

LA PRÁCTICA IMPROVISATORIA EN LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

Manuel González

manuelgonzalezponisio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 24/03/2015 | Aceptado: 07/07/2015

Resumen

Desacralizar el acto de improvisar le quita el mote de búsqueda espontánea, de momento mágico y único, y le da la posibilidad a quien lo transita de conocer las músicas desde perspectivas grupales e individuales donde la tradición es puesta en conflicto y la innovación relativizada. En este trabajo, entonces, se presentan los avances realizados sobre el concepto de *improvisación* y sus implicancias en los distintos procesos que se presentan en la música popular latinoamericana tanto en la producción como en su enseñanza.

Palabras clave

Improvisación, interpretación, música popular latinoamericana

Abstract

Demystifying the act of improvisation means taking out the spontaneous search, the magical and unique moment, and gives the one who goes through it the possibility of knowing the music from group and individual perspectives in which the tradition is a source of conflict and the innovation is arguable. Therefore, the advances made on the concept of *improvisation* and its implications in the different processes that exist in Latin American popular music, in its production as well as in its teaching, are described in this article.

Key words

Improvisation, interpretation, Latin American popular music



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

El siguiente trabajo presenta los avances realizados en la investigación que llevamos a cabo acerca de los distintos procesos que se presentan en la producción de la música popular latinoamericana. Puntualmente, abordaremos el concepto de improvisación y sus implicancias en la producción y en la enseñanza. La apertura de las carreras de licenciatura y de profesorado con orientación en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) abarca un campo de tradición incipiente dentro de la educación universitaria; es por esta razón que la inclusión de saberes específicos y de formas de acceso al saber musical necesita ser pensada en este nuevo contexto. La improvisación, así como la producción grupal o los procesos como tocar o sacar de oído, han tenido poco espacio en las academias de formación específica tanto en aspectos pedagógicos como investigativos, al tiempo que son prácticas habituales en aquellos que producen música popular en el contexto latinoamericano. Creemos, entonces, necesario ahondar en la definición de este concepto y redefinir su relación con los procesos de producción musical y de enseñanza.

Definiciones

El concepto de improvisación no es absoluto y varía según el contexto en que se presenta. No es lo mismo la improvisación de un saxofonista de jazz en una jam session¹ que la de un bombista que acompaña una chacarera en una peña². Las dos

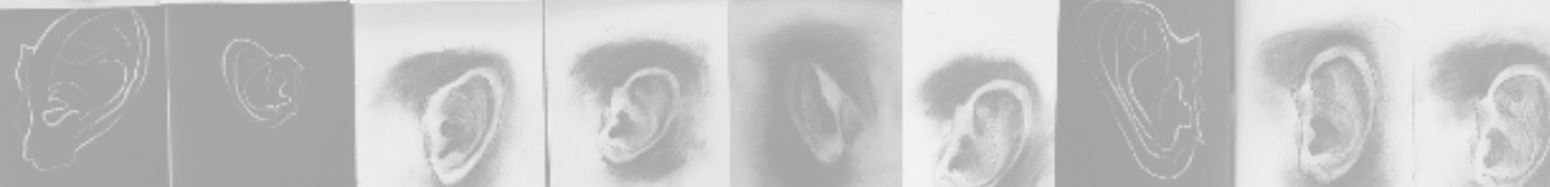
¹ Entendemos por jam session el encuentro de músicos en espacios públicos en los que se improvisa a partir de músicas relacionadas con el jazz, tales como canciones (definidas como estándares de jazz), blues u otras músicas afines. Generalmente, quienes asisten conocen el lenguaje de jazz y existe un repertorio común que la mayoría de los músicos conocen que sirve de punto de partida para tocar. Por lo general, cada músico tiene su espacio para improvisar en cada música abordada.

² Denominamos «peñas» a aquellos eventos donde se presentan grupos musicales con propuestas que generalmente apuntan a lo que denominamos, de manera genérica, «música folclórica», aunque podrían incluirse tanto el tango como la cumbia u otras músicas, dependiendo del contexto en que se desarrolle. Generalmente existe una oferta gastronómica y el público tiene un rol activo, principalmente vinculado al baile.

tienen aspectos en común: lo que tocan no está escrito, sino que está determinado por aspectos estilísticos o de género, y pueden tener distintos matices o cambiar totalmente según el contexto en que ellos producen. Cada músico puede tener un estilo propio, conocer un arreglo y aplicarlo con mayor o menor rigurosidad, acordar distintos aspectos con los músicos con los que va a tocar o, simplemente, contar cuatro (o tres) y comenzar. Sin embargo, no se trata de lo mismo.

Existe una diferencia en cuanto a la función que cumple la música en estos casos. Generalmente, las jam sessions de jazz apuntan a un público que escucha, aunque muchas veces funcione como música de ambiente. Por un lado, la música que se produce en peñas es tomada para bailar, con las implicancias musicales que esto conlleva, aunque ocurra en muchas ocasiones que el público escuche con mayor o con menor atención. Por otro lado, en la música popular latinoamericana muchas veces encontramos prácticas improvisatorias, que se diferencian de la improvisación entendida como un acto con alta expectativa de creatividad, ligada más a la idea de genio clásico-romántico que al proceso observado en distintos contextos de producción. Asimismo, la tradición del jazz se diferencia sustancialmente del folklore en cuanto a que existe un espacio claramente delimitado para la improvisación individual, aunque ésta sólo sea posible a partir de la interacción con el resto de los músicos. Volveremos sobre estos temas más adelante.

Más allá de que estas generalizaciones nos sirvan sólo para introducir el tema, existen implicancias relacionadas con la función que el arte latinoamericano tiene que resultan estructurales. Como propone Adolfo Colombres (2011), las obras de arte en Latinoamérica –como en gran parte del mundo– muchas veces tienen una función social y no exclusivamente estética. En su Teoría transcultural de las artes visuales, Colombres desarrolla los conceptos de arte y de estética y el intento por parte de la teoría del arte europea de tratar a todas las obras analizadas, incluso las de otros continentes, con los mismos cánones con los que se estudia el arte tradicional europeo, con un claro interés en mostrar la superioridad y la madurez de este último en relación con el arte periférico y, supuestamente, primitivo del



tercer mundo. Tomando la visión kanteana³ del juicio estético, Colombres el autor señala:

Kant, partiendo de la diferencia y no de la similitud entre el arte y la naturaleza, [lo] llamó juicio estético, caracterizado por el desinterés (categoría no sólo referida a lo utilitario, sino a la ausencia de otro tipo de interés intelectual ajeno, como puede tener, el historiador o el restaurador), su finalidad sin fin ni propósito y también su carácter de universal y necesario. Un objeto puede tener una función utilitaria, pero el juicio estético prescindirá de ella [...] El juicio estético es también, según Kant, esencialmente contemplativo, amoral y exento de todo pragmatismo (Colombres, 201: 241).

Las funciones sociales y rituales adquieren en este contexto un valor negativo y, sobre todo, no se establecen categorías pensadas para analizar expresiones artísticas con estas características. Desde esta perspectiva histórica, y teniendo en cuenta las cosmovisiones que representa, es que proponemos analizar el concepto de improvisación a partir del análisis comparativo de diversos autores, para luego contextualizarlo en la producción y en la enseñanza de algunas músicas populares latinoamericanas.

A partir de la definición de improvisación como forma de acceso al saber musical, tomamos las palabras de Eleanor Stubley (1992), quien considera que la improvisación es un acto único que se diferencia tanto del acto de componer como de ejecutar y la establece como una forma de acceso distinta. Esta definición le da a la improvisación un carácter particular y contradice la idea instalada en distintos ámbitos, tanto formales como informales, de que improvisar es componer en tiempo real.

Dave Matthews (2012) propone diferenciar la improvisación de la composición y de la interpretación. Al compararla con la composición señala que el compositor elabora un producto y el improvisador expone el proceso de elaboración. En palabras de Pablo Gianera (2011), la improvisación pone en primer plano

el acto que lo constituye. Para Mathews, el compositor tiene la posibilidad de modificar la perspectiva del tiempo, puede dejar de escribir o tocar unos días, comenzar desde tal o cual lugar, etcétera. Esta diferenciación es más nítida en la música de tradición académica, aunque también podría pensarse con relación a la música popular. En cambio, el improvisador, por un lado, trabaja inevitablemente sin estas posibilidades. Desde una perspectiva borgeana⁴ podemos decir que esto no indica una perspectiva del tiempo lineal; es decir, que el pasado y el futuro forman parte del presente y lo condicionan. Aun así, se trata del minucioso presente. Por otro lado, el improvisador comparte con el público su proceso de producción y puede modificarlo en vínculo con el contexto y así adquirir una perspectiva que el compositor sólo tiene una vez terminada la obra.

Mathews considera que la interpretación es más cercana a la improvisación. En principio, diferencia la interpretación de obras del período barroco de aquellas producidas a partir del siglo XIX, siempre en el contexto académico, donde existen especificidades cada vez mayores por parte de los compositores, y limita la interpretación a una decodificación cada vez más sofisticada. Podríamos hablar de intérpretes activos y pasivos. En este sentido, la categoría de intérprete activo se acerca bastante a lo que ocurre en muchos espacios de producción en la música popular latinoamericana. Tomemos como ejemplo la interpretación de La vieja por parte de Peteco Carabajal en el programa Encuentro en el estudio. Aquí vemos cómo la melodía pasa a ser un soporte sobre el cual el intérprete realiza variaciones, incluso con muchas licencias tanto desde las alturas como desde lo rítmico. Algo similar ocurre con el bombista que lo acompaña quien, a partir de una estructura preestablecida que le da el género, improvisa sobre el acompañamiento. Por el carácter de lo que se escucha puede especularse con que no hay un acuerdo previo a la producción: no hay arreglos o marcas acordadas.

³ Crítica del juicio, escrita por Kant en 1790, es considerada fundante de la estética moderna.

⁴ En su ensayo Nueva refutación del tiempo editado en *Otras inquisiciones* (1952), Borges hace un análisis de la concepción del tiempo tomando las ideas de Hume y Berkeley.

Por otro lado, sabemos que ambos tienen experiencia en prácticas de este tipo. Podríamos hablar de una interpretación improvisada o de una perspectiva improvisatoria. Queda claro que lo que ocurre en el ejemplo citado se diferencia sustancialmente de la interpretación en el contexto académico de las obras del período barroco. Por una parte, aunque no podamos saber con exactitud cómo se desarrollaba la interpretación en el siglo XVI, la escritura tenía un desarrollo importante y, en general, se tendió a un desarrollo en las alturas que la chacarera La vieja no tiene. Esto permite aprenderla de memoria fácilmente y el soporte escrito queda en segundo plano, si es que este último existiera. Por otra parte, lo que se respeta principalmente es la estructura formal y queda el esquema melódico en segundo plano, lo que les permite a los músicos tener puntos de referencia para cierres de frases. Es posible pensar que el hecho de respetar la estructura formal también se relacione con la coreografía de baile; aun cuando en este caso no haya nadie bailando existe una vinculación implícita. Finalmente, podríamos decir que, en general, el desarrollo rítmico queda en primer plano, sobre todo si lo comparamos con el desarrollo armónico.

Bruno Nettl y Melina Russell titulan su libro dedicado a la improvisación En el transcurso de la interpretación (2004), en línea con Matthews. El compendio de Nettl es, sin dudas, uno de los trabajos más importantes en relación con el tema. La propuesta de Nettl centra su atención en lo que sucede con la improvisación en distintas culturas, más que en buscar una definición única. Desde una perspectiva sociológica carga las tintas contra la mirada que la cultura occidental tiene de la improvisación. Se refiere a los cánones tradicionales europeos, a los que se suma a Norteamérica, y nosotros podríamos incluir en este perfil un sector del mundo musical académico latinoamericano, para quienes la improvisación se define como carente de planificación y de disciplina, como un arte menor o un oficio ligado a culturas foráneas. Este concepto contrasta con la rigurosa planificación que suponen las obras del acervo tradicional académico.

La perspectiva sociológica de Nettl describe un proceso por el cual la improvisación es valorada desde una posición dominante, noción compartida por Matthews. En línea con esta mirada, Silvia

Carabetta (2008) observa que las prácticas relacionadas con la música popular⁵ quedan fuera de la educación formal en los conservatorios de la provincia de Buenos Aires. Esta situación se reproduce en gran parte de las instituciones de enseñanza específica del mundo occidental. Tomando la categoría que utiliza Pierre Bourdieu (1967) de *habitus*,⁶ Carabetta asigna a los espacios de educación formal la capacidad de selección arbitraria de conocimientos y de actitudes, proclamadas como dignas de ser transmitidas, al tiempo que omite otras. Esta selección sigue el paradigma tradicional europeo que concede a la música de tradición académica un valor mayor al que tendría la música popular y, por lo tanto, sus prácticas.

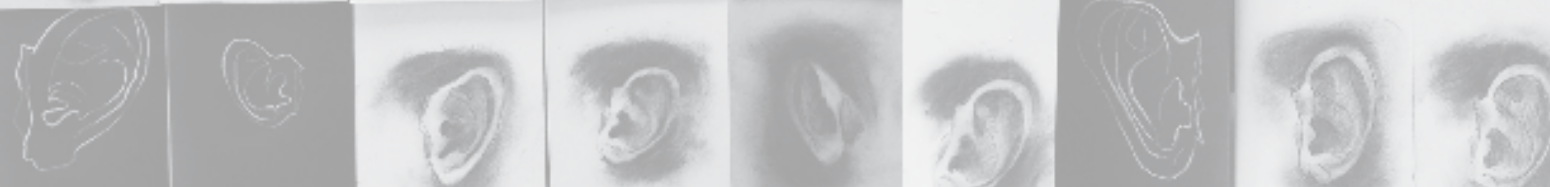
Adolfo Colombres es más tajante y plantea que el concepto de arte que impone la estética tradicional busca universalizar la mirada del arte través de procesos de dominación. Es universalizante. En relación con lo ocurrido en los distintos procesos de colonización por parte de las potencias europeas el autor señala:

No se trataba, en la mayoría de los casos, de una simple irradiación cultural adoptada libremente por el resto del mundo, sino de una acción dirigida a desvertebrar y a colonizar los sistemas simbólicos ajenos, pues ésta siempre fue un arma de fundamental importancia para cuanto pueblo se propusiera someter a otro a su hegemonía (Colombres, 2011: 367).

Esta mirada universal conlleva dos problemas con relación a nuestro tema. El primero es el hecho de no dar lugar a la improvisación como una categoría válida, como ocurre en el contexto descrito por Carabetta, por Nettl y por Matthews. Aun suponiendo que tenga sentido tomar una definición única y

⁵ La autora utiliza el término música popular sin diferenciar lo que ocurre en Latinoamérica de lo que ocurre en Norteamérica y en Europa.

⁶ La autora define *habitus* como un concepto bisagra que permite articular lo social y lo individual. El *habitus* representa la interiorización de las estructuras objetivas del mundo social a partir de las cuales el agente va construyendo un mundo de sentido común. Se define como un sistema de cognición y de evaluación, de percepción y de apreciación del mundo social y como un sistema de producción de prácticas sociales



universal de la improvisación, ésta es desestimada. El segundo problema es que la idea de definición única del concepto de improvisación, como ocurre con otros conceptos aplicados a la música, sin tener en cuenta los contextos musicales y las distintas dimensiones sociales, resulta compleja. La experiencia realizada en la materia Introducción al Lenguaje Musical⁷ de las carreras con orientación en Música Popular nos da la pauta de que es necesario repensar las categorías tradicionales para abordar gran parte del repertorio de música popular latinoamericano.

Al retomar la revisión del concepto de improvisación consideramos las palabras de Derek Bailey (2010), quien plantea una línea similar a la de Mathews. En este caso, el autor hace referencia al concepto de composición instantánea como idea peyorativa utilizada por los detractores de su uso. Con relación a con la dicotomía improvisación-composición, Bailey propone la hipótesis de que los mismos improvisadores evitan decir que improvisan dada su carga social negativa. Al referirse al encuentro de improvisadores ocurrido en Ámsterdam en 1987, el autor cuenta que, luego de producirse una mesa de debate acerca de lo que significa improvisar, los participantes concluyen en que la improvisación no se diferencia en gran medida de la composición. Bailey entiende que este hecho se debe a que los improvisadores evitan exponer sus prácticas y las asocian a un concepto socialmente más aceptado, como es el de la composición. Finalmente, acerca de estas dos prácticas el autor establece:

Esta clase de generalizaciones suele ocultar, quizá deliberadamente, más que lo que muestra, pero ni siquiera cuando se la lleva al límite logra borrar la diferencia fundamental que hay entre la composición y la improvisación [...] La composición parece un fenómeno rarísimo, como una especie de herejía, tanto en el nivel práctico como en el teórico. La improvisación, en cambio, es un instinto básico, una fuerza esencial y vital, sin la cual nada sobreviviría. Como medios de expresión de la creatividad, son actividades difícilmente comparables (Bailey, 2010: 252).

⁷ Ver el programa de la materia Introducción al Lenguaje Musical de las carreras con orientación en Música Popular de la FBA de la UNLP.

Más allá de la valoración que establece Bailey de una y de otra práctica –que acaso no compartimos– es interesante tanto la diferenciación de los dos términos como el matiz que introduce acerca de la mirada por parte de los mismos músicos sobre de la improvisación, algo que también hemos percibido en entrevistas informales que realizamos a distintos músicos de la ciudad de La Plata. Quizás sea un reflejo de aquello que describe Nettl como la desaprobación del mundo occidental acerca de esta práctica.

Bailey también realiza una diferencia entre la improvisación idiomática y la improvisación no idiomática. La segunda hace referencia al free jazz y a las prácticas de improvisación libre ligadas a la música de tradición académica y contemporánea. La referencia al idioma tiene un claro sesgo estructuralista con el cual nos permitimos discrepar en algunos puntos. Estos enfoques adjudican a los objetos estudiados una estructura que parte de los elementos mínimos y simples hasta llegar gradualmente a la complejización de los mismos a partir de sus relaciones, lo que muchas veces deja de lado líneas divergentes y presta poca atención al contexto en que la música ocurre. Si bien el análisis estructural puede ayudarnos a establecer características generales, también puede vedarnos la posibilidad de entender cómo se desarrolla la producción en determinados contextos, aunque tampoco pretendamos darle al contexto un peso excesivo.

En este sentido, Arnold Hauser, citado por Daniel Belinche, establece que «todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente» (Hauser en Belinche, 2011: 44). El enfoque de Mathews se asemeja al de Bailey y propone un modelo discursivo para hacer referencia a la estructura que contiene cada proceso de improvisación. Mathews critica la diferenciación que hace Bailey y propone un modelo que engloba todas las prácticas improvisatorias.⁸ Lo interesante de Mathews es que no se detiene en el análisis estructuralista, sino que va más

⁸ Si bien Mathews acepta que existe una diferencia entre la improvisación libre y otras improvisaciones, critica el término no idiomático, ya que entiende que la improvisación libre ha adquirido rasgos estructurales. Así puede diferenciarse lo que ha ocurrido con el free jazz en Europa de lo que ocurrió en Estados Unidos, por ejemplo.

allá. Al referirse al marco formal, hace referencia a lo tradicional en relación con los géneros. Aquí la tradición suele entenderse como algo estático, contra lo que se opone la innovación. Mathews discute con esta idea y explica:

En ciertos círculos, el término tradicional puede entenderse hasta un eufemismo referido a un arte que se contenta con reproducir convenciones sin más. Pero la innovación no se produce en un vacío, tiene que producirse en relación con algo, y en las músicas tradicionales ese algo es la tradición en sí, que funciona como modelo discursivo sobre el que se improvisa. Así, estas músicas son cultas no sólo porque pertenecen a una cultura, sino porque tienen su propia cultura, y su público es culto porque entiende esa cultura (Mathews, 2012: 41).

La dicotomía tradición-innovación resulta fundamental para entender lo que sucede en la música popular latinoamericana. En este sentido, Santiago Romé (2013) propone como características de la música popular, por un lado, las predeterminaciones implícitas construidas socialmente, que estarían en parte exteriorizadas en los géneros musicales y, por otro, el protagonismo del intérprete, aunque su aporte no sea estructural. Es decir que el músico popular contribuye en sus producciones al colectivo, más que producir una ruptura individual. La música popular, atravesada por lo tradicional, produce cambios, pero estos son graduales y colectivos. Aunque no profundicemos en este tema ya que excede nuestro trabajo, diremos que los círculos a los que se refiere Mathews tienen una fuerte representación en los sectores tradicionalistas y conservadores en Latinoamérica, y el cambio y la innovación van en contra de sus propios intereses.

Finalmente, tomamos las palabras de Pablo Gianera, quien parte justamente del marco del que se nutre la improvisación en música popular. Al decir que pesa sobre la improvisación la superstición de la libertad inmoderada, también establece la relativa falsedad de este postulado y, citando al escritor Wystan Hugh Auden, propone: «Benditas sean todas las reglas métricas que nos prohíben respuestas automáticas, nos obligan a pensar dos veces, libres de las cadenas del yo» (Auden en Gianera, 2011: 1). Desde su mirada, enfatiza el marco por sobre el proceso de creatividad. Gianera

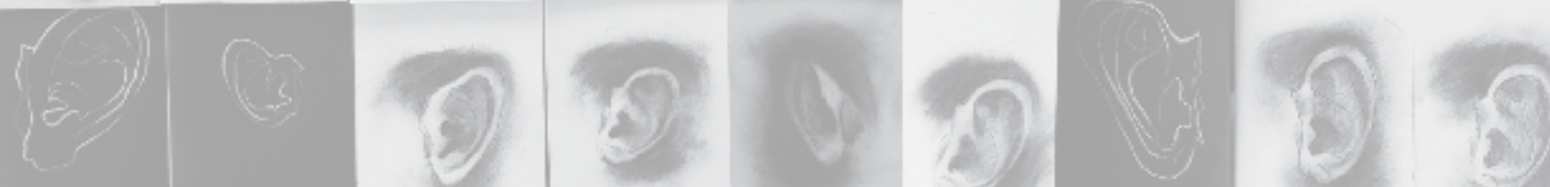
agrega que la verdad es que todo lo improvisado se subordina a la regulación de ciertas leyes tan ineludibles como deseables.

La improvisación en el contexto pedagógico

Al referirnos a la educación musical en espacios de formación específica de Latinoamérica nos encontramos con una valoración de las prácticas improvisatorias atravesadas por los paradigmas tradicionales. La mayoría de los conservatorios en Latinoamérica dejan de lado prácticas de producción propias de la música popular latinoamericana por diversas razones que ya hemos mencionado. Sin embargo, en la educación musical la improvisación suele asociarse por un lado al jazz y, por otro, al expresivismo.

La improvisación asociada al jazz y a sus subgéneros se aleja, en gran medida, de lo que sucede en la música popular latinoamericana. De gran expansión en el mundo y con una extensa variedad bibliográfica, el jazz ha avanzado en los espacios de educación musical ante la ausencia de propuestas alternativas dentro de la educación musical formal. El abordaje de la música popular con las categorías propuestas por la pedagogía del jazz⁹ dio respuestas rápidas frente al abismo en que se encontraba la educación musical y tuvo su explosión en los años ochenta. Pero, finalmente, mostró sus limitaciones, como era de esperarse, al abordar músicas pertenecientes a tradiciones distintas, aun cuando quizás tuviera algunos puntos de encuentro. A su vez, el jazz se alimentó de sus mitos, de aquellos músicos-genios que se destacaron y marcaron el rumbo. Esta idea se acercó definitivamente a la tradición romántica europea, al tiempo que dejó de lado lo que ocurría en ámbitos distintos al que transitaban estos referentes. Las categorías propuestas por la pedagogía

⁹ El epicentro de la educación orientada al jazz es la escuela de Berkley, la cual ha recibido un gran apoyo por parte del estado norteamericano y ha ganado espacios físicos y simbólicos en todo el mundo. Esto puede observarse en sucursales asociadas a la institución en distintos lugares del mundo, en su influencia en los planes pedagógicos de materias vinculadas a la música popular, en la aprobación por parte de los músicos populares que encontraron un plan sistemático para abordar tanto la producción como la educación formal e informal.



del jazz pueden analizarse desde la perspectiva de Colombres y Carabetta, de la misma manera que se lo hacen con la estética y enseñanza de tradición europea.

A su vez, la improvisación se relaciona, muchas veces, con la libre expresión del individuo. Esto tiene su raíz en la tendencia expresivista que se dio a partir de los años sesenta en la educación artística de gran expansión en nuestro país a partir de la década del ochenta. Como observa Daniel Belinche, esta tendencia marcó la educación artística en la Argentina. El autor la describe de la siguiente manera:

La sobrevaloración de la expresión libre, la generación de climas cálidos y contenedores en los que el alumno pudiera manifestarse sin ataduras, crearon las condiciones para la descalificación del docente y la enunciación de contenidos vagos y confusos. [...] Ser creativos, sensibles, vivenciar el arte y estereotipos por el estilo invadieron el vocabulario de los docentes durante años, sin poder precisar qué aprendizajes concretos resultan de estos postulados. La fantasía del artista indisciplinado, nocturno y bohemio, sensible e inestable, más cercano a la inspiración que al trabajo, encontró en este marco teórico su morada (Belinche, 2011: 165).

Encontramos aquí una relación directa con la mirada de la improvisación como un espacio lúdico carente de planificación y sin reglas claras, idea criticada por Mathews, Netti y Gianera. Llevado al campo pedagógico, el docente pasa a ser un moderador y su rol queda en una zona gris, sin un rumbo claro aparente. Desde esta perspectiva, la improvisación puede desempeñar un papel nocivo y desdibujar el rol del docente. Sin embargo, lo que ocurre en la producción musical poco tiene que ver con lo antes expuesto. Como vimos, existe una compleja red que atraviesa las prácticas improvisatorias que contrasta con la supuesta falta de disciplina o de marco de contención.

Desde una perspectiva pedagógica, resulta seductor un espacio que le permita al alumno explorar aquello que comienza a conocer. Sin embargo, también puede ser contraproducente la ausencia de elementos y de relaciones explícitas que permitan esta exploración. Belinche considera que «las consignas de la libre

expresión han resultado no menos paralizantes que las rígidas recetas del conductismo» (Belinche, 2011: 165).

Podemos establecer que es esencial para la improvisación en el contexto de la música popular latinoamericana conocer, en distintos grados de profundidad, los puntos de partida desde los cuales comenzar a producir música. Esto implica un estudio sistemático, tanto en lo individual como en lo colectivo, sin lo cual no tendría sentido proponer un espacio de improvisación. Por ejemplo, en una cuerda de candombe estudiar un toque de tambor de manera individual, sin el resto de los tambores, sin el colectivo, puede resultar inocuo con relación al sentido que cada uno tiene en relación con los otros. Aquí se presentan aspectos tímbricos y temporales que surgen de la interacción colectiva. Es por esa razón que una vez que se adquieren ciertas habilidades desde lo individual, hace falta un desarrollo en lo grupal. Una vez que comenzamos a conocer el marco, tiene sentido improvisar. Ahora bien, cuando se establece una situación de prueba y de exploración en un campo limitado, ¿puede hablarse de juego? ¿Hay un intento de sacar aquello que viene de lo más profundo de nuestro ser? Creemos que lo que se presenta es un espacio de exploración donde se ponen en juego las estructuras y sus líneas divergentes; la propuesta estética entra en conflicto con las estructuras y cada músico trabaja sobre ese conflicto.

Existen distintas tradiciones y marcos en la música popular latinoamericana. Sin embargo, podemos decir, que no hay grandes espacios destinados a la improvisación, sino, más bien, existen prácticas improvisatorias que se presentan en la interpretación tanto en los planos principales como en los acompañamientos. En general, encontramos elementos concretos que podríamos caracterizar como propios de la música popular latinoamericana. La austeridad y la repetición predominan en la escena. La concepción de lo rítmico es profunda y la superposición de acentos, habitual. Las tradiciones se mezclan, lo urbano dialoga con lo rural, lo masivo es puesto en conflicto con lo popular. El baile impone sus estructuras formales, la poesía las suyas, y desarticulan especulaciones estrictamente musicales. Sin profundizar en cada una de estas temáticas, entendemos que todas deben estar presentes en alguna medida cuando

abordamos una producción musical en este contexto, aun cuando elijamos omitir alguna de ellas.

Entendemos que tanto la producción grupal como la producción prescindiendo de la partitura o la improvisación son herramientas que podrían acercarnos a la música popular latinoamericana, a entender sus procesos de producción y a establecer criterio pedagógico-didácticos adecuados, asumiendo que la perspectiva pedagógica institucional implica siempre re-contextualizar el espacio de producción. Resulta, entonces, fundamental tener en claro el papel que desempeñan el género y la tradición en el contexto improvisatorio, entendidos estos como ámbitos no sólo musicales sino culturales, donde la poesía, el cuerpo y el baile adquieren un valor preponderante. Los conceptos de contexto y punto de partida en las prácticas improvisatorias reúnen a grandes rasgos aquello que entendemos como prioritario para abordar la improvisación en la música popular latinoamericana. Desacralizar el acto de improvisar le quita el mote de búsqueda espontánea, de momento mágico y único, y le da la posibilidad a quien lo transita de conocer las músicas desde perspectivas grupales e individuales donde la tradición es puesta en conflicto y la innovación relativizada.

Referencias bibliográficas

- Bailey, D. (2010). *Improvisation, its Nature and Practice in Music* [La improvisación. Su Naturaleza y su Práctica en la Música. (M. Pierou, traducción)] Ashbourne: Moorland Pub.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.
- Bourdieu, P. (1967). «Campo intelectual y proyecto creador». En Pouillon, J. y otros. *Problemas del estructuralismo*. Coyoacán: Siglo XXI.
- Carabetta, S. (2008). *Sonidos y Silencios en la Formación de los Docentes de Música*. Ituzaingó: Maipue.
- Colombes, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. La Habana: ICAIC.
- Gianera, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Debate.

Mathews, M. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.

Nettl, B.; Russell, M. (eds.) (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Madrid: Akal.

Stubley, E. (1992). «Philosophical foundations». En Colwell, R. (ed.). *Handbook of research in Music Teaching and Learning*. Reston: mens Shirmer Books.

Referencia electrónica

Romé, S. (2013). «¿Existe la música popular? Aspectos generales y debates en Latinoamérica» [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <<http://www.mediafire.com/download/4q8jj8a06f9rq7f/CD+4+Congreso+2013.zip>>.

Cita recomendada:

González, M. (2015). «La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 59-66. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.