerca del silencio en la música: "¿Como mantener el impulso hacia delante durante los momentos 'vacíos' de tiempo" (Judkins 1997, 40)? Dejando de lado la pregunta de si la música, y en este caso la improvisación, requiere forzosamente su metafórico "impulso hacia delante", podríamos sustituirlo por el más adecuado término "continuidad discursiva". Igualmente cuestionable es su idea de que el silencio esté, de alguna manera, "vacío". Desde el momento en que se utiliza deliberadamente, contendrá la misma volición que el sonido. Es la ausencia de intencionalidad la que produce el vacío, y eso es igualmente verdad para el sonido.

EL NON-FINITO, O EL SILENCIO COMO INVITACIÓN

En 1984 el filósofo e historiador de arte francocanadiense Guy Robert escribió *Art et non finito, esthétique et dynamogénie du non finito*, un análisis de los efectos estéticos de las obras de arte incompletas. Su interés por este tema lo llevo a ordenarlas en varias categorías¹⁶ y también a proponer su personal definición de la *dinamogenia*. En el campo de la fisiología, este término se refiere a cómo la función de un órgano crece bajo la influencia de ciertos tipos de estímulo. En el de la Historia del Arte, Robert lo utiliza para definir cómo la contemplación de una obra de arte incompleta puede estimular nuestra imaginación y nuestra reflexión estética. De hecho, Robert contrasta su efecto sobre nuestros propios recursos creativos con una cita de Paul Valéry, quien se queja, justamente, de que "lo que está terminado, excesivamente completo, nos da sensación de nuestra propia impotencia o incapacidad de modificarlo" (Valéry 1957, 375).

La cantidad de reflexión sobre lo incompleto en las artes es demasiado extensa y compleja para que la tratemos aquí, pero merecen mención algunas ideas. Marcel Duchamp, cuyo enigmático *Gran Vidrio: La novia desnudada por sus solteros incluso*, fue declarado oficialmente incompleto en 1923, observó que "un artista hace tan sólo el 50 por ciento del trabajo en la creación de una obra de arte. El otro 50 por ciento está en el cerebro del que la contempla" (Duchamp 1973. 139-140). Dejarle al público sitio para poder hacerlo puede ser lo que llevó a Miles Davis a aconsejar al pianista Herbie Hancock: "no toques las notas de mantequilla" (Hancock s.f.). Y según cuentan, Louis Armstrong afirmó en una ocasión: yo no toco todas las notas de una melodía, sólo las mejores".

La *dinamogenia* de Guy Robert contempla la relación dinámica entre una obra de arte incompleta y las personas que desean experimentarla o estudiarla. Y en esencia podríamos decir lo mismo de la idea de Duchamp. Las dos, sin embargo, están basadas en la idea de un artista individual cuya obra es contemplada después de que él haya terminado de trabajar en ella. En la libre improvisación, tanto el proceso de crear la obra como la manera de completarla obedecen a modelos muy distintos. Aquí, es el primero de estos el que nos interesa. La idea de Robert sugiere que contemplar una obra de arte inconclusa aumenta de alguna manera la experiencia artística. La de Duchamp indica que puede estimular su necesidad de *completar* la obra, al menos en lo que respecta a su experiencia de ella. En la mayoría de la libre improvisación, no hay uno sino varios artistas. Así, la escucha y la

¹⁶ Entre las más interesantes, aunque quizá no para el presente texto, están las obras que, aunque físicamente completas, resultan tan polémicas que todavía no hay consenso sobre sus méritos artísticos. En ese sentido, "incompleto" se refiere no a su estado físico sino a su estatus social.

creación son elementos compartidos por varios individuos cuyo oficio incluye la habilidad de escuchar a todos los demás y también a la música global, además de aportar su propia creatividad al discurso compartido.

Aquí, entonces, podemos reinterpretar la idea de Robert. Si la aportación creativa de cada improvisador refleja su escucha de las de todos los demás, entonces podríamos contemplar la idea de tocar de forma deliberadamente incompleta como una manera de estimular a los demás creadores en vez de exclusivamente al público. Se trata de la dinamogenia como estrategia de diálogo.

Tocar algo deliberadamente incompleto no sólo estimula a los demás músicos para que hagan su propio 50 por ciento; también les deja sitio para hacerlo. El resultado, un discurso compartido que depende directamente de las contribuciones de todos los improvisadores, puede imbuir la improvisación de un sentido de coherencia más difícil de alcanzar cuando cada músico toca líneas completas e independientes. El sentido de estar haciendo algo juntos sólo no puede hacer otra cosa que crecer cuando cada contribución resulta esencial para establecer el significado musical de las demás. Así, puede haber un valor considerable en el uso del silencio, no para equilibrar lo que uno mismo está tocando, sino para crear un sentido de *desequilibrio* que estimula a los demás a generar los sonidos que ese silencio les ha llevado a echar en falta. Puede resultar especialmente fecundo insertar un silencio donde, intuitivamente, uno metería un sonido. Este recurso también nos hará conscientes del grado de acuerdo tácito, inconsciente y desapercibido que se desarrolla entre los improvisadores cuando tocan juntos. Muy a menudo, si uno no genera un sonido donde su intuición lo pide, otro miembro del grupo lo hará. En una conversación puede considerarse maleducado completar las frases de los demás; en una improvisación hay veces que resulta mágico.

Por otra parte, este tipo de inconclusión deliberada, no siempre tiene que llegar como una sorpresa para los demás improvisadores; también puede reflejar una estrategia estilística o procedimental compartida. Un excelente ejemplo se encuentra en el Reduccionismo Berlínés, práctica improvisatoria desarrollada por un grupo de improvisadores de esa ciudad durante la última década del siglo XX y pronto tan popular que el percusionista londinense Eddie Prevost llegó a provocar cierto revuelo entre sus defensores cuando la tachó de "la nueva ortodoxia".

En sus improvisaciones, los reduccionistas no utilizaban el silencio para producir la sensación de que ideas concebidas de forma individual se hubiesen quedado incompletas y así estimular a los demás a completarlas. Al contrario, tocaban fragmentos de una idea que, en sí, *tenía que ser concebida y construida colectivamente* por todo el grupo. Cada músico alternaba sonidos (unos, notas, otros, ruidos) y silencios de tal forma que ningún miembro del grupo tocaba una frase, ni tampoco parte de una frase preconcebida. Así, las combinaciones de sus sonidos y silencios individuales generaban frases que ninguno de ellos habría podido prever o predecir. Al principio, esta forma de improvisar producía un lenguaje totalmente nuevo que desafiaba no sólo las convenciones sino también la intuición musical individual. Las combinaciones de sonidos y silencios establecían proporciones sorprendentes, a veces bellísimas y otras, algo incómodas. Desde luego, a medida que esta manera de tocar fue adoptada por más y más improvisadores, aparecían fórmulas y sus proporciones temporales, tan sorprendentes al principio, empezaron a resultarles tan familiares a los improvisadores que entraron a formar parte de su intuición temporal compartida. La música se hizo menos excitante y más predecible, pero cualquiera que haya tocado seriamente de esa manera habrá constatado hasta qué punto ha cambiado su entendimiento del tiempo, del silencio, de la interacción y del fraseo.

EL SILENCIO INTERIOR, O EL FIN DEL (AUTO) JUICIO

Para los improvisadores, no todo silencio es externo. Es igualmente importante silenciar las voces internas generadas por el juicio, o de uno mismo, o de los demás. La libre improvisación se practica en un lugar y un momento, de forma que es fundamental que los músicos estén plenamente presentes y atentos.

Si los improvisadores están creando realmente en, y atravesando libremente, el momento (bailando en la playa) deben aceptar plenamente ese momento. Juzgar o lamentar lo que acaba de ocurrir es pensar en el pasado. Esto aparta la conciencia del músico del proceso. Afecta su escucha y debilita la coherencia de la improvisación, la cual es tan sincrónica como diacrónica. En ese sentido cabe recordar que la aceptación *no es* resignación, sino conciencia del momento y de las posibilidades que ofrece. Es así como la sincronicidad y la diacronicidad pueden integrarse plenamente para asegurar la coherencia de la improvisación. Como observa Kirsten Hastrup,

puede haber acciones que uno lamenta, y acontecimientos que uno preferiría olvidar, pero globalmente, el pasado es lo que nos ha traído al presente, y sólo 'ahora' podemos cambiar ese rumbo y proyectarnos hacia el futuro. En el proceso de apropiarse del futuro a través de nuestras acciones, la naturaleza del pasado se reinterpreta constantemente (Hastrup en Hallam e Ingold 2007, 195).

Si el 'ahora' de Hastrup es el único momento para 'cambiar ese rumbo', entonces uno debe estar lo suficientemente presente en el momento como para tomar medidas, en vez de estar ensordecido por las lamentaciones de su voz interior. La aceptación necesaria para poder enderezar el rumbo de forma continua y no como ajuste aislado requiere que tampoco se aleje uno del momento para juzgar a los demás. En otras palabras, hay que aceptar *de antemano* la agencia de los demás en el progreso de una improvisación.

Hemos de aceptar que tampoco podemos controlar el futuro a voluntad. La naturaleza acontecimental de la existencia y la naturaleza emergente del carácter hacen imposible tal grado de control. El futuro es orquestado por muchos participantes (algunos parcialmente desconocidos) a los que uno no puede dirigir a voluntad (ibid).

Aprender a silenciar el juez que tenemos dentro no siempre es fácil pero hay alguna estrategia para hacerlo. A menudo, los músicos que más se juzgan a ellos mismos son los que se plantean la libre improvisación con un sentido excesivo de la responsabilidad sin tener realmente claro qué responsabilidades implica. Esencialmente, la libre improvisación requiere la capacidad de hacer tres cosas: primero, percibir el momento; segundo, reaccionar y tercero, proponer. La idea de que la improvisación colectiva se parece a una conversación es, a estas alturas, un truísmo un tanto gastado pero es incuestionable su utilidad para ilustrar ciertos aspectos de ese arte y de su práctica.¹⁷ En una conversación, primero has de escuchar. Segundo, has de reaccionar, aunque sólo sea para indicar que estás escuchando y que captas lo que se está diciendo. Tercero, necesitas la voluntad de proponer tus propias ideas, incluido un grado de desacuerdo que insufla a cualquier conversación el dinamismo que faltará cuando todo el mundo está de acuerdo, o cuando uno o más participantes se está limitando a surfear la conversación sin contribuir realmente nada a ella.

Lo que deseamos enfatizar aquí es que cuando uno improvisa libremente con otros músicos (con o sin público), es *tu responsabilidad* hacer todas estas cosas. Eres parte de un grupo que trabaja en equipo para crear algo colectivamente. Eso es un privilegio, pero también una responsabilidad. Por eso, es también tu responsabilidad evitar hacer cosas que impiden tu escucha o tu capacidad de aportar tus propias ideas creativas. Permitir que tu juez interior te distraiga del fluir de la música

¹⁷ Por ejemplo, la cita de Nicholas Cook en la nota 8 que compara la capacidad de los músicos de tocar juntos por oído con el entendimiento que se establece entre los participantes en una conversación.

debilita *las tres cosas*. Es, por tanto, esencial generar un grado de silencio interior que te permite estar plenamente presente en el momento. A veces, puede que no sepas qué tocar. Ese no es el momento de sentirse inseguro ni de juzgarse. Cuando no sabes qué tocar, deja de hacer ruido (es decir, sonidos no guiados por una plena volición musical). Contribuye con tu silencio y escucha. Si estás realmente presente, lo que oyes no tardará en darte ideas.

III. ALGUNAS IDEAS ACERCA DE POR QUÉ MUCHOS IMPROVISADORES TIENEN DIFICULTAD CON EL SILENCIO

A diferencia de algunas prácticas musicales, que muchos músicos comienzan a aprender durante su niñez para luego dedicar toda su carrera profesional a ellas, la libre improvisación rara vez es la primera música aprendida. Casi todos los improvisadores llegan a ella tras una experiencia considerable con otras formas. No es nada raro encontrar a músicos provenientes del rock, jazz, clásica o incluso punk tocando juntos en un grupo de libre improvisación. Inevitablemente, y esto es uno de los aspectos más fecundos de esta música, reflejan sus orígenes en su forma de tocar. Como sabemos, hay muchas prácticas musicales en las que apenas hay silencio y tampoco ninguna reflexión sobre él. A menudo, pues, los improvisadores cuyas raíces musicales están en alguna de ellas pueden improvisar con muy poco silencio y pueden sentirse incómodos con él.

También hay prácticas musicales en las que ciertos instrumentos utilizan el silencio mucho más que otros. En las músicas que emplean el término "sección rítmica", a los bajistas y bateristas se les asocia un papel estructural (tocando armonías y/o pulsos) que suele obligarlos a tocar casi ininterrumpidamente desde el primer sonido hasta el último. Esto no es tanto una cuestión de estética como de responsabilidad. En gran parte del jazz, por ejemplo, la sección rítmica es responsable de delinear la estructura musical, y sus componentes han de sostenerla durante toda una pieza. Así, cuando estos músicos comienzan a explorar la libre improvisación, a menudo sienten que es su responsabilidad como "anclas estructurales" mantener una presencia sonora en todo momento. Para ellos, esto no cambia hasta que se den cuenta de que en la libre improvisación los papeles estructurales los asume libremente cualquier músico con cualquier instrumento en cualquier momento. Se trata, pues, de una elección, y no una obligación. Esto puede ser un gran alivio para esos músicos, pero descubrir esa libertad no es sinónimo de saber manejarlo, ni de saber gestionar sus silencios de forma que enriquezca la dinámica grupal.

Generalmente, las prácticas musicales basadas en partituras dictan qué sonidos y qué silencios hay que tocar y dónde han de situarse en la pieza. Inevitablemente, los músicos que provienen principalmente de esas músicas aprenderán cómo elegir y manejar los sonidos que utilizan para improvisar, pero es posible que encuentren pocas pistas sobre cómo plantearse los silencios.

Por último, hay dos elementos que pueden impedir el uso del silencio y que se explican mejor desde una perspectiva psicológica.

Primero está la cuestión de cómo cada uno establece contacto con su propio flujo creativo. Cada artista tiene su propio ritual para acceder a partes de su mente normalmente inconscientes pero determinantes en cualquier suerte de proceso creativo. Para algunos músicos, este ritual puede canalizarse a través de la manera en que el cuerpo se involucra con el instrumento. Un cierto nivel de intensidad a la hora de operar el instrumento puede abrir las puertas del inconsciente, ayudando a propiciar una forma de improvisación en la que parte del consciente llega a apagarse. Esto puede generar una música asombrosa e impactante, pero sus raíces en la intensidad física con la que se toca el instrumento suponen el riesgo de que introducir silencios, los cuales no requieren tanta implicación física con el instrumento, contribuya a que se cierren esas puertas. A lo largo del

presente texto hemos enfatizado la importancia de *tocar* los silencios, pero aunque esto puede resultar sorprendentemente intenso en el plano sonoro, generalmente lo será menos en el instrumental.

Igualmente psicológica es la ansiedad producida por la equivocada noción de una relación binaria entre músico y público. Esto, que puede llegar, incluso, a afectar cómo un improvisador percibe la duración de los silencios, lo llamaremos "el síndrome del repartidor".

Algunas de las músicas que contienen poca o ninguna improvisación¹⁸ tienen la ventaja de proveer a los músicos un guion relativamente claro (generalmente una partitura pero a veces una definición similar proveniente de su tradición oral) con respecto a lo que han de tocar cuando llegan al escenario. Ensayar lo suficiente para asegurar una actuación buena, o por lo menos competente, contribuirá a la confianza de los músicos. Esto puede ser realmente positivo, pero sí tiene un posible peligro: el de entender su relación con el público como algo binario, como "nosotros y ellos"¹⁹. Desde esa perspectiva, los músicos pueden asumir, sin darse cuenta, el papel de un repartidor altamente cualificado que sale a escenario a *entregar* al público un *paquete musical* cuidadosamente ensayado.²⁰

Esto se evidencia cuando músicos formados (a menudo con considerable rigor) en esas prácticas musicales comienzan a explorar la libre improvisación. Salen a escenario acostumbrados a entregar el paquete musical al público y se dan cuenta de que *no tienen ningún paquete a entregar*. Allí está el público, esperando recibir lo que se ha preparado para ellos, y allí está el músico, *sin nada preparado*. A menudo es manifiesta la ansiedad causada por esta situación.

El cerebro, claro está, es un órgano y la presencia de la adrenalina producida por este tipo de ansiedad no tardará en afectarlo. Específicamente, alterará la percepción del tiempo. Un texto que apareció en la revista científica *Plos One* en 2007 concluyó que un exceso de adrenalina lleva a una persona a pensar que una experiencia ha durado un 36% más que en situaciones normales (Stetson et al 2007, s. pág.). Cuando los músicos sienten que deben entregar algo al público, la combinación de ansiedad productora de adrenalina y la resultante distorsión de su percepción del tiempo puede llevarlos a tocar de una forma más densa de lo que harían en una situación más relajada (por ejemplo, sin público). Y si aplicamos esta idea a los silencios, los cuales se utilizan a menudo para producir expectación, será fácil entender que esta percepción distorsionada lleve a los músicos a acortarlos, a sentir la urgente necesidad de llenarlos, o simplemente a evitarlos por excesivamente incómodos.

Una posible solución a esta situación es dejar de ver la relación entre improvisador y público como algo binario. En vez de sentir que uno está allí para entregar algo a un público expectante, el improvisador puede preguntarse: ¿qué es lo que compartimos *todos*? La respuesta es *la escucha*, la cual es un aspecto fundamental para la continuidad musical. Lo que comparten en todo momento

¹⁸ Es probable que no haya ninguna absolutamente sin improvisación, pero hay muchas en las que los músicos no suelen estar conscientes de que la libertad interpretativa necesaria para poder cumplir con los deseos del compositor implica automáticamente cierto grado de improvisación.

¹⁹ Como observa Iyer Vijay, "la presuposición de una división entre la música y el oyente, entre los músicos y el público, está arraigada en una concepción fundamentalmente no-participativa de la música, la cual es contradicha por la mayoría de las evidencias antropológicas sobre cómo funciona la música en la cultura" (Iyer 2016, *intentions* párrafo 3).

²⁰ Esta idea no desapareció con la transición del paradigma "expresivo" al "experiencial" mencionado en nuestra referencia a Susan Sontag y los dos mitos sobre el arte (página X). Según Alperson, aunque "en los siglos XX y XXI la noción de la *expresión* artística cede ante la de la *experiencia estética*... el énfasis en la producción de objetos presentado a sujetos... se ha mantenido en el centro de la discusión" (Alperson 2016, "Anglophone Philosophy of Music and the Musical Object, párrafo 3).

los improvisadores y su público es que ambos están escuchando y que, inevitablemente, ambos estarán sorprendidos por lo que oyen. Compartir esta escucha y las sorpresas que aporta es lo que une a todos los presentes para formar un circuito cerrado cuya energía es generada por esa misma escucha. Esta idea tiene, incluso, un corolario visual. Cuando se juntan unos improvisadores para una sesión informal sin público, tienden a formar un círculo, configuración que favorece la escucha y la vista a partes iguales. En escenario, ese mismo grupo formará un semicírculo, invitando al público a completarlo y a participar con la energía—la cual notan directamente los músicos—de su escucha.

IV. LOS SILENCIOS GRABADOS

Escuchar grabaciones puede darnos una idea de cómo funcionan los silencios *dentro* de la música, pero nos dirá poco sobre los silencios de marco, ya que en la versión final de una grabación es frecuente eliminar el silencio expectante que precede a una improvisación y el de reposo y aplauso (si la grabación es de una actuación en vivo y no de estudio) que lo sigue. En ese contexto es importante entender que, al igual que una foto de un amigo no es un amigo sino una foto²¹, una grabación de una improvisación no es una improvisación sino una grabación, es decir, un archivo. Más importante aún, es un archivo incompleto y altamente subjetivo. Una grabación de audio no nos permite ver a los músicos mientras tocan, no nos permite ver *dónde* están tocando y no nos ofrece el mismo equilibrio entre los sonidos, los silencios y la resonancia de lugar, ya que casi siempre se colocan los micrófonos para captar los sonidos de los músicos de la forma más directa posible, lo cual es, en sí, un criterio de exclusión. Incluso un video de una improvisación impone sus limitaciones debido a la colocación de la cámara, de los micrófonos, y a cómo reaccionan a la resonancia del espacio, su iluminación, etc. Estos no son más que las limitaciones asociadas con la manera en que se ha grabado el concierto. Si a eso añadimos las condiciones de su reproducción—posiblemente en un espacio con sus propios ruidos, resonancias o distracciones, sobre un teléfono móvil o un ordenador con altavoces minúsculos u otra tecnología igual de limitada—entenderemos que, aunque una buena grabación puede transmitir una cantidad asombrosa de información, es inevitable la pérdida de algunas sutilezas, entre las que figurará, con toda probabilidad, cómo trabajan los improvisadores con los silencios. Y sobre todo, hay una transformación inevitable de proceso en producto, en un impostor del momento. Como explica Henri Lefebvre, "mediante una suerte de magia, las imágenes convierten lo que alcanzan (y aparentan reproducir) en cosas, presencia en simulacro, en *esto...* Parodias de la presencia" (Lefebvre 2004, 23).

Hemos de considerar nuestras actitudes hacia el silencio cuando vemos improvisar en vivo, comparadas con cómo lo experimentamos en una grabación sonora o un video. En un concierto, nuestra actitud será afectada por varios factores, de los que dos merecen especial atención: primero, las normas sociales sobre cómo se ha de escuchar un concierto y segundo, nuestra familiaridad personal con la música improvisada. En el caso de una grabación sonora o un video, debemos considerar el grado en que nuestra constante exposición a los medios de masas ha (de)formado nuestra manera de mirar y escuchar sonidos e imágenes transmitidos o de archivo. Como ha observado el antropólogo y sociólogo francés David Le Breton, el "interminable flujo" de los medios de masas

considera al silencio como un enemigo declarado: no ha de tener lugar ni un solo momento vacío en la televisión o la radio. No se puede permitir que ningún instante de silencio se cuele en lo que siempre ha de ser un flujo ininterrumpido de palabras o música [emitidas] para conjurar el miedo de ser, por fin, oído (Le Breton 1997, 9).

²¹ Como dijo la fotógrafa estadounidense Diane Arbus, "una foto es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te cuenta, menos sabes" (Schjeldahl 2005, s. pág.).

Así, resulta lógico que bajo el embate de los medios de masas aprendamos a contemplarlos tal y cómo se nos presentan, es decir, a esperar un mínimo absoluto de silencio. Estando en un concierto, ¿cómo nos afecta el primer sonido de una improvisación cuando llega tras un silencio expectante que puede haber durado cierto tiempo? Es posible que ese primer sonido tenga el mismo peso o efecto sobre nosotros cuando vemos un video ajustado deliberadamente para que comience escasos segundos antes de que suene dicho sonido? ¿Puede excitarnos como lo hace en vivo cuando escuchamos una grabación sonora que tiene, en el mejor de los casos, cuatro segundos (a menudo sólo dos) de silencio *digital* antes del primer sonido? Como observa Henri Lefebvre,

la cuasi-supresión (por los medios de masas) de... los períodos de espera amplifica el presente, pero esos medios dan solo reflejos y sombras... no estás allí; tu presente se compone de simulacros; la imagen delante de ti finge lo real, lo expulsa, no está, y la simulación del drama, del momento, no tiene nada de dramático (Lefebvre 2004, 31-32).

Hasta qué punto nuestro entendimiento de las dinámicas activas en una improvisación libre puede estar tergiversado por una grabación me resultó especialmente evidente hace un par de años cuando tuve el placer de participar en el segundo pase de un concierto, aunque casi totalmente en silencio.

Hace tiempo fui invitado a tocar con el dúo de improvisadores libres Marta Sainz (voz) y Laurent Paris (percusión). Decidieron hacer el primer pase en dúo y que yo me uniera a ellos para el segundo. En la prueba de sonido antes del concierto salió todo a pedir de boca. Después dejé mi instrumento en la silla, encendido y, en principio, listo para tocar. El primer pase estuvo bien; Marta y Laurent se entienden bien y la música estaba llena de energía, ritmos y gestos de lo más expresivos. Tras un breve intermedio, subimos los tres al escenario para comenzar el segundo. Cuál fue mi sorpresa a la hora de empezar a tocar cuando descubrí que mi instrumento no respondía. La tarjeta de sonido, en vez de transmitir a los altavoces lo que estaba generando con el laptop, se limitaba a hacer dos suavísimos ‘tic’ cada tres o cuatro segundos. Así, mi contribución inicial a la música se limitaba a un tic-tic –inaudible para el público y casi inaudible para mis colegas– sobre el que no tenía ningún control. A efectos prácticos, estaba tocando un silencio casi ininterrumpido.

A mis dos colegas no se les ocurrió que esto podría ser un problema instrumental. Para ellos, se trataba de una decisión mía, y me comentó después Marta que su primera reacción fue pensar: ‘¡Qué propuesta más extrema!’. Y así, dando por entendido que era exactamente eso, una propuesta mía, tanto Marta como Laurent comenzaron a tocar realmente suave y con muchos silencios. Esto marcó una diferencia notable con el brío del primer pase y creó un clima de mucha mayor contención...

Hay también otro aspecto de esta pieza que merece reflexión. No fue solo el silencio, sino mi presencia silenciosa en el escenario lo que contribuyó a las decisiones musicales que tomaron mis colegas. Imagínense, por un momento, que se hubiera grabado [el audio de] todo el concierto. Lo que se escucharía en la grabación sería un primer pase en dúo, lleno de actividad, diálogo y energía, y un segundo pase *también en dúo*, con una energía mucho más contenida, niveles dinámicos más bajos, etcétera... No habría [en una grabación de audio] constancia alguna de una tercera persona cuya silenciosa presencia explica, en gran parte, las decisiones discursivas de los dos otros improvisadores (Matthews 2022. 84-85).

¿Sugiero acaso que dejemos de escuchar grabaciones de la música improvisada? ¿O que no veamos videos de los conciertos de nuestros improvisadores preferidos? En absoluto. Pero no perdamos de vista lo que estamos haciendo, y cómo eso afecta nuestro entendimiento y recepción del contenido de lo que es, de hecho, un archivo y no una improvisación.

V. CONCLUSIONES

Entre los 46 trozos de papel²², la mayoría sin fecha, en los que Marcel Duchamp (otro artista que, como Hölderlin y Rimbaud, eligió el "elocuente silencio" de dejar de hacer arte) despliega su concepto de lo *inframine* hay uno que porta la idea de que una barrera es, a la vez, lo que separa dos cosas y lo que las une. Como hemos visto en estas páginas, el silencio puede hacer exactamente eso en una improvisación, pero su naturaleza temporal también lo convierte en una herramienta muy útil para trabajar con las expectativas, elemento fundamental para entender muchos tipos de música, incluida mucha que es improvisada. Más que nada, sin embargo, el silencio se parece a una herramienta para esculpir, una forma de abrir un espacio significativo, de dar forma a la escucha y las expectativas, de generar proporciones mediante un diálogo, a menudo sorprendente, entre presencia y ausencia. Y como otras muchas herramientas de escultura, es lo suficientemente afilado como para ser peligroso en manos descuidadas, inexpertas o simplemente cansadas. Cuando se maneja bien, puede generar contornos, transiciones, sorpresas, anticipación, cierre y lo más importante de todo (y una buena palabra para terminar), escucha.

Wade Matthews
Madrid, Julio de 2022

REFERENCIAS

Alepin, S. 2001. À l'écoute des phénomènes de tension et de repos. Une méthode analytique de perception de la musique contemporaine [Tesis doctoral, Facultad de música, Universidad de Montreal].

Alonso-Minutti, Ana R.; Herrera, Eduardo y Madrid, Alejandro L. Eds. 2018. *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*. Nueva York, Oxford University Press.

Alperson, Philip. 2016. "Musical Improvisation and the Philosophy of Music." en George E. Lewis y Benjamin Piecut [Eds.]. *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies. Vol. 1*. Nueva York: Oxford University Press. iBooks.

Brand, Stewart. 1994. *How Buildings Learn: What Happens to Them After They're Built*, Londres: Penguin.

Bruner, Edward. 1993. "Epilogue: Creative personal and the problem of authenticity" en S. Lavie, K. Narayan y R. Rosaldo (eds.) *Creativity/Anthropology*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Clifton, T. 1976. "The Poetics of Musical Silence". *The Musical Quarterly*, 62(2), 163–181. <https://www.jstor.org/stable/741335>

Day, Andrea. 1998. "MA. The Japanese Spatial Expression." in *Buildings & Cities in Japanese History*. Course Syllabus, Columbia Teachers College. Online at <http://www.columbia.edu/itc/ealac/V3613/ma/> consultado el 22-07- 2022.

Cook, Nicholas. 1990. *Music, Imagination and Culture*. New York: Oxford University Press.

²² Actualmente en el *Cabinet d'Art Graphique* del Centre Pompidou en París.

Duchamp, Marcel. 1973. "The Creative Act." en *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)* [Michel Sanouillet y Elmer Peterson, eds]. Nueva York: Oxford University Press.

Goehr, Lydia, 1998. *The Quest for Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy: The 1997 Ernest Bloch lectures*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.

Goldsmith, Kenneth. 2018. *Infrathins*,
<<https://monoskop.org/images/2/21/1000_Infrathins_2018.pdf>> consultado el 20-07- 2022

Hallam, Elizabeth y Ingold, Tim. 2007. *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford y Nueva York: Berg.

Hancock, Herbie. s.f.. *Herbie Hancock on Miles: Don't play the butter notes!*,
<https://www.youtube.com/watch?v=RerbrfVd1nI> consultado el 17-07- 2022.

Iyer, Vijay. 2016. "Improvisation, Action Understanding, and Music Cognition With and Without Bodies." en George Lewis & Benjamin Piekut [eds.]. *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies: Volume 1*. iBook

Judkins, Jennifer. 1997. "The Aesthetics of Silence in Live Musical Performance" en *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 31, No. 3 (otoño). University of Illinois Press.
<<[www.jstor.org/stable/3333486?seq=1&cid=pdf-reference# references_tab_contents](http://www.jstor.org/stable/3333486?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) >>
consultado el 06-06-2022.

Le Breton, David. 1997. *El Silencio. aproximaciones*. (trad. Agustín Temes) Primo ePub base r1.2.
<<https://www.academia.edu/40443401/David_Le_Breton_El_silencio_Aproximaciones>>
Consultado el 02-07-2022

Lefebvre, Henri. 2004 (1992). *Elements of Rhythmanalysis*. Trowbridge, Wiltshire: The Cromwell Press.

Lock, Graham. 1988. *Forces in Motion*. Londres: Quartet Books.

Martí Aris, Carlos. 1999. *Silencios elocuentes*. Barcelona, Ediciones UPC.

Matsunobu, Koji. 2014. "Musical Space, Time, and Silence in Qualitative Research: A Cross Cultural Reflection. *International Review of Qualitative Research*, Vol 7, No. 2, Special Issue: A Day in the Arts: Tuning into the Aesthetics of Qualitative Research (Summer 2014), pp. 202-216. University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/irqr.2014.7.2.202> consultado el 06-06-2022.

Matthews, Wade. 2022. *El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones*. Madrid: Turner.

Phillips, Thomas. 2006. "Composed Silence: Microsound and the Quiet Shock of Listening" in *Perspectives of New Music*, 44/2 (summer 2006), pp. 232-248. Bajado desde 66.81.161.121 el 06-06-2022

Robert, Guy. 1984. *Art et non finito*. Montreal: Éditions France-Amérique.

Sapir, Edward. 1924. "Culture, genuine and spurious." *American Journal of Sociology*, 29: 401-429.

Schjeldahl, Peter. 2005. "Looking Back. Diane Arbus at the Met." *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/21/looking-back-8> consultado el 22-07-2022.

Sontag, Susan. 1966. *Styles of Radical Will*. Nueva York: Picador USA.

Stetson C, Fiesta MP, Eagleman DM (2007) "Does Time Really Slow Down during a Frightening Event?" *PLoS ONE* 2(12): e1295. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001295> Consultado el 30-06-2022

Syroyid Syroyid, Bohdan. 2020. *Analysis of Silences in Music*.

https://www.academia.edu/50958118/Chapter_1_Theoretical_Perspectives_on_Silence_From_Analysis_of_Silences_in_Music_
Consultado el 07-07-2022.

Valéry, Paul. 1957. *Oeuvres*, Vol. I. París: Gallimard.

Wiora, Walter. 1983. *Das Musikalische Kunstwerk*. Hohengehren: H. Schneider Verlag.