



*Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 7. Año 2006

*Enfoques musicales y periodismo flamenco*

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ÁNGEL MEDINA • MARTA CURESES • MOHAMED METALSI • MANUEL LUNA • JOSEP MARTÍ • CARMELO LISÓN • REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO • JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD • MANUEL LORENTE RIVAS • BIBIANA AIDO • OLGA DE LA PASCUA • JUAN MANUEL SUAREZ JAPÓN • RAFAEL INFANTE • JUAN CARLOS MARSET • JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO • TOMÁS MARCO • RICARDO SANMARTÍN • ELSA GUGGINO • STEVEN FELP • DAVID COPLAN • JOSÉ MANUEL GAMBOA • NORBERTO TORRES • MANUEL RÍOS RUIZ • MANUEL MARTÍN MARTÍN • PACO VARGAS • ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO • JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ GAZTELU • ALFREDO GRIMALDOS • EUGENIO COBO • ANGELO PANTALEONI • JAVIER PRIMO • ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.

**Secretaría del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CARLOS ARBELOS

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión** LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

**Depósito Legal:** GR-487/95

**I.S.S.N.:** 1138-8579

**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

## Jazz zaum.

Pau Sanmartín Ortí

*Crítico literario*

“Algunas cosas han de describirse con otro lenguaje.  
Creo que eso es el jazz, lo que llamamos jazz.  
Es otro lenguaje, otra forma de expresión”

McCoy Tyner

### Resumen

Partiendo del supuesto de que todo arte persigue un tipo de comunicación en última instancia translingüística (*zaum*) y de que todo lenguaje funciona como medio traductor de dicha comunicación, hemos escrito este trabajo para mostrar cómo el motor del progreso técnico en la música no es otro que la dificultad que existe para ajustar su lenguaje al mensaje *zaum* translingüístico que se desea comunicar. Con ello no pretendemos tanto esbozar una teoría del cambio artístico como reflexionar sobre el papel y el valor que se le debe conceder a las técnicas en el proceso de la comunicación artístico-musical. La mayor dificultad ‘técnica’ que existe, desde un punto de vista artístico, no reside tanto en alcanzar un dominio perfecto del lenguaje musical como en la capacidad de establecer una conexión justa entre la técnica y el mensaje transracional que desea comunicarse. Para mostrar esta tesis, nos centraremos principalmente en el caso del jazz, al ser éste un género musical en el que la necesidad de renovación formal orientada a promover un tipo de expresividad *zaum* (translingüística), se cumple de manera particularmente evidente. Sin embargo, nuestra tesis resulta igualmente válida para el caso del resto de géneros musicales con el suficiente desarrollo como para haber constituido un lenguaje expresivo propio.

La primera palabra del título escogido para este artículo no precisa de ninguna explicación para los lectores de una publicación musical. No ocurre lo mismo con la segunda. Se trata de un término ruso compuesto de la partícula ‘*za*’ (equivalente de nuestro sufijo latino ‘*trans*’) y el sustantivo ‘*um*’ (razón, entendimiento). El término fue creado por los poetas futuristas rusos en la primera década del siglo XX para designar el tipo de lenguaje utilizado en sus versos. Poetas como V. Jlébnikov o A. Kruchonij afirmaban haber creado un nuevo lenguaje *zaum*, esto es transracional, con el que se podía superar las limitaciones expresivas del lenguaje común. Efectivamente, sus poemas ponían en juego una serie de neologismos, forjados a partir de los sonidos y las grafías existentes en la lengua rusa pero dispuestos en una combinación inédita, que daba como resultado términos absolutamente nuevos e inasimilables a ninguna palabra conocida. En nuestra lengua, se dio un fenómeno parecido —que no idéntico— con los experimentalismos verbales creados por las vanguardias latinoamericanas, conocidos como ‘jitanjáforas’.

Con la creación de este lenguaje *zaum*, los futuristas rusos pretendían acabar de una vez por todas con la queja habitual de los poetas románticos sobre las carencias y limitaciones

del lenguaje para expresar las experiencias no lingüísticas que se encuentran en el origen del poema. Estas quejas son el resultado, observaba Kruchonij (1913), de un trabajo y un dominio insuficientes del medio expresivo de la poesía: el lenguaje. Si las palabras de las que se dispone no se ajustan a la experiencia poética que desea transmitirse, “¿por qué entonces no abandonar el pensamiento, y no escribir más con las palabras-conceptos sino con las palabras libremente formadas?” (p. 81), sugería el poeta futurista. La propuesta de los futuristas se tradujo en una importante investigación lingüística sobre los significados transracionales de cada fonema, sepultados por el paso del tiempo y desgastados por el uso, con el fin de crear un lenguaje *zaum* de alcance universal. Los futuristas sostenían, de este modo, que la comunicación transracional alcanzada por su poesía, al prescindir de los defectuosos instrumentos lingüísticos tradicionales, era susceptible de llegar a cualquier persona, con independencia de su lengua o cultura.

Dejando de lado el carácter más o menos utópico de la propuesta futurista, lo que nos interesa destacar aquí es el reconocimiento explícito de que lo que está en el origen de la poesía y en el objeto de su comunicación es un tipo de mensaje ‘transracional’ y ‘translingüístico’. El lenguaje tan sólo es el instrumento empleado para materializar dicho mensaje, un medio que tiene una naturaleza distinta de aquello que trata de traducir y que, por ello, experimenta una serie de transformaciones para ajustarse lo más posible a esa experiencia no lingüística. En la poesía esto resulta particularmente evidente porque los poetas se valen de un lenguaje preexistente, diseñado para desarrollar un tipo de comunicación lógico-práctica, que deben deformar si desean extraer de él otro tipo de significación: la mayor parte de las figuras retóricas y procedimientos literarios que caracterizan al lenguaje poético se constituyen como desvíos respecto de la norma lingüística del estándar.

En la música se da un fenómeno análogo. Si bien el lenguaje musical ha sido diseñado exclusivamente para la comunicación artística y, en principio, parece no existir un lenguaje musical empleado cotidianamente para la comunicación habitual respecto del cual desviarse, la perspectiva histórica nos muestra, no obstante, que existe una evolución de los procedimientos lingüístico-musicales como resultado de la desviación respecto de los distintos ‘lenguajes’ que se han ido fijando a lo largo del tiempo. Los cambios de lenguaje, la sucesión de escuelas y estilos musicales, pueden ser explicados desde diversos puntos de vista: psico-antropológico (como el resultado de la necesidad individual de personalizar la creación), socio-ideológico (como el resultado de los cambios de contexto cultural), etc. Sin rechazar este tipo de interpretaciones, nosotros vamos a tratar de explicar el fenómeno del cambio y la renovación lingüísticas desde un punto de vista técnico-formal. Partiendo del supuesto de que todo arte persigue un tipo de comunicación en última instancia transracional y de que todo lenguaje funciona como medio traductor de dicha comunicación, desarrollaremos una argumentación que muestre cómo el motor del progreso técnico en el arte no es otro que la dificultad que existe para ajustar el lenguaje al mensaje *zaum* translingüístico que se desea comunicar.

Con ello no pretendemos tanto esbozar una teoría del cambio artístico como reflexionar sobre el papel y el valor que se le debe conceder a las técnicas en el proceso de la comunicación artística. La mayor dificultad ‘técnica’ que existe, desde un punto de vista

artístico, no reside tanto en alcanzar un dominio perfecto del lenguaje musical como en la capacidad de establecer una conexión justa entre la técnica y el mensaje transracional que desea comunicarse. Para mostrar esta tesis, nos centraremos principalmente en el caso del jazz, al ser éste un género musical en el que la necesidad de renovación formal orientada a promover un tipo de expresividad *zaum* (translingüística), se cumple de manera particularmente evidente.

De entrada, el propio término ‘jazz’ parece ya un neologismo *zaum* de los creados por los poetas futuristas. Los historiadores del movimiento no saben realmente de dónde procede el término y las distintas versiones que se dan sobre su etimología son de lo más variopintas y contradictorias<sup>1</sup>. En cualquier caso, la mayoría de términos que se han empleado para designar los distintos estilos del género, parecen tener más que ver con el tipo de mensaje *zaum* que promueve esta música que con las estructuras formales que utiliza en su lenguaje: swing, bebop, cool, jazz-blues, jazz-soul, etc. Ya en su momento, V. Sklovski (1916), crítico literario cercano al futurismo, enumeró entre los ejemplos de lenguaje *zaum* el *scat*<sup>2</sup> practicado por algunos cantantes negros. Incluso, pese a la separación geográfica y cultural que media entre Rusia y Estados Unidos, se pueden encontrar fuentes comunes en las concepciones artísticas de algunos de los músicos más importantes en la historia del jazz y los poetas futuristas rusos. Así, G. Russell, batería y teórico de lo que se denominó el ‘jazz modal’ (cf. Monson, en Nettle & Russell, 1998: 149-168) escribió *El concepto lidio cromático de la organización tonal* (1953), muy influenciado por el pensamiento esotérico de Gurdjev, que, a su vez, ya era un autor muy leído por los futuristas en su momento<sup>3</sup>. El jazz además es un género musical en el que la improvisación desempeña un papel dominante y central, desde sus orígenes hasta hoy en día, tanto desde el punto de vista compositivo como interpretativo. Como se sabe, en la música culta no se separaron las actividades de la composición y la interpretación hasta que no se desarrolló la práctica de la escritura. Si bien actualmente suelen considerarse como tareas separadas, debemos recordar que la historia de la música está llena de casos en los que las composiciones no eran sino el resultado de la escritura de improvisaciones trabajadas. Dentro de un proceso creciente de fijación escrita, a comienzos del siglo XX, la improvisación empieza a ser ya

- 
1. En un principio, según dicen algunos, se denominó esta música con el término ‘jass’ por el perfume de jazmín (*jasmine*) característico de las prostitutas que frecuentaban los clubs de Nueva Orleans, donde se tocaba música negra. Más tarde la grafía del término cambió a la del actual ‘jazz’, para evitar las bromas que se hacían cuando se le borraba la ‘j’ inicial para que se leyera la palabra ‘culo’ (*ass*). Otros sugieren que el término proviene de una palabra africana dicha rápidamente, que refleja el carácter acelerado de esta música, habitual por lo demás en el acompañamiento pianístico del ‘veloz’ cine mudo (cf. Burns, 2000, episodio 1).
  2. Se conoce con este término a un tipo de improvisación vocal consistente en construir un solo mediante la imitación del sonido y el fraseo de los distintos instrumentos de jazz.
  3. Russell insistía mucho en que, a pesar del alto nivel abstracto y teórico de su obra, la concepción modal del jazz que había introducido debía ser considerada como un producto de la ‘inteligencia intuitiva’ y no como una especulación de tipo académico. Por su parte, Kruchonij (1913) tomaba el término de ‘intuición superior’ del *Tertium Organum* de Uspenski, divulgador del pensamiento de Gurdjev, para referirse al tipo de percepción *zaum* promovida por su poesía. Las preocupaciones místico-espirituales de Jlébnikov o de Kruchonij (que, por ejemplo, decía haber experimentado un don de lenguas similar al de los apóstoles) entroncan directamente con las de jazzistas tan reputados como J. Coltrane (cf. Khan, 2002; Kramer, 2005) o S. Rollins (cf. Mugge, 1986), por citar sólo a algunos de los casos más representativos.

una práctica poco frecuente en la música culta (cf. Scheyder, 1996; Nettl & Russell, 1998), pero no en el jazz y otros géneros musicales, que, al reunir en un solo acto la creación de una ‘obra’ original con una ejecución acertada, parece restaurar de este modo el vínculo entre composición e interpretación que está en los orígenes de la música. De este modo, gracias a su carácter sintético, la improvisación nos va a servir como campo de pruebas privilegiado desde el que examinar la cuestión artística que nos ocupa –esto es, la relación existente entre el lenguaje técnico y el efecto *zaum* (translingüístico) que supuestamente las técnicas comunican-, cuyo carácter general afecta a los distintos aspectos implicados en la creación musical: composición, interpretación, improvisación.

Antes de nada, debemos aclarar el significado amplio de ‘técnica’ y mensaje *zaum* que vamos a manejar en este artículo: en lo que concierne al componente transracional de la música, no nos interesa por ahora definir en qué consiste exactamente éste –un sentimiento, una sonoridad o un ritmo intuitivos, etc.– sino simplemente constatar que existe un tipo de significado trans-lingüístico en el origen y finalidad de la comunicación musical, que obliga a toda una serie de ajustes, para que los procedimientos lingüísticos empleados en su transmisión se aproximen lo máximo posible a su naturaleza no lingüística. Por ‘técnica’ entenderemos aquí cualquier tipo de procedimiento formal adquirido mediante la práctica y empleado como herramienta compositiva e interpretativa en diferentes contextos musicales. Las técnicas constituyen la competencia mínima necesaria que un músico debe adquirir para crear o interpretar música. Como tal, la adquisición técnica podrá ir desde el conocimiento de las estructuras o patrones musicales de cada género musical concreto –como, por ejemplo, en el jazz, el aprendizaje de la secuencia armónica II/V/I o de la estructura AABA que rigen en muchas de sus composiciones- hasta el dominio de las distintas habilidades que capacitan al intérprete para tocar un instrumento. El aprendiz que empieza a estudiar música se enfrenta así con un lenguaje complejo, con una larga y rica tradición que lo precede, y que debe conocer si desea manejar los instrumentos creativos que le brinda dicho lenguaje.

Ahora bien, en la enseñanza y aprendizaje del lenguaje musical se olvida muchas veces que este conjunto de técnicas fueron ideadas en su día como respuestas o soluciones formales a una serie de necesidades de tipo expresivo. Es decir, las técnicas se van creando a lo largo de la historia del arte como consecuencia de un determinado efecto comunicativo de naturaleza no técnica o lingüística. Si insisto mucho en la diferente naturaleza de la técnica y su efecto expresivo es porque, dado que la técnica y el efecto se dan juntos como el haz y el envés de una hoja, esta diferencia puede pasar a menudo desapercibida. El efecto necesita de un soporte técnico material para ser comunicado, no puede ser transmitido si no hay un medio que posibilite su salida del ámbito de la experiencia individual para ingresar en un dominio colectivo. Este requisito provoca que, a menudo, el efecto se confunda con la técnica a la que va asociado. Así, si bien el efecto no puede ser comunicado nunca sin un determinado procedimiento material que lo encarna, las técnicas, por el contrario, pueden aparecer –y de hecho aparecen en ocasiones– desprovistas de sus efectos. ¿Cuántas veces se asiste en un concierto a ejecuciones técnicamente impecables pero desprovistas de toda expresividad?

La identificación superficial entre técnica y efecto produce, asimismo, un segundo inconveniente: las técnicas que resultan eficaces y expresivas en un determinado contexto pueden no resultar efectivas en otras situaciones. Las técnicas que admiramos en una determinada composición o interpretación están orientadas a crear un determinado efecto expresivo y, como tales, no son sino una pieza más de un complicado mecanismo estructural que les da sentido. Desgajadas de este contexto, parecen perder gran parte de su potencial expresivo. No queremos decir con esto que las técnicas sólo tienen efecto en su contexto original. Las técnicas pueden, efectivamente, recontextualizarse, pero se trata en este caso de una traslación en la que se les ha descubierto otra posibilidad expresiva y, consecuentemente, son reutilizadas para crear un nuevo efecto. Una rápida observación a la historia del jazz nos proporciona una prueba de ello: gran parte de sus innovaciones formales no son el resultado de una creación completamente original sino de un reciclaje de técnicas y procedimientos extraídos de diferentes contextos (normalmente otros géneros musicales), pero reinterpretados con acuerdo a un nuevo criterio expresivo: el *vibrato* de los cantantes de blues y de ópera en la técnica de tocar la trompeta de Louis Armstrong (cf. Gushee, en Nettl & Russell, 1998: 291-334), la cadencia de las plegarias religiosas en el fraseo de *A Love Supreme* de Coltrane (cf. Khan, 2002), los patrones rítmicos de la música oriental y africana en las innovaciones del free jazz y el jazz-fusión, etc.

¿Qué es lo que hace que las relaciones entre las técnicas y los efectos sean tan complejas e inestables? La respuesta ya la hemos apuntado unas líneas más arriba: la dificultad de crear una unidad entre ambos. De lo que se trata ahora es de explicar el por qué de esta dificultad. Para captar la unidad de la técnica y el efecto es necesario, en primer lugar, percibir la técnica en su formarse y no como una estructura ya formada. Toda técnica es, en su origen, como una especie de mapa en el que se ha marcado un trazado cuyo recorrido desemboca en un determinado efecto sonoro. Ahora bien, este trazado no debe considerarse como un tipo de instrucción precisa y obligada por la que se ha de pasar para conseguir dicho resultado, sino como una especie de pauta general y flexible con el suficiente margen como para que pueda ser adaptada a cada contexto particular. Este margen es necesario para que, durante la ejecución técnica, se verifique en todo momento la unidad expresiva creada entre el soporte material-lingüístico de la técnica y sus efectos sonoros. En este sentido, el recorrido formal que indica la técnica es más una tarea de establecer conexiones nuevas entre el material lingüístico y su efecto, que un camino que deba ser transitado limpio y rápidamente, pero sin atender al establecimiento de dichas relaciones.

Pongamos un ejemplo muy simple: la técnica de cifrado de los acordes de jazz nunca explica qué notas deben tocarse o en qué orden para formar las armonías de la composición. Simplemente se indica con un signo el nombre del acorde correspondiente a cada parte y se deja al intérprete la decisión sobre cómo realizarlo. Así, ante una secuencia como Dmin7/ G7/ Cmaj7<sup>4</sup>, los distintos instrumentistas de una banda de jazz tienen ante sí un conjunto bastante amplio de posibilidades entre las que elegir: desde el bajista que no sigue necesariamente las tónicas de estos acordes (re, sol, do), pasando por los instrumentos

4. Seguimos la notación anglosajona habitual en los cifrados del *Real Book*.

polifónicos que tocan el acorde empleando todo tipo de inversiones y sustituciones (en lugar del acorde de G7 podemos escuchar la secuencia G#min7/C#7, por ejemplo), hasta el solista que improvisa eligiendo tanto las notas que corresponden a la armonía cifrada como las que en principio no le corresponden (notas de paso o rearmonizaciones del tipo Dmin7(b5)/ G7(#5)/ Cmaj9). En jazz, por tanto, no existe una manera ‘literal’ de seguir las marcas que indican cómo debe ejecutarse un tema, sino más bien una acotación mínima del lugar en el que ha de buscarse una unidad técnico-efectual expresiva.

Se dirá que el ejemplo se ajusta sólo a la música de jazz puesto que, dado su carácter improvisado, las pautas aquí son mínimas. Sin embargo, el compositor francés F. Bousch revalida nuestra tesis al confirmar la necesidad de una práctica de la técnica abierta y flexible a las necesidades del contexto, también en el campo de la música clásica. Así, cuando se le enseña a un alumno cómo debe coger el arco del violín o cómo debe colocar la muñeca en el mástil, no debe olvidarse nunca que las posturas recomendadas son sólo puntos de referencia y no posiciones obligatorias (cf. Scheyder, 1996). No existe una posición mejor que otra en abstracto sino un gesto más o menos adecuado a la expresión musical que en ese momento queramos transmitir. En ocasiones, por tanto, hay que saltarse los puntos de referencia para conseguir una expresividad inalcanzable por medio de las posiciones convencionales. Por ejemplo, una afinación técnicamente deficiente puede ser necesaria en determinados contextos –como algunos solos de J. Coltrane en los que se distorsiona deliberadamente el sonido– para realzar la expresividad de la interpretación.

“El problema está –como apuntaba Bousch– en saber si los puntos de referencia son condiciones previas, o bien se concretan a medida y en relación a lo que queremos expresar” (Scheyder, 1996: 97). Los que se inclinan por lo primero adoptan una especie de actitud ‘literalista’ que confunde el trayecto abierto que toda técnica propone con un camino ya trazado. Y esto no sólo en la música clásica, sometida mucho más que el jazz a procesos de fijación técnica, sino también en géneros de música improvisada en los que, aunque sus intérpretes no sigan un papel escrito, la improvisación parece reducirse en ocasiones a la repetición de patrones y estructuras ensayadas con anterioridad, a la lectura de una partitura mental tocada centenares de veces. Por tanto, habría que distinguir entre dos grandes tipos de realización técnica: 1) aquella que se concentra en obtener una ejecución limpia y precisa, pero que desatiende al efecto expresivo que está en el origen y en el término de su realización. 2) aquella que, guiada por un determinado efecto expresivo, traza un recorrido en el que se percibe esa comunicación que va del efecto a la técnica<sup>5</sup>.

En el primer caso estamos más ante una lectura –por muy bien hecha que esté– que ante una interpretación. Sólo en el segundo caso, se produce la recontextualización necesaria de la técnica, es decir el restablecimiento del trayecto que va de la forma al efecto, para que se

5. Tison (1978) ha establecido una diferencia similar a la nuestra con los términos de ‘carcasa’ o estructura rígida que sirve de modelo para la improvisación, y ‘preforma’ o estructura maleable e incompleta que necesita de la variación particular para tomar cuerpo (cf. Nettl & Russell, 1998). Sólo que nosotros consideramos como técnica tanto las estructuras formales del lenguaje musical como las estructuras ‘gestuales’ que se necesitan dominar para tocar bien un instrumento, pues ambas constituyen herramientas traductoras de la expresividad translingüística.



pueda hablar de interpretación. En este sentido, concordamos plenamente con Scheyder (1996: 27) cuando afirma: “Cuando se trata de música escrita, esperamos un discurso, y en la música improvisada esperamos una relación”. La elección de uno y otra no depende tanto de la voluntad consciente del intérprete—el cual, supuestamente, desea siempre llevar a cabo una ejecución del segundo tipo— como de una serie de determinantes contextuales que no siempre son controlados o aprovechados correctamente. De ahí que los músicos, junto con el entrenamiento técnico, desarrollen todo un conjunto de estrategias para asegurar que su ejecución técnica produzca un efecto comunicativo translingüístico. Todas ellas persiguen el mismo fin: frenar la inercia técnica, que trata de ejecutarse eficaz y automáticamente pero con independencia del efecto, y forzar a la mente a detenerse en la propia ejecución. De esta forma, tanto el intérprete como los oyentes revisan el trayecto que va del efecto a la técnica y de la técnica al efecto formando una unidad expresiva indisoluble. La música ya no se realiza mecánicamente sino como un proceso durativo en el que percibimos el papel expresivo de cada elemento, el sentido de cada decisión formal.

La idea que acabamos de expresar no es original nuestra. Se trata de una reformulación de la tesis propuesta por el formalista ruso V. Sklovski (1917) para explicar las características formales y la finalidad del lenguaje poético. Las ideas literarias de este crítico son, sin embargo, a nuestro juicio, perfectamente trasladables al ámbito musical. En tanto que este arte construye también un lenguaje y un tipo de escritura, es susceptible de automatizarse y, por lo tanto, exige de sus participantes una acción constante para contrarrestar este proceso de automatización. Estemos o no ante un género musical escrito, toda forma es ya una transcripción de un determinado efecto estético sonoro, cuyo cumplimiento supuestamente reproducirá dicho efecto. Por ejemplo, las propias notas musicales manejadas por la tradición occidental son, como su nombre indica, anotaciones para encontrar el lugar en el que se producen determinados sonidos. Se trata de un tipo de transcripción tan antigua que, quizás hoy, nos resulte ya más complicado percibir el efecto estético resultante de la simple emisión de una nota musical. Un músico con oído absoluto, incluso, ya no puede escuchar simplemente un sonido sin asociarlo de inmediato a su nota correspondiente. Y, sin embargo, la percepción de los sonidos produce un efecto estético más allá de su identificación musical. La creación de nuevos instrumentos con los que producir sonidos con timbres diferentes, o el recurso de la música contemporánea a incluir sonidos naturales o sonoridades instrumentales distintas a las producidas por las notas y posiciones habituales (como frotar las cuerdas de un violín con el arco al revés), van encaminados a retardar el momento de su identificación lingüística.

El ‘reconocimiento musical’ es necesario y muy útil para construir un lenguaje, para complicar su organización y descubrir nuevos matices expresivos. Pero, por otro lado, la identificación lingüístico-musical produce que el vínculo que existe entre la forma y su efecto se debilite: reconocemos la nota, o una secuencia rítmica o armónica determinada, o una manera característica de tocar un instrumento, pero ya no percibimos de manera tan intensa la belleza sonora que había en su ejecución. Las formas que producían el efecto están ya formadas y nos limitamos a reproducirlas. Sólo cuando se nos obliga a formar de nuevo la forma, a realizar nuevas conexiones entre formas y efectos, restauramos esa intensidad perceptiva de

nuevo. Así, a medida que el músico adquiere un conocimiento lingüístico más completo y detallado de las estructuras musicales, requiere asimismo la puesta en práctica de un conjunto de estrategias para recuperar el contacto con los efectos expresivos translingüísticos, debilitados durante la adquisición de dichos conocimientos lingüísticos.

Repetimos: la escritura musical no es sino un grado más de un proceso lingüístico general iniciado desde el momento en que la música empieza a convertirse en un sistema codificado. Pero esta conversión en lenguaje se inicia mucho antes, desde el momento en que se empiezan a escribir ‘partituras mentales’, y, por consiguiente, afecta tanto a los géneros musicales escritos como a los no escritos e improvisados. Como señala acertadamente P. Scheyder (1996: 15), “el oído y la memoria son igualmente escrituras fiables en el cerebro”. Este proceso de escritura –insistimos– no es negativo en sí mismo, pero, al posibilitar una serie de trayectos formales ya establecidos, favorece un tipo de ejecuciones ‘automáticas’ desprovistas del efecto estético. Los grandes intérpretes son muy conscientes de este fenómeno y tratan de evitar los automatismos técnico-formales de diversas maneras. Veámoslo detenidamente.

Vamos a centrarnos sobre todo en intérpretes de música improvisada (sobre todo música jazz) porque en ellos la necesidad de salirse de las pautas formales automáticas se muestra, quizás, de manera más global y evidente que en el caso de otros músicos. Sin embargo, a pesar de esta limitación, consideramos que la desautomatización constituye una necesidad artística de primer orden, independientemente del género musical<sup>6</sup>. Partimos de la definición de improvisación que da S. Blum en un trabajo titulado “Recognizing Improvisation” (en Nettl & Russell, 1998: 33) como el “arte que capacita a los intérpretes a controlar su dependencia respecto de las respuestas habituales”. En este sentido, la música improvisada requiere un tipo de entrenamiento técnico específico que, en principio, podría parecer hasta paradójico. Un intérprete de música clásica puede ensayar tantas veces como quiera la pieza que va a tocar, trabajando aquellos pasajes técnicamente más arduos para no fallar en su ejecución el día del concierto. Pero un músico de jazz, ¿qué es lo que debe practicar si nunca sabe exactamente cuáles son los ‘pasajes’ que tocará en su solo? Debe tener un alto grado de dominio técnico para responder adecuadamente a las ideas que le sobrevengan durante el solo, pero no sólo no puede ‘ensayar su solo’ sino que además es preferible que no lo haga. Como señala Blum (1998: 32), el intérprete de música improvisada “no sólo debe aprender cuándo actuar y qué hacer sino también cuándo no actuar y qué no hacer”. Así, una cierta actitud ‘pasiva’ es necesaria si realmente se quiere construir una improvisación de calidad que evite los automatismos de las técnicas y patrones preestablecidos. Al menos, éste es un parecer en el que parecen coincidir los grandes músicos de jazz. En una entrevista radiofónica, J. Coltrane declaraba al respecto:

“Intento levantar el solo hasta el punto en que la inspiración vuelve de nuevo, en que las cosas salen espontáneamente, sin artificios... *Si esto no pasa, lo dejo estar y me retiro.*”

6. Así, el contrabajista clásico F. Stochl reconocía: “La paradoja está en que la improvisación se convierte en una necesidad por un aumento del desarrollo de la escritura” (Scheyder, 1996: 78).

[...] Recientemente he intentado tomar más conciencia de este otro lado... el lado vital de la música. Me siento como si volviera a empezar...” (citado por Khan, 2002: 122; el subrayado es nuestro).

Por su parte, S. Rollins explicaba que antes de un concierto nunca piensa en lo que va a tocar exactamente sino que se limita a concentrarse y a formarse una ‘imagen mental’ de lo que quiere que pase en el escenario. La armonía y la estructura de los temas que va tocar ya las conoce, así que, cuando sube al escenario, trata de bloquear su mente lo máximo posible para dejar que la música fluya por sí misma, según lo cuenta él mismo en la película de R. Mugge (1986). Al año siguiente, en el número de marzo de la *Jazz Magazine* (1987), S. Rollins se reafirmaba en estas opiniones:

“Quiero realmente llegar a un punto donde no me encuentre obligado a pensar en lo que estoy tocando... Intento pues prepararme para ello, manteniéndome en forma y trabajando los acordes que podría necesitar, y luego espero que me ocurra. Eso es lo esencial: dejar que la música me invada antes que intentar constantemente crearla...” (citado por G. Arnaud y J. Chesnel, 1993: 120).

Este bloqueo del que habla S. Rollins, ese deseo de que la improvisación ‘salga por sí misma’ de manera no premeditada, confirman la necesidad que existe de frenar la inercia técnica, a la que hemos aludido más arriba. El bloqueo resulta necesario porque el trabajo técnico que ha precedido a la actuación puede jugar en contra de la creatividad al imponerse como una respuesta automática que no sorprende ni al público ni al intérprete. Lo pre-visto, lo que se ha visto antes, produce un reconocimiento que anticipa la respuesta y, por lo tanto no promueve la detención en la tarea de reconstrucción formal que representa la verdadera interpretación. En este sentido, un cierto grado de *extrañamiento* siempre es necesario para que la interpretación produzca una impresión estética. Si comparamos el bloqueo al que se refiere S. Rollins con el que dicen experimentar algunos músicos clásicos cuando se enfrentan a la tarea de improvisar, entenderemos mejor a qué nos estamos refiriendo con el término de ‘extrañamiento’. Lo que trata de ‘bloquear’ el músico de jazz es su conocimiento del material musical que tiene entre sus manos para, mediante esta estrategia, poder verlo como algo novedoso y desconocido de lo que extraer variaciones no previstas a partir de su estructura. Justamente, el bloqueo creativo que sufren los músicos de formación clásica a la hora de improvisar proviene de su incapacidad para prescindir de su completo bagaje técnico, repleto de respuestas formales preestablecidas. Como afirma P. Scheyder (1996: 35), en estos casos “se trata más bien de una pasividad condicionada que de una falta real de ideas. Diría incluso que tienen demasiados conocimientos y demasiadas ideas, ahí está su bloqueo”.

Por el contrario, la estructura canónica de una composición de jazz parece estar diseñada para promover el extrañamiento técnico al que nos estamos refiriendo, responsable en gran medida de la expresividad interpretativa: un tema de jazz comienza con una presentación de un tema musical, normalmente escrito y por lo general conocido (de ahí que se lo denomine ‘*standard*’), al que le suceden las improvisaciones de los diversos instrumentistas de acuerdo con la estructura rítmico-armónica presentada en la ejecución previa del tema, y

que se cierra con la repetición de dicho tema inicial. La estructura típica de una composición jazzística describe, por tanto, un movimiento en tres tiempos que podría resumirse como: reconocimiento, extrañamiento, reconocimiento. La finalidad de la improvisación parece ser así la de introducir ‘variaciones’ respecto de las estructuras rítmicas y melódicas desarrolladas en el tema, para percibir de forma novedosa una armonía presentada como reconocible tanto en el primero como en el tercer tiempo. La armonía se mantiene idéntica y se repite sin cesar desde que empieza la pieza hasta que termina, como una especie de fondo sobre el que hacer resaltar las diferencias. Pero estas diferencias nos conducen, finalmente, a un reconocimiento –eso sí, retardado– de la armonía ‘extrañada’ durante la improvisación.

La estructura de una ‘obra’ de jazz desarrolla de este modo el mismo mecanismo que el de una metáfora novedosa: cuando un poeta como Maiakovski (1915: 30) describe en *La nube en pantalones* una tormenta como un “barullo increíble/ como si obreros blancos se dispersaran, / declarándose ante el cielo en huelga implacable”, parte también de un significado conocido (la tormenta) para extraer de él una variación imprevisible (las nubes y el estruendo de la tormenta se comparan con el escándalo que organizan los obreros ‘blancos’, en huelga contra el cielo) que revierte en una percepción más intensa y renovada del significado reconocido en primer término. La originalidad de la comparación provoca que, en lugar de alcanzar automáticamente el significado de la tormenta, tengamos que recorrer un trayecto formal tras el cual, tanto la tormenta como los obreros en huelga, son percibidos con una intensidad desacostumbrada. Asimismo, la ejecución de una improvisación no previsible sobre un tema de jazz conocido, nos concede una visión renovada de la armonía compartida por ambos<sup>7</sup>. Pero, para producir este efecto, como decimos, es necesario una pequeña dosis de extrañamiento<sup>8</sup>. De ahí que cuando la estructura de las composiciones de jazz –tema, solos, tema– resulta demasiado previsible, se buscan diversas soluciones para alterarla y conservar el momento del extrañamiento dentro de ella.

En “Countdown” de Coltrane (*Giant Steps*, 1959), por ejemplo, se comienza directamente por la improvisación del saxo, al que poco a poco se le van uniendo el resto de los instrumentos en un orden que trata de retrasar lo máximo posible el momento en que se explicita la armonía. Así, primero toca la batería, luego el bajo y, por último, el piano introduce los acordes. Al final, todos los instrumentos interpretan el tema, omitido al principio<sup>9</sup>. “So What” de Miles Davis (*Kind*

7. Concordamos, pues, plenamente con P. Berliner (*Thinking in Jazz*, 1994) cuando afirma que en el jazz se produce un cruce constante entre elementos espontáneos y elementos pre-arreglados, con el fin de que unos y otros se revitalicen recíprocamente (cf. Nettle & Russell, 1998: 336).

8. Otro recurso frecuente en los temas de jazz que sigue una lógica comparativa similar es el que consiste en ‘citar’ un fragmento de un tema musical conocido durante la improvisación de otro tema distinto. La armonía del fragmento citado no tiene por qué coincidir necesariamente con la del tema que se está tocando, pero precisamente, de esa disimilitud en que su funda la comparación, nace una sensación de novedad auditiva en la percepción tanto de la armonía del solo como de la del fragmento citado.

9. S. Rollins ya había empleado un recurso similar en “Strode Rode” (*Saxophone Colossus*, 1956) al comenzar su improvisación sin el acompañamiento armónico del piano y rítmico de la batería. Éstos se van sumando poco a poco en el mismo orden que en el tema de Coltrane (primero la batería y luego el piano). Ahora bien, éste iba mucho más allá que Rollins al elidir la presentación inicial del tema y el acompañamiento rítmico-armónico del bajo al principio de su solo.

*of Blue*, 1959) propone otra solución. En primer lugar, el tema se desarrolla en un solo acorde (Dmin7), lo cual en su momento supuso ya una simplificación de las secuencias armónicas del bebop. Pasados dieciséis compases (A1, A2), la armonía sube medio tono (Ebmin7) y se mantiene así durante ocho compases (B), para volver al primer acorde durante ocho compases más (A3). El resultado de esta estructura es un tema muy simple, desde el punto de vista armónico ya que, teóricamente, es lo mismo improvisar en Dmin7 que en Ebmin7. Sin embargo, a pesar de que no se sale nunca de un acorde menor en séptima, el simple cambio de armadura ya obliga a situarse en una relación distinta con la armonía<sup>10</sup>.

Por su parte, P. Scheyder (1996), desde el ámbito de la música clásica, proponía el siguiente ejercicio de ‘extrañamiento musical’: el músico francés reunía a distintos instrumentistas y le pedía a uno cualquiera –por ejemplo, un violonchelo– que tocara algo. A continuación, pedía al resto de instrumentos que tocaran lo mismo que el violonchelo tratando de imitar el modo característico de tocar de este instrumento. El violonchelo tiene un ataque, una textura, unas resonancias armónicas y una duración específicas, que se pierden al tocar las mismas notas en otro instrumento. Por tanto, con este ejercicio, lo que se consigue es olvidarse de las estructuras en sí y concentrarse en los efectos sonoros que son capaces de transmitir los instrumentos. En palabras del propio Scheyder (1996: 22): “Profundizando en formas de tocar extrañas tenemos la oportunidad de salir de nuestros hábitos instrumentales que pueden ser un freno para la invención y la comunicación”.

Ahora bien, tal y como apuntaba Blum (en Nettl & Russell, 1998), lo que más se valora de una improvisación no es tanto la simple variación respecto de unos esquemas conocidos, como su capacidad para ajustarse a la situación dinámica que se está gestando en el curso de la interpretación<sup>11</sup>. Así, otra estrategia para evitar la inercia automática de la técnica y construir el solo a partir de ideas no previstas de antemano, suele ser la de dirigir la improvisación como una especie de respuesta a los estímulos musicales surgidos en el propio contexto de su ejecución. Básicamente estos estímulos provienen de dos fuentes: del conjunto de músicos que participan en la improvisación y del público que asiste al concierto. De ahí que, aunque existen muy buenos discos de música improvisada en estudio, el escenario ‘natural’ de esta música es la sala de conciertos. S. Rollins, por ejemplo, se refiere en la película de Mugge (1986) al papel estimulante que cumple el público en sus conciertos y el crítico de jazz G. Giddins considera que las interpretaciones de este saxofonista en el estudio mejoran y crecen notablemente en los conciertos con público. Por su parte, H. Hancock (Dibb, 2001) relata el carácter colectivo de las improvisaciones que

10. Se trata de un recurso muy frecuente también, aunque de manera más tópica, en la música pop y rock, en la que las canciones a menudo terminan con este tipo de variación por subida de medio tono alto.

11. Blum hacía esta observación pensando en la música persa, de carácter improvisado, en la que lo que más se valora es la capacidad del músico para crear diferentes matices emocionales (tristeza, fuerza, coraje, ...) con unas mismas estructuras musicales (incluso con aquellas que en principio parecen alejadas o contrarias a determinados matices). La música oriental –particularmente la persa y la hindú– es uno de los campos, junto con el jazz, en el que han aparecido más estudios sobre el fenómeno de la improvisación. Ello se debe a que, en esta música, la improvisación no se considera como un rasgo de la música popular o poco seria como sucede en Occidente, sino como una cualidad muy difícil de obtener y reservada sólo a los mejores intérpretes y compositores musicales (véanse los ensayos de Nettl, Blum o Racy en Nettl & Russell, 1998).

se crearon dentro del grupo que formó con Miles Davis en los años sesenta. El objetivo de esta estrategia de creación ‘colectiva’ no es otro que el de centrar la atención en el efecto expresivo que se está creando durante la actuación, y evitar que las técnicas comiencen a ejecutarse automáticamente y con independencia de dicho efecto.

Precisamente el trompetista Miles Davis representa uno de los casos más significativos en el uso de estas estrategias. Todos los músicos que tocaron con él coinciden en el recuerdo de las pocas instrucciones que daba a todo aquel que llamaba para grabar un disco o actuar en un concierto con él. Chick Corea recuerda que la primera vez que tocó con Miles y le preguntó si iban a ensayar primero, el trompetista le respondió algo así como: ‘no, toca lo que oigas’ (Dibb, 2001). Dave Holland todavía tuvo menos suerte que Chick Corea. Fue llamado para que viajara desde Londres a tocar con Miles Davis y, cuando llegó, no recibió ni siquiera un saludo. Los músicos salieron al escenario y comenzaron el concierto. Holland no tuvo más remedio que lanzarse a tocar también siguiendo lo que oía. Miles Davis era totalmente consciente del aprieto en el que situaba a sus músicos, pero pensaba que sólo metiéndolos en terreno desconocido, podía sacar de ellos un alto grado de innovación y creatividad. En sus propias palabras: “Se necesitan músicos que piensen, no que estén cómodos. No puedo tener a gente cómoda alrededor de mí. No se saca nada de la gente que no tiene ideas” (Dibb, 2001):

“si pones a un músico en un sitio en el que tiene que hacer algo diferente de lo que hace siempre, entonces puede hacerlo –pero tiene que pensar de forma diferente para hacerlo. Tiene que usar su imaginación, ser más creativo, más innovador; tiene que tomar más riesgos... De esta manera, será más libre, esperará las cosas de forma diferente, se anticipará y sabrá que algo diferente está por llegar... Porque entonces cualquier cosa puede pasar, y ahí es cuando se dan el mejor arte y la mejor música” (citado por Smith, en Nertl & Russell, 1998: 262).

Varios de los discos más emblemáticos de Miles Davis, como *Kind of Blue* (1959), *Bitches Brew* (1969), o la banda sonora para la película *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), fueron grabados siguiendo este mismo sistema: en lugar de partituras, los músicos que compartieron sesión de estudio con Davis tan sólo recibieron unas escuetas indicaciones sobre lo que iban a tocar. En el caso de la película de Louis Malle, Miles indicó de forma vaga y general al resto de los músicos la armonía por la que pensaba moverse y pidió que se proyectase la película en el estudio de grabación. La banda sonora se grabó casi de una toma a partir de lo que le sugerían las imágenes. *Kind of Blue* (1959), como se sabe, fue uno de los primeros discos en poner en práctica un tipo de composición e interpretación modal. En este caso, las breves instrucciones de Miles iban destinadas a cambiar el tipo de pensamiento ‘vertical’ que primaba hasta entonces en las improvisaciones jazzísticas y obligar a los músicos a desarrollar un tipo de interpretación más lineal u horizontal. El disco se grabó también con muy pocas tomas (cf. Kahn, 2000). Por último, el propio Miles explicaba como sigue la estrategia compositiva de *Bitches Brew*: “no lo escribí todo, *no porque no supiera lo que quería*; [sino porque] sabía que lo que quería saldría de un proceso y no de un asunto previamente arreglado” (citado y subrayado por Smith, 1998, p. 262).

Las palabras del trompetista dejan claro, pues, que su comportamiento lacónico y desconcertante responde a una intención artística muy concreta y calculada: obligar a los músicos a crear algo que se ajuste a la verdadera naturaleza de la música, consistente en *iniciar* procesos de formación y no en *repetir* estructuras ya formadas. Ahora bien, que la interpretación sea el resultado de un proceso y no de un cálculo ‘previamente arreglado’, no quiere decir necesariamente que la música de Miles Davis adolezca de un proyecto significativo muy concreto. El trompetista sabía en todo momento lo que quería expresar y, de ahí que, si bien no daba instrucciones a sus músicos, sí que intervenía cuando advertía que la interpretación no se ajustaba al efecto deseado. Cannonball Adderley (cf. Kahn, 2000) o Marcus Miller (cf. Dibb, 2001) cuentan cómo éste les interrumpía cada vez que tocaban algo que no era de su gusto.

Miles Davis actuaba así como una especie de director de orquesta que deja a sus músicos el margen necesario para que puedan prescindir de las estructuras automáticas y encuentren los esquemas expresivos adecuados a la situación, al tiempo que guía sus interpretaciones en una dirección expresiva muy concreta. Tanto H. Hancock como J. DeJohnette coinciden en describir este tipo de labor directiva de Miles Davis: cuando éste tocaba su solo no solía experimentar demasiado, pues dejaba esta tarea para los músicos que le acompañaban y a los que estimulaba con sus órdenes desconcertantes. Pero al final de los solos, Miles volvía a tocar haciendo una especie de síntesis de todo lo que habían creado sus músicos, que reconducía la interpretación colectiva hacia una coherencia final (cf. Dibb, 2001)<sup>12</sup>.

El comportamiento de Miles Davis nos revela además la importancia de mantener la comunicación que va del efecto a la técnica durante la interpretación, a la que nos estamos refiriendo aquí. Lo que busca este trompetista no es tanto guiar la interpretación de sus músicos hacia una determinada dirección técnica como comunicarles el tipo de efecto transaccional que, más allá de las estructuras empleadas, deben ser capaces de suscitar. Así, sus órdenes no hacen referencia nunca a indicaciones de tipo técnico-estructural sino que tan sólo advierten sobre el tipo de efecto *zaum* que se quiere transmitir. Tal y como lo describe Chick Corea: “No había instrucciones, ni una conversación analítica. Había gruñidos, miradas, sonrisas y no sonrisas. Miles se comunicaba, pero no en un nivel lógico o analítico” (citado por Smith, 1998: 286).

Esta comunicación *zaum* la fue acentuando Miles Davis con el paso del tiempo: de las sucintas órdenes verbales a las que nos estamos refiriendo pasó a comunicarse con sus músicos simplemente por gestos a partir de los ochenta. Smith interpreta este hecho

12. Una tarea directiva similar desempeñó J. Coltrane en el cuarteto que formó con McCoy Tyner, Elvin Jones y Jimmy Garrison. Curiosamente, Coltrane había estado tocando antes como miembro del grupo de Miles Davis y, probablemente, aprendió la estrategia de éste. Muchos de los músicos que empezaron con este trompetista han sido luego grandes líderes de bandas de jazz. McCoy Tyner comenta que Coltrane: “Nunca decía qué había que hacer, simplemente creaba el ambiente para que nos sintiéramos libres para experimentar”. Pero, al mismo tiempo, orquestaba la actuación dando paso a los solos y silenciando el papel de los distintos instrumentos en algunos momentos de la interpretación (cf. Kramer, 2005). Comentando la grabación de “Chasin’ the Trane”, Coltrane afirmaba que había tratado con este tema de “empezar de la nada... sin ningún plan de entrada, ninguna introducción, ninguna de las rutinas típicas de los solos [...] No era tan solo que la melodía no estuviera escrita, sino que además tampoco la teníamos en mente antes de empezar a tocar. [...] Acordamos el tempo y nos lanzamos a tocar” (Khan, 2002: 125).



como una necesidad de seguir desconcertando a los músicos, que ya empezaban a estar acostumbrados a las peculiares estrategias verbales del trompetista. El paso del jazz acústico al eléctrico también podría tener algo que ver: Miles Davis dirige la actuación con gestos porque el volumen amplificado de la música dificulta la comunicación verbal. En cualquier caso, el trompetista siguió exigiendo a sus músicos una atención centrada en las variaciones expresivas que surgen durante el contexto de la actuación, que guiaba y modificaba con sus órdenes mímicas.

Las estrategias directivas de Miles Davis o el bloqueo mental al que se refería Sonny Rollins parecen confirmar, por tanto, la necesidad expresiva de contemplar, en el momento de la interpretación, las técnicas empleadas, no como estructuras reconocibles, sino como creaciones inmediatas para materializar el efecto en el que el músico está concentrado. Evidentemente, el músico se vale de unas determinadas estructuras y técnicas musicales para crear este efecto expresivo, pero lo importante –repetimos– consiste en situarse en esa difícil posición desde la que dichas formas no son vistas como formas formadas sino como procesos que conforman un efecto. Justamente, cuando el músico alcanza esta situación, obtiene la impresión de que su interpretación se está realizando de manera inmediata: ya no maneja técnicas sino efectos.

Una película didáctica rodada con Bill Evans (cf. Carvell, 2004), con el fin de dar a conocer al gran público las técnicas empleadas por este pianista en la improvisación de jazz, muestra de manera muy ilustrativa lo que estamos apuntando. El entrevistador se esfuerza en que Bill Evans revele los secretos de su arte y le pide que toque al piano unos temas de jazz, aplicando progresivamente los distintos procedimientos que complican su estructura. Bill Evans toca primero sólo la melodía. A continuación, la melodía con los acordes simples, haciendo una interpretación literal de lo escrito. Tras esto, vuelve a tocar la melodía, pero esta vez cambia los acordes con todo tipo de inversiones, rearmonizaciones y variaciones rítmicas. Finalmente, desarrolla una improvisación a partir de este tema complicado progresivamente. El entrevistador, no obstante, no parece del todo satisfecho porque lo que quiere saber es qué hace exactamente Bill Evans para inventar las variaciones improvisadas y plantea el siguiente símil: Bill Evans nos ha mostrado la ciudad por la que se mueve una interpretación de jazz pero, ¿cuáles son las calles que deben tomarse para construir el solo? La respuesta del pianista forzosamente defrauda al entrevistador: “encuentra tu propia avenida”, contesta Bill Evans.

No es que no exista una respuesta para la pregunta del entrevistador o que la improvisación consista en un misterio inefable. Simplemente se trata de una pregunta mal formulada. Sí que existen unas técnicas para improvisar, lo que ocurre es que no se trata de unas técnicas concretas sino de unas formas que deben crearse en el curso mismo de la interpretación. Efectivamente, éstas pueden coincidir con patrones preestablecidos pero la clave está en que estas estructuras no sean percibidas por el intérprete como formas ya formadas y reconocidas –de ahí los procedimientos extrañificadores mencionados más arriba– sino como formas ‘en formación’. La calle no se puede buscar por el callejero sino por otro tipo de estrategias mediante las que, ya se trate de una calle conocida o de una nueva, el trayecto recorrido se trace con la intensidad de la primera vez. Se podría decir, por tanto, que el intérprete sabe muy bien lo que va a tocar pero trata de no pensar en cómo va a tocarlo,



de manera que los medios que emplea pasen a un segundo plano y su atención se centre en esa expresividad musical no lingüística, que tomará cuerpo en estructuras imprevistas durante el curso de la interpretación.

Todo esto no quiere decir, sin embargo, que una interpretación guiada por un efecto expresivo translingüístico esté desprovisto de una lógica lingüístico-formal. Como señala P. Scheyder (1996: 32), “el desarrollo convincente es aquel que, tras él, sentimos que una lógica subterránea ha guiado el esfuerzo y el cumplimiento”. Un análisis musical de las grandes improvisaciones de jazz puede revelar incluso una lógica extremadamente coherente. Pero se trata siempre de una ‘lógica subterránea’, no prevista en ningún caso por el intérprete, el cual, concentrado durante la improvisación en el efecto expresivo que está comunicando, tiene una sensación de inmediatez que le oculta la presencia de dicha lógica. Sólo los imitadores aplican conscientemente los principios de una lógica preestablecida. Los intérpretes originales crean la suya como resultado de una experiencia no lógica que la precede<sup>13</sup>.

Veámoslo con un ejemplo. Nos hemos referido ya al cambio que introdujo *Kind of Blue* (1959) en la forma de improvisar del momento, basada en las progresiones de acordes, mediante la propuesta de una interpretación modal de los temas. Miles Davis, como sabemos, grabó el disco sin ensayos previos y dándoles a los músicos los temas nuevos el mismo día de la grabación. En lugar de una partitura convencional con los acordes, los músicos se encontraron además sólo con unas indicaciones sobre las escalas que debían tocar en cada tema. Ahora bien, pese a este tipo de condiciones óptimas para prescindir de las lógicas preestablecidas, podemos encontrar en los solos de este disco una serie de patrones más o menos convencionales. Por supuesto, hasta la creación más original no parte desde cero, pero en el caso de las improvisaciones de calidad, estos patrones funcionan tan sólo como fórmulas de arranque. De alguna forma hay que empezar, así que los músicos parten a menudo de estructuras estándar, que desempeñan un papel similar al de la estructura armónica del tema sobre el que improvisan: los patrones preestablecidos son sólo una especie de fondo conocido respecto del cual idear variaciones contrastivas.

Los solos de la trompeta (M. Davis) y el saxo tenor (J. Coltrane) en “So What”, por ejemplo, se mueven la mayor parte del tiempo en el acorde de Dmin7, tocado como Emin7, pues se trata de instrumentos traspositores en si bemol. Supuestamente, los músicos no se enfrentaron a la armonía como un acorde de Emin7, sino como una escala dórica. A pesar de ello, el solo de Miles Davis se inicia con una frase descendente de mi a mi octava baja, pasando por la séptima del acorde (re). Es decir, que Miles Davis empieza tocando una forma simple del acorde arpegiado de Emin7, como para situarse en la armonía del tema. A continuación, emite otro arpeggio del acorde, pero esta vez omite la séptima e incluye la quinta y cuarta nota (sol, si, la), como reafirmando la armonía iniciada en la primera frase al tiempo que la varía ligeramente. Este arpeggio (con la adición de la tercera) será el fondo

13. De ahí que cuando los artistas son preguntados por el origen de sus creaciones formales no puedan responder nunca en términos de fórmulas. Ya hemos visto el caso de Bill Evans. Por su parte, McCoy Tyner respondía en una entrevista a la pregunta de cómo llegó a crear los acordes con cuartas, afirmando que simplemente los oyó primero (cf. Kramer, 2005).

respecto del cual se producen las variaciones rítmico-armónicas posteriores. Un análisis del solo de Miles Davis nos descubre la presencia constante de esta figura (mi, sol, si, la) a lo largo de su interpretación (transcribimos sólo los ocho primeros compases, A1)<sup>14</sup>:

A1  
Emin<sup>7</sup>



Pasemos ahora al solo de J. Coltrane que sucede al de Miles Davis. El saxofonista ha estado muy atento a la improvisación de su predecesor e inicia su solo con el patrón establecido por el trompetista, como fondo ‘fijo’ desde el que ejercer las variaciones. Así, lo que toca en los primeros ocho compases del solo (A1), son variaciones rítmicas y melódicas de la fórmula ‘mi-sol-la-si’, de la que se va desprendiendo progresivamente en los ocho compases siguientes (A2), por medio de una variación cada vez más independiente tanto melódica como rítmicamente:

A1  
Emin<sup>7</sup>



14. Las transcripciones de los solos que aparecen a continuación han sido tomadas de R. DuBoff (et. alt.), *Miles Davis. Kind of Blue. Transcribed Scores*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation (páginas 8, 11 y 12, respectivamente).

Con el cambio de tono, Coltrane abandona este patrón y, cuando el tema vuelve a Emin7, idea un nuevo patrón sobre el que establecer las variaciones: una frase ascendente que parte de la quinta para llegar a la tónica, pasando por la sexta y la séptima aumentada se repite a lo largo de los siguientes ocho compases con ligeras variantes (A3). Nótese que Coltrane ha rearmonizado ya el Emin7, convirtiéndolo en un Emin(maj7), al que le añade a veces la quinta aumentada. Asimismo, esta frase que predomina en los ocho compases de A3, retoma la secuencia con la que se cerraban los compases de A2, antes de pasar al cambio de tono, dotando de esta manera de gran coherencia al solo<sup>15</sup>. Finalizados los compases de A3, comienza de nuevo el ciclo (A1,...) y Coltrane recurre otra vez al primer patrón iniciado por Davis, mucho más camuflado e irreconocible, porque el saxofonista se está guiando ya más por la propia lógica creada durante su improvisación que por el patrón de arranque.

Evidentemente, no es posible obtener una prueba totalmente fiable del carácter no premeditado de las improvisaciones de Miles Davis o John Coltrane en este disco. Pero tanto las condiciones contextuales en las que se grabó como la observación de la ‘lógica subterránea’ creada en el curso de la improvisación, parecen corresponderse –entre otras causas- con el potente efecto expresivo conseguido por esta obra que, no en vano, es la más vendida dentro de las de su género (cf. Khan, 2000).

La comunicación transracional que origina y persigue la música, no sólo se produce en la relación que establece el propio intérprete con la música que está tocando, sino también en la relación que establece con el resto de los instrumentistas, o en la relación que

15. J. Pressing (Nettl & Russell, 1998: 47-67) compara así a los intérpretes de jazz con jugadores de ajedrez, dotados de una memoria especializada en prever las jugadas por venir y recordar las precedentes. Los jazzistas novatos basan su improvisación demasiado en el contexto y carecen de la capacidad de generalizar de los expertos. Véase también el solo de Coltrane en “Flamenco Sketches”, otro de los temas más modales de *Kind of Blue*, como prueba de este mismo uso de los patrones prefijados como fórmulas de arranque.

establece con el público<sup>16</sup>. El problema reside en que la comunicación *zaum* no siempre se produce en estos tres niveles al mismo tiempo. Al tratarse de un tipo de comunicación frágil y contextual, una actitud poco atenta y descentrada –ya sea por parte del intérprete, co-intérpretes o del público– puede frustrar su éxito. De ahí también, que no existan fórmulas exactas para promoverla. Pero, en cualquier caso, todo músico sabe reconocerla cuando se presenta. Así, el contrabajista clásico F. Stochl confiesa haber experimentado este tipo de comunicación no sólo durante improvisaciones colectivas<sup>17</sup> sino también tocando música de cámara. Si la obra ha sido asimilada profundamente por todos los músicos del conjunto, se produce una especie de comunicación sin palabras, que guía la interpretación hacia un efecto unitario:

“En ese momento, se sabe por adelantado lo que quiere cada uno y la armonía se hace sobre esta base.

Yo no diría que la improvisación enseña a hacer música de cámara, pero el placer que me procura queda como un punto de referencia para tratar de recrear un entendimiento similar con medios diferentes. Esto mantiene una frescura de intención difícil de preservar de otra forma” (en Scheyder, 1996: 81).

En otro género distinto, como el de la música de baile latina, se da también el caso de que los músicos, concentrados en ese efecto expresivo creado en el curso de la interpretación, son capaces de comunicarse transracionalmente, sin necesidad de indicación verbal o lingüística de ningún tipo. La improvisación en la música latina suele ser más sencilla estructuralmente que la improvisación de jazz, pues los solos se ejecutan sobre un acorde sostenido llamado ‘montuno’, en lugar de sobre toda la secuencia armónica de la canción. Durante los montunos, es frecuente que la sección de viento toque unas ‘moñas’ para intensificar la expresividad del solo. Éstas consisten muchas veces en la repetición de patrones prefijados, pero a veces se trata de ‘composiciones’ creadas en el calor del momento. El trombón inicia en estos casos una línea melódica a la que responde la trompeta, y de pronto, el resto de la sección se suma a la moña como si se tratara de una estructura previamente acordada y conocida por todos (cf. Manuel, en Nettle & Russell, 1998: 127-147).

Los datos recopilados hasta aquí nos parecen confirmar, por tanto, que un gran intérprete no es tanto aquel que posee una técnica impecable como aquel que tiene la habilidad para dominar la técnica, frenar su inercia y amoldarla al efecto expresivo deseado. Esto explica el que, muchas veces, un músico en formación consiga dotar a su interpretación de una mayor expresividad, pese a sus carencias técnicas, que un músico con una mayor compe-

16. No vamos a tocar aquí este apartado del que, no obstante, se pueden extraer datos interesantes que confirman nuestra tesis. Existen numerosos casos documentados de las posibilidades translingüísticas musicales para influir sobre todo un auditorio, que no conoce las estructuras musicales en las que se funda dicha comunicación *zaum*: la música *swing* como fenómeno de masas (cf. Burns, 2000), la espiritualidad buscada por el Coltrane de *A Love Supreme* en adelante, que dio lugar incluso a la fundación de una iglesia y comunidad religiosa que lo consideran su santo patrón (cf. Khan, 2002; Kramer, 2005), etc.

17. Cuando se trata de describir este tipo de música, Stochl vuelve a recordar este carácter contextual y no preconcebido de la improvisación: “he tocado más la situación que lo que estaba escrito” (Scheyder, 1996: 79).

tencia pero que no posee esta habilidad de conjugar técnica y efecto. J. Heath recuerda, por ejemplo, que ésa fue justamente la impresión que le causó J. Coltrane al escucharle tocar en sus primeros solos:

“Cuando Coltrane tocaba en mi banda y hacía solos, no se sabía todos los cambios pero hacía una cosa excepcional... sin reparar en el tempo, su ritmo siempre era bueno... su ritmo era similar al de Parker y el estilo bebop, pero no tocaba según los clichés de Parker. *Tenía ese sentimiento explosivo que Parker tenía...* cuando estallaba en acordes... Él ya tenía eso antes de aprender realmente cuáles eran las notas exactas que tenía que tocar” (citado por Khan, 2002: 51-52).

Obsérvese que la similitud entre dos grandes figuras como Coltrane o Parker a la que se refiere Heath, es sobre todo una similitud expresiva transracional (‘sentimiento explosivo’) antes que una similitud de tipo técnico-estilístico (clichés del bebop). Es muy habitual que los jazzistas empleen este tipo de términos vagos para referirse al potencial expresivo de un músico, más allá de su técnica. Uno de los más frecuentes es quizás el de ‘swing’<sup>18</sup>, que no se trata tanto de un buen conocimiento de los patrones rítmicos como de la habilidad para interiorizar el balanceo sincopado del jazz y poder tocar de manera flexible dentro de él. Los grandes intérpretes de jazz se caracterizan por tocar un poco antes o un poco después del pulso, de manera que se crea una especie de tensión entre el tempo de la música y el de la interpretación que se ejecuta sobre éste. Pero el swing no está escrito sino que se trata de un efecto temporal expresivo que se produce como resultado de la interpretación flexible de lo escrito. Casi todos los ejemplos que habíamos puesto hasta el momento para ilustrar el tipo de variación que introduce una improvisación, habían sido ejemplos de tipo armónico. Sin embargo, las variaciones rítmicas son también una fuente importante de efectos expresivos tanto en el jazz como en el resto de géneros musicales. Así por ejemplo, el ‘*rubato*’ característico de las composiciones de Chopin –consistente en un desajuste sutil entre las dos manos, en el que la izquierda debe preceder ligeramente a la derecha– no se puede escribir con las técnicas de notación clásica. Para aprender a tocarlo, como ocurre con el swing, primero se debe ser capaz de percibirlo y transmitirlo por otras vías no lingüísticas (cf. Scheyder, 1996).

Es más, tal y como apuntábamos en las primeras páginas de este artículo, las técnicas evolucionan en parte porque los músicos prescinden de los patrones preestablecidos que han aprendido durante su etapa de formación y, movidos por un tipo de expresividad translingüística, idean nuevas formas que se ajusten al efecto buscado. Así por ejemplo, el batería Elvin Jones pasó a la historia del jazz por introducir un tipo de acompañamiento polirrítmico y flexible que, en su día, contravenía los patrones técnicos del momento y resultaba francamente duro de oír<sup>19</sup>. Ravi Coltrane recuerda haber escuchado por primera

18. Seguramente lo que en la cita aparece como ‘ritmo’ sea un mala traducción de ‘swing’. Todos los géneros musicales poseen un término propio para referirse a la expresividad translingüística: feeling, soul, duende, *rub* (en la música árabe *tarab*, cf. Racy, en Nettl & Russell, 1998: 95-112).

19. Elvin Jones además explicaba su negativa a emplear los patrones en términos muy similares a los que hemos visto más arriba al citar las palabras de S. Rollins: “Con los clichés te puedes quedar atascado” (citado por Khan, 2002: 105).

vez la ‘imprecisión’ temporal de Elvin Jones en los *tradings* (alternancia de solos cada cuatro u ocho compases) que tocaba en el disco de S. Rollins *A Night at the Village Vanguard* (1957). Unas veces tocaba tres compases, otras tres y medio, pero casi nunca se ceñía a la estructura de los cuatro compases. El propio Elvin Jones explicaba que esta flexibilidad temporal surgió como resultado de adaptar lo que tocaba a la situación musical del momento:

“Cuando hacíamos intercambio de compases de cuatro o de ocho, yo siempre pensaba en términos de fraseo musical, en lo que se refiere a la composición. [...] Yo creo que el fraseo no se debería limitar nunca a un patrón rígido... no puedes estar tocando así todo el rato; depende del músico al que acompañes. Pero esa manera de tocar más expresiva era verdaderamente apropiada para un músico como Sonny Rollins” (citado por Khan, 2002: 104).

Los momentos de innovación técnica nos revelan, una vez más, la diferente naturaleza de las estructuras y sus efectos, difícil de percibir por su aparición simultánea. Cuando una nueva técnica musical comienza a ser utilizada, la mayor parte de los oyentes suele responder a la misma con apreciaciones negativas. Como no se ajusta a los patrones formales establecidos, la nueva técnica no es percibida como estructura sino sólo como una especie de efecto expresivo informe, y, por lo tanto, se valora como insuficiente desde un punto de vista artístico<sup>20</sup>. Con el uso, la nueva técnica empieza a hacerse más familiar y pasa a formar parte del arsenal de los futuros procedimientos interpretativos. Sin embargo, esta familiaridad produce también que empiece a ser utilizada con un automatismo indiferente al efecto expresivo y que surja la necesidad de crear nuevas técnicas expresivas, que, a su vez, describirán un proceso evolutivo similar.

Esta lógica que sigue toda evolución formal no sólo se cumple en la historia de los distintos géneros musicales sino en la historia personal del aprendizaje de todo músico. Bill Evans (Carvell, 2004) comentaba que el único entrenamiento técnico verdaderamente útil para tocar jazz consiste en trabajar para que las técnicas pasen a un nivel inconsciente. Esta inconsciencia no debe confundirse en ningún caso con la inercia automática a la que nos hemos estado refiriendo en este artículo, sino más bien con la asimilación profunda que se traduce en una sensación de inmediatez (esto es, de desaparición de la técnica mediadora) de la que hablaba F. Stochl. La inconsciencia técnica a la que se refería Bill

20. En su momento el bebop de Charlie Parker y Dizzy Gillespie fue criticado como un galimatías acelerado y desestructurado por los defensores del modelo jazzístico anterior (entre ellos, el propio Louis Armstrong; cf. Burns, 2000). Más tarde, el free jazz fue percibido desde el modelo del bop como un sinsentido venido de otro planeta. Algunos músicos recuerdan la impresión que les causó un disco innovador como *A Love Supreme* de Coltrane con unas opiniones similares. John McLaughlin confiesa: “Honestamente, no capté nada la primera vez que lo oí. [...] De hecho no podía tan sólo ni entender lo que él estaba tocando musicalmente, ni lo que estaba sintiendo emocionalmente” (citado por Khan, 2002: 27). El testimonio de Santana va por el mismo sitio: “La primera vez que oí *A Love Supreme* fue un verdadero asalto. Para mí eso podía haber venido de Marte, o de cualquier otra galaxia. Recuerdo la portada del álbum y el nombre, pero en ese momento la música no encajó en las pautas que tenía en mi cerebro. Era como si alguien intentara hablarle a un mono sobre la espiritualidad u ordenadores, ¿sabes?, simplemente no lo computé” (ibidem).

Evans está destinada a que la atención o conciencia se centre en el efecto expresivo y no en la técnica. No puede existir una dificultad en la ejecución que limite o eche a perder la expresividad y, de ahí, que resulte necesario dominar inconscientemente ciertas técnicas para que la conciencia se vierta en la resolución de problemas más expresivos que formales. Este tipo de automatización formal deberá distinguirse, por tanto, de la inercia técnica que arrastra a un músico cuya atención, al no haber conseguido entrar en contacto con el efecto expresivo, ha permanecido en el nivel de la ejecución formal.

Bill Evans describía este proceso como un desarrollo progresivo, en el que la automatización de una serie de problemas técnicos permitía el acceso a otro tipo de problemas que, a su vez, previa automatización, daba paso a otros, etc. La lógica que gobierna este proceso hace que el aprendizaje técnico deba ser 'vigilado' en todo momento, para que no imponga la inercia de su ejecución por encima de la expresividad. Así, paradójicamente, el automatismo que busca facilitar y mejorar la expresividad de una interpretación, puede poner en marcha una dinámica en la que resulta difícil recuperar el poder expresivo de los procedimientos más simples. Los grandes músicos de jazz dicen estar siempre en un periodo continuo de evolución y aprendizaje técnicos (cf. Mugge, 1986; Dibb, 2001; Khan, 2002). Ahora bien, la progresión gradual de la técnica no significa necesariamente una complicación de la ejecución de sus solos. Las improvisaciones relativamente sencillas desde un punto de vista técnico, de Miles Davis o de Chet Baker, por ejemplo, revelan que la clave no reside tanto en la dificultad o complejidad técnicas como en un saber encontrar una transmisión eficaz del efecto expresivo a partir de éstas.

Cualquiera que haya pasado por los procesos de aprendizaje técnico necesarios para tocar un instrumento, habrá advertido que la repetición exhaustiva de los procedimientos que este proceso implica, no sólo resulta tremendamente tediosa sino que incluso puede resultar perjudicial para el aprendizaje: nuestra competencia y dominio técnicos, en lugar de avanzar, se estanca y comienza a retroceder. Ello se debe a que la repetición continuada produce un agotamiento temporal de nuestra capacidad para percibir el efecto expresivo del que las técnicas son soporte. Tras un periodo de descanso, no obstante, no sólo somos capaces de resolver los problemas técnicos con mayor destreza, sino que además dominamos ya aquellos procedimientos que directamente no 'nos salían'. La distancia temporal introducida por el periodo de descanso resulta muy beneficiosa porque suma a la asimilación inconsciente de la técnica, necesaria para evitar errores en la ejecución, la restauración de la percepción del efecto expresivo, que debe guiar en todo momento la interpretación técnica<sup>21</sup>.

21. La distancia explicaría la situación paradójica de ciertas músicas orientales, en las que sus intérpretes dicen improvisar pero un análisis musical revela un abundante uso de patrones prefijados. Por ejemplo, Anderson Sutton (en Nettl & Russell, 1998) estuvo grabando a un músico de Java, Suhardi, durante diferentes actuaciones a lo largo del tiempo y comprobó que, sin ser consciente de ello, Suhardi tocaba versiones idénticas de las mismas piezas en diferentes años (1974, 1983, 1995). Nettl y Riddle (1998) hicieron un experimento similar con Jihad Racy, al que le pidieron que improvisara cada dos días durante un año un *taqsim* diferente. El resultado fue que Racy repetía sin darse cuenta numerosos patrones preestablecidos. No es que Suhardi o Racy mientan cuando dicen improvisar sino que, la distancia les hace percibir sus interpretaciones con una frescura similar a la que se obtiene en las improvisaciones.

Creemos haber ilustrado ya suficientemente la relación que existe entre técnicas y efectos expresivos en la creación e interpretación musicales. Los desajustes constantes e inevitables entre la naturaleza translingüística (*zaum*) de la expresividad artística y los medios lingüísticos empleados para su comunicación, exige de un gran músico no sólo el dominio del lenguaje musical sino sobre todo la habilidad para crear la impresión de que se ha producido el ajuste perfecto entre unas técnicas y un efecto determinados. Para ello, como hemos visto, debe luchar en ocasiones contra su propio dominio técnico que impone una lógica y desarrollo independientes de la expresividad. La necesidad de reinterpretar constantemente lo escrito (lo codificado), que es el motor de la evolución musical, proviene justamente de esa voluntad de lucha contra los automatismos que se propone toda creación verdadera. Aunque nos hemos apoyado fundamentalmente en el caso de la música improvisada, creemos que nuestra tesis es igualmente aplicable para el caso de las ‘músicas escritas’. Puesto que puede darse una interpretación flexible de una pieza previamente compuesta y una interpretación improvisada puede construirse exclusivamente a partir de patrones fijos, lo importante no es si la música está escrita o no, sino la relación que seamos capaces de establecer con esa escritura.

### Bibliografía<sup>22</sup>

- ARNAUD, Gerald y CHESNEL, Jacques, *Los grandes creadores del jazz*. Madrid, Ediciones del Prado, 1993.
- BURNS, Ken, *Jazz. La historia* (2000). 6 DVD, Divisa Home Video, 2004.
- CARVELL, Louis, *The Universal Mind of Bill Evans. Jazz Pianist on the Creative Process and Self-Teaching*. Eforfilms, 2004.
- COLTRANE, John, *Giant Steps*. Atlantic/ Warner, 1959.
- DAVIS, Miles, *Ascenseur pour l'échafaud*. Fontana/ Universal, 1957.
- *Kind of Blue*. Columbia Legacy/ Sony, 1959.
- *Bitches Brew*. Columbia Legacy/ Sony, 1969.
- DIBB, Mike, *The Miles Davis Story* (2001). Sony Music Entertainment, 2002.
- DUBOFF, Rob et. al., *Miles Davis. Kind of Blue. Transcribed Scores*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation.
- KHAN, Ashley, *Miles Davis y “Kind of Blue”. La creación de una obra maestra* (2000). Barcelona, Alba Editorial, 2002.
- “*A Love Supreme*” y *John Coltrane. La historia de un álbum emblemático* (2002). Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- KRAMER, Arthur, *Trane Tracks. The Legacy of John Coltrane*. Eforfilms, 2005.
- KRUCHONIJ, Alexei, “Les nouvelles voies du mot (langue du futur mort au symbolisme)” (1913), en Sklovski, V., *Resurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, traducido del ruso por A. Robel en París, Ed. Gérard Lebovici, 1985, pp. 77-90.

22. Todas las citas tomadas de los libros y películas en lengua extranjera han sido traducidas al español por nosotros para facilitar su lectura y dotar de mayor coherencia al texto.



- MAIAKOVSKI, Vladímir, *Le nuage en pantalon* (1915), traducido del ruso por W. Berelowitch en París, Ed. Mille et une nuits, 1998.
- MUGGE, Robert, *Sonny Rollins. Saxophone Colossus* (1986). Fox Lorber, 1998.
- NETTL, Bruno y RUSSELL, Melinda (eds.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1998.
- ROLLINS, Sonny, *Saxophone Colossus*. Prestige/ Warner, 1956.
- SCHEYDER, Patrick, *Histoires de musiques. L'improvisation*. París, Cité de la musique, 1996.
- SKLOVSKI, Viktor, "On Poetry and Trans-Sense Language" (1916), traducido del ruso por G. Janecek y P. Mayer en *October*, n.º 34, Fall 1985, pp. 3-24.
- "El arte como artificio" (1917), en pp. 55-70 en Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965). Madrid, siglo XXI, 1970.

### Nota biográfica

Pau Sanmartín Ortí, nació el 11 de diciembre de 1977.

Se licencia en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid en el año 2000, obteniendo el Primer Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria, correspondiente al curso académico 1999-2000.

Fue becario de investigación de la Comunidad de Madrid, durante el periodo comprendido entre 2001-2005, realizando estancias breves en la Universidad de Provenza y en el CNRS de París.

El 7 de septiembre de 2006 leyó su tesis doctoral titulada "La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización".

Formación musical: ocho años estudiando el saxofón con Javier Iturralde (de 1992 a 2000) y experiencia musical en diversos grupos.

Primer premio en el Trofeo Rock Villa de Madrid del año 1997.

Líneas de investigación: Formalismo ruso y Teoría literaria, Literatura fantástica, Música.

Publicaciones: "Méthaphores à la lettre: un corps fantastique dans *Chatanooga Choochoo* (1985) de l'écrivain chilien José Donoso", en F. Dupeyron-Lafay (comp.), *Les représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction: figures et fantasmés*, París, Michel Houdiard Éditeur, 2005, pp. 130-142. "Aura: Análisis de lo fantástico en la obra de Carlos Fuentes", *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2005, pp. 699-708. "Desautomatización y creación", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 22, 2004, pp. 249-269.