



HÉCTOR DE JESÚS AGUILAR FARÍAS

ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara

RITMO HISTORIAS

GUÍA DE APRENDIZAJE MEDIANTE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

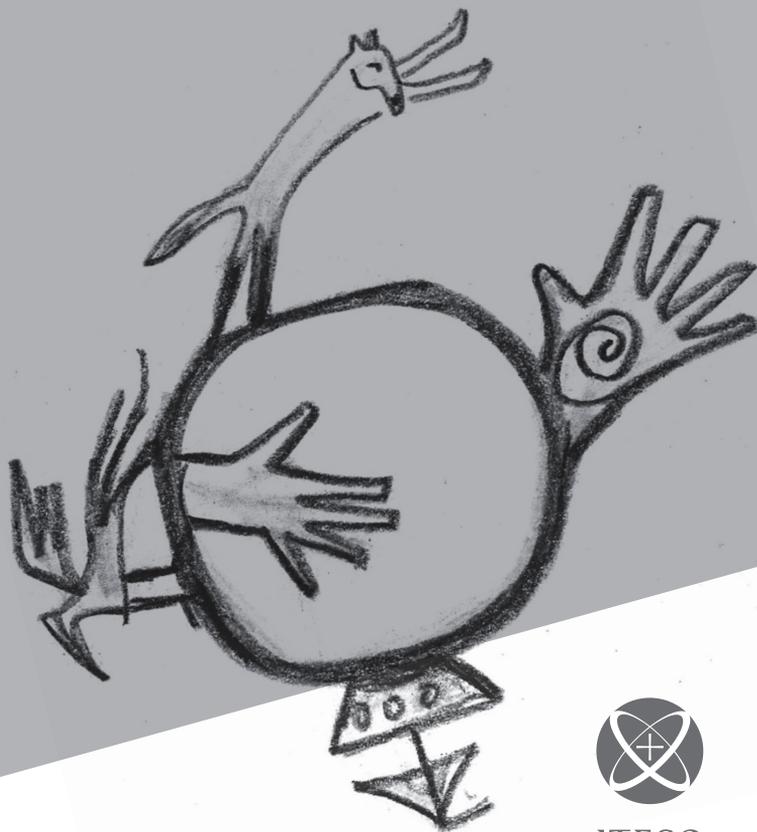


RITMO HISTORIAS

**GUÍA DE APRENDIZAJE
MEDIANTE LA
IMPROVISACIÓN
MUSICAL**

RITMO HISTORIAS

GUÍA DE APRENDIZAJE
MEDIANTE LA
IMPROVISACIÓN
MUSICAL



HÉCTOR DE JESÚS AGUILAR FARÍAS



ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
Biblioteca Dr. Jorge Villalobos Padilla, SJ

Aguilar Farías, Héctor de Jesús

Ritmo historias : guía de aprendizaje mediante la improvisación musical /
H.J. Aguilar Farías.-- Guadalajara, México : ITESO, 2014.
147 p.

1. Instrumentos de Percusión. 2. Improvisación Musical – Tema Principal. 3.
Composición Musical (Proceso). 4. Creación (Literaria, Artística, etc.) – Tema Prin-
cipal. 5. Metodología Educativa. 6. Música – Estudio y Enseñanza. 7. Arte – Estudio y
Enseñanza. I. t.

[LC]

780. 131 [Dewey]

Diseño original: Danilo Design

Diseño de portada y diagramación: Beatriz Díaz Corona J.

Foto contraportada: ITESO / Roberto Ornelas Orozco

Ilustraciones: Héctor de Jesús Aguilar Farías

Apoyos gráficos: Julia A. Magaña

1a. edición, Guadalajara, 2014.

DR © Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)
Periférico Sur Manuel Gómez Morín 8585, Col. ITESO,
Tlaquepaque, Jalisco, México, CP 45604.
www.publicaciones.iteso.mx

*Este libro lo dedico a mi gran maestro Ci Ri-Lhó
y a los estudiantes de la clase de percusión.*

*Como todo lo bueno de esta vida, un libro se construye en colaboración.
Mi agradecimiento sincero a Julia Magaña, Bernardo González, Pedro
Ramírez, Vane Mendoza, Cirilo Aguilar, Juan Antonio Castañeda, Nat
Haro, Juan Francisco González Rodríguez, Tlalli Flores, Mosco Aguilar,
Ruth Rangel, Patricia Pérez, Paloma Domínguez, Alfonso Hernández,
Gutierre Aceves, Velvet de Mairena, Fernando Escobar, y a todos los coor-
dinadores del Centro de Promoción Cultural del Instituto Tecnológico y
de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).*

Índice

INTRODUCCIÓN	9
“LO PIENSO SIN PENSAR QUE OTROS ME OYEN PENSAR”	15
“TODA LA VIDA SE REDUCE A ENCONTRAR UN RITMO”	27
LA IMPROVISACIÓN, UN JUEGO EN COOPERACIÓN	41
LA IMAGINACIÓN ES LA LOCA DE LA CASA	55
CONOCER EL PROCESO CREATIVO NO REEMPLAZA A LA CREATIVIDAD, PERO CÓMO AYUDA	69
LOS JUEGOS DE IMPROVISACIÓN	95
SOMOS UN CÍRCULO DENTRO DE UN CÍRCULO, QUE ES OTRO CÍRCULO SIN PRINCIPIO NI FINAL	115
ANEXOS	125
BIBLIOGRAFÍA	135
GLOSARIO	141

Introducción

CÍRCULO-VIAJE I

¿Acaso te gustaría conocer la historia de este libro?

Por azares del destino, conservo un registro epistolar vía correo electrónico que contiene las conversaciones entabladas a lo largo de 2005 con el profesor Gonzalo Zavala, coordinador de un grupo de reflexión docente al que acudía dos veces al mes.

Estas cartas son un testimonio personal respecto de mi labor como profesor de percusión; un registro de las actitudes, incertidumbres y preocupaciones sobre mi trabajo, en particular el que concierne al desarrollo de la improvisación musical.

En uno de sus mensajes, Gonzalo me invitó a retomar de manera escrita lo sucedido con la doctora Adela, una querida estudiante de percusión que me había expresado en clase el terror que experimentaba cuando yo anunciaba el momento de improvisar.

Hola Héctor. Quisiera comentarte lo siguiente:

Identificaste cierta tensión emocional que se produce en ti (o entre ustedes) cuando alguno de tus alumnos no parece responder a tus estrategias didácticas. Me imagino que te habrá ocurrido más de una vez. ¿Cómo te explicas esta dificultad? ¿Cuáles podrían ser los factores relativos al alumno que están pesando? ¿Cuáles son las dificultades de orden metodológico? ¿Cuáles pueden ser las dificultades a nivel de relación interpersonal? ¿Cuál es la reacción del resto del grupo en estos casos? ¿Qué otro tipo de factores consideras que pudieran haber ocurrido?

El texto que ahora presento, querido lector, es mi respuesta a esa lluvia de preguntas, profusa incertidumbre que algún tiempo nubló mi ser, y después lo hizo crecer.

En los talleres de percusión que coordino, convivo con la energía y el entusiasmo de niños, jóvenes y adultos que toman la clase de tambores en el mercado Bola, hoy Centro Cultural Constitución, en Zapopan, Jalisco. De igual manera, con frecuencia tengo encuentros educativos con jóvenes estudiantes, al impartir la asignatura de percusión como un complemento formativo para su desarrollo en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Durante las sesiones de estas clases, abordo contenidos específicos de la materia, como el conocimiento de la técnica para el tambor; los fundamentos del sistema rítmico africano; la práctica musical individual y en orquesta; el desarrollo de habilidades, actitudes de trabajo y compromiso colectivo, así como la destreza para recrear e improvisar ritmos.

Con esta base empírica, en este texto hablaré de la improvisación musical y los caminos que he seguido para propiciar su desarrollo en mí y los demás. En tal sentido, la obra es un recurso útil para el aprendizaje de la improvisación musical con ritmo, ya que aporta un proceso innovador para la asignatura de percusión. Presento una antología de juegos que conforma un capítulo completo, resultado de tres años de investigación-acción documentada en mi tesis de la Maestría en Educación en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN): *Una metodología de la improvisación musical desde el taller de percusión africana*.

El primer hilo conductor del libro lo desarrollo a partir de las sugerencias de dos asistentes al taller: Alejandra, estudiante de Ciencias de la Educación, y Simón, estudiante de Ingeniería en Sistemas Computacionales. Ambos me propusieron imágenes para describir las experiencias que juntos habíamos vivido en el salón de clase. Los estudiantes llevan la primera voz, mientras que las reflexiones del profesor hacen la segunda; en realidad, una especie de bullicio registrado en letras.

“Anécdotas, la historia de un aprendiz, lo que siente, lo que descubre, lo que te ha llevado a ti como instructor a aprender de estas vivencias”.

Tales cosas me propuso Alejandra, y yo desde aquí le digo que la historia de ese aprendiz es la de aquel que hoy sigo siendo.

“¡Habla sobre los ritmos de la naturaleza! Pues nada lleva una estructura más perfecta y exquisita en improvisación que la que fue creada desde los primeros tiempos, y habla también de la rítmica corporal que en cada persona es distinta”, me escribió Simón, emocionado.

Hay un segundo hilo conductor del texto, que es la voz de varios poetas presente a lo largo de la obra: Raúl Aceves, Eusebio Ruvalcaba, Nicolás Guillén, Mónica Mansour, José Emilio Pacheco, Octavio Paz y Fernando Pessoa. Estoy convencido de que con la musicalidad de su poesía, sintetizan con belleza y emotividad las lecciones aprendidas en la vida de un aula de música.

La ayuda y colaboración de los estudiantes, reflejada en sus preguntas, inquietudes, emociones, frustraciones, aciertos, temores, sugerencias y respuestas, es lo más valioso de este trabajo; un cuerpo vivo de conocimiento que me cuestiona reiteradamente.

El pensamiento procede por saltos, asociaciones, bifurcaciones progresivas, por eso tiene forma de árbol (Aceves, 1999: 91). ¿Cómo describir la esencia de este proceso a lo largo del libro? Tuve la siguiente idea: conformar los capítulos de manera que puedas leerlos sin un orden específico. De este aspecto soterrado de la obra dio cuenta Fernando Escobar una vez que terminó de revisar el manuscrito. Efectivamente, al estructurar el libro hice un guiño con el *pensamiento rizomático*, ese que el poeta José Emilio Pacheco (2004: 144) ilustra al hablar del mar eterno: “Digamos que no tiene comienzo el mar: / empieza en donde lo hallas por vez primera / y te sale al encuentro por todas partes”.

Es por ello que encontrarás ideas saltonas que, de un capítulo a otro, se integran al cuerpo del párrafo en cuestión, para reelaborarse desde otro ángulo, otra experiencia y otra mirada.

Deseo que con las vivencias, juegos y procesos de aprendizaje aquí planteados, incentives una práctica en grupo a través de la cual encuentres un camino propio en la improvisación.

Por extensión, este texto puede ser útil para cualquier estudiante o profesor de música que esté interesado en abordar el tema, y su contenido también puede aplicarse a cursos y talleres de creatividad.

Si eres profesor de música, no busques recetas pedagógicas a lo largo de estas páginas: no las hay. Al realizar este material, mi sencilla pretensión es que puedas descubrir diversos recursos inspiradores que contribuyan a mejorar tu quehacer docente, desde la perspectiva del aprendizaje creativo.

Al terminar el curso de percusión, Vania, estudiante de Ciencias de la Educación, me dijo: “Ahora creo muchísimo más en las improvisaciones como un desarrollo personal”. Esto me confirma que la educación musical es un medio que promueve la construcción de un mundo más humano en las capacidades comunicativas, cooperativas, en el pensamiento abstracto y creativo.

Tengo la certeza de que el libro, sin importar su particularidad temática y disciplinar, puede resonar en cualquier persona que busca un conocimiento más profundo sobre la condición del ser creativo y su desarrollo *en* y *con* los demás.

Es desde esa búsqueda, condición de estudiante perenne que nos identifica más allá del ausente cruce de nuestros rostros, que lanzo una serie de interrogantes para que en ti resuenen algunas inquietudes que me he atrevido explorar y describir a lo largo de estas páginas:

- ¿Aprender consiste en repetir gestos y movimientos hasta la perfección a partir de un modelo único?
- ¿Cómo inventar un arte exento de juego y emoción?
- ¿Qué papel desempeña el error y la motivación en los procesos creativos?
- ¿De qué manera el cuerpo y la voz humana, la imaginación, el lenguaje hablado y la poesía pueden convertirse en un motor que nos ayude a generar ritmos espontáneos?
- ¿Qué tipo de dificultades experimentamos al realizar una improvisación?

- Durante una actuación musical, ¿cómo se produce la alquimia que trasforma nuestra percepción de ver al público como juez, para después apreciarlo como el destinatario de un compartir dialógico? ¿Cuáles serían los criterios de calidad pertinentes para valorar el desempeño de una actuación musical, en la cual se abre el espacio a la improvisación?
- ¿De qué manera se puede enseñar a improvisar? ¿es eso factible? Y, en última instancia, ¿cómo aprendemos a improvisar?

Dejo este espacio en blanco para tus preguntas.

“Lo pienso sin pensar que otros me oyen pensar”¹



1. Pessoa, Fernando. “El misterio de las cosas” (en Paz, 2010: 62).

Querido lector, te propongo que en estas páginas escuches mis pensamientos con esa imaginación sonora que habita en los sueños; que aflora cuando lees poesía o recorres, con la *escucha* ocular, el territorio de una partitura.

Deseo que resuenen en ti las ideas generadoras y fundamentales que me permitieron organizar y estructurar este libro; ese conocimiento educativo útil que construyo desde mi experiencia como profesor de música. *Conocimiento útil*, digo, porque he podido corroborar su eficiencia en diferentes contextos educativos, fuera y dentro de un aula de música, con una misma constante: esa atmósfera llena de inquietas manos que, a tambor batiente, deseosas están por expresar.

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Encausar mi energía y mis reflexiones al tema de la improvisación musical es, en el fondo, una manera de retribuir toda la satisfacción y plenitud humana que este arte me sigue dando hasta hoy, pues nada disfruto más que contar historias sonoras sin necesidad de palabras; conmovirme y conmover. Eso es lo que para mí representa el arte de improvisar: la posibilidad de generar música repentina desde un modelo, estructura o consigna musical, en interacción dinámica con el ser, la intuición, un instrumento musical, los compañeros músicos y la audiencia que retroalimenta —como círculo virtuoso en espiral— este proceso creativo.

LA PREGUNTA

Patrick Süskind, en el monólogo teatral *El contrabajo*, escribe: “Yo rechazo el jazz, así como el rock y otras cosas similares porque, como artista educado en el sentido clásico de lo bello, lo bueno y lo verdadero, nada me ofende más que la anarquía de la improvisación libre” (2005: 9).

Noticia: en el campo de los estudios musicales y la cultura de la música académica, se mantiene el supuesto de que la improvisación es un oficio pero no un arte y, además, un proceso que no puede ser explicado o analizado, según explican Bruno Nettle y Melinda Russell (2004: 19).

De manera propositiva me opongo a tal creencia y, reiteradamente a lo largo de este libro, lanzo la misma pregunta inicial, aquélla que gestó una gran búsqueda en mí —sobra decir que en esa pregunta me mantengo—: ¿cómo se aprende a improvisar?

EL APRENDER

Dice Eusebio Ruvalcaba que aprender música es recordar. Si intento poner en práctica lo expresado por este poeta, entonces debo partir de una concepción particular de lo que es aprender, así como de una concepción acerca de la persona que aprende. Aprender es ensayar, buscar respuestas propias y descubrir nuevas preguntas.

EL PROFESOR

No recuerdo cuándo se instauró en mí el deseo genuino de ser profesor de música; deseo que entiendo como la voluntad de construir con el otro, a través de un saber compartir limitado tanto en tiempo como en forma, un camino al desarrollo humano. Erich Fromm considera que “la misión más importante que tiene el ser humano en la vida es contribuir a su propio nacimiento y llegar a ser lo que potencialmente es” (en Funk, 2003: 25). Considero que el profesor acompaña a un segundo

o tercer nacimiento. En tal sentido, realizo mi tarea como educador bajo la convicción de que el estudiante enseña cuando duda, busca, sufre, goza, piensa y actúa.

En el plano de la educación musical, la pedagoga Violeta Hemsy afirma que “el sentido rítmico es orgánico en el hombre, pues el niño que respira, camina, habla, es naturalmente rítmico” (1977: 18). En seguida, comenta acerca de la función de un maestro consciente de ello, pues su labor no consiste en enseñar: “sino en preservar y ejercitar el sentido rítmico natural del estudiante, en mantener siempre viva la posibilidad de conectarse con las distintas fuentes de ritmo viviente (de la naturaleza y del hombre) evitando el monopolio de los ritmos provenientes de la métrica” (1977: 18).

¿QUÉ TAN MUSICAL ES EL SER HUMANO?

“No soy capaz de inventar un ritmo”, expresa un estudiante ante la realización de un acto creativo de improvisación musical. Late el supuesto de que el talento para crear es un don, de que solo las personas con dotes naturales pueden realizar verdaderos actos creativos como artistas, inventores etcétera. Pero también de acuerdo con Hemsy, “el músico que se siente íntimamente frustrado considera que la verdadera música es una experiencia única a la que únicamente tienen acceso los elegidos a través de una especie de visión mística” (1977: 8). Sin duda, tales creencias depositadas en la mente de los alumnos dificultan mi intento de potenciar su destreza improvisadora.

El investigador, músico y psicólogo John Sloboda desmitifica el concepto de talento. Para algunos, esta es su aportación más importante al campo de la educación musical (Díaz, 2007: 237). En desafío a tal mito, plantea una serie de hechos que ponen en entredicho la historia del talento musical:

Diversas culturas, objeto de estudios antropológicos, dan cuenta de que la gran mayoría de la gente, alcanza niveles de maestría musical

lejanos a las normas de nuestra propia sociedad. Esto sugiere que factores culturales y no biológicos, están limitando la extensión de la maestría musical en nuestra propia sociedad (Díaz, 2007: 237).

Sus investigaciones dan sustento a la noción de que todos tenemos capacidad para la actividad musical y que, por lo tanto, el músico no nace, se hace.

EL CUERPO EN JUEGO

El instrumento principal de los músicos es el propio cuerpo. En él se encuentra el ritmo, su percepción y sentido. Dice Octavio Paz que el arte es un juego y otras cosas. Pero sin juego no hay arte (2010: 23). Por ello propongo que en este libro desarrolles la práctica musical dentro del campo lúdico. ¿Al jugar se aprende? Y si se aprende, ¿qué cosas se aprenden? Me queda claro que las experiencias de aprendizaje y sus dificultades se facilitan y son más placenteras a través del juego, trampolín de la actitud creadora.

LA CREATIVIDAD

La creatividad es el potencial humano para transformar y transformarse. Ella se cultiva a través de procesos de intuición, en donde se valora el papel de la imaginación, la sensibilidad y el cuerpo en la construcción del conocimiento.

Con la imaginación se puede generar una atmósfera creativa, esa que estudiantes y profesores debemos construir cuando abordamos cualquier contenido en la clase de música. De esta manera, al llegar al tema de la improvisación nuestra actitud estará en armonía con la práctica, pues la imaginación se conecta con el juego y, por ello, muchas veces facilita la comprensión y aplicación de conceptos respecto del acto de improvisar. La imaginación ayuda a erradicar prejuicios y miedos.

EL RITMO

Dice el poeta Eusebio Ruvalcaba que las notas (y por añadidura los ritmos) son crípticos, no como las letras —tan vulgares— o los números —tan previsibles— (2007: 25). El ritmo es algo más que el modo en que una o más partes sonoras no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está.

EL RITMO ARTÍSTICO

Pienso que puedes realizar las estrategias de aprendizaje que te propongo a lo largo de este libro, al emplear el cuerpo y la voz como un motor rítmico. De esta forma aflorará el ritmo artístico. Por este me refiero al que las personas pueden llegar a sentir y entender como un movimiento que refleja todo fluir de vida; un ritmo orgánico, vivo, armónico y natural (Minichillo, 1996: 4).

¡EUREKA!

Ante el carácter críptico de los ritmos, me pregunto cuáles serían los caminos y las maneras para develarlos. El de “¡lo encontré!”; el de “arriesgar al error”; el de “la indagación, la prueba y el ensayo”; el del “tanteo experimental”; el del “camino de la serendipia”, ese hallazgo inesperado (con la puntualidad como virtud) de cosas o ideas interesantes que aparecen durante el proceso de búsqueda de otras.

LOS AFECTOS Y LAS EMOCIONES

¿Qué dificultades manifiestan los estudiantes durante una improvisación musical? En muchas ocasiones, he corroborado que la improvisación musical se torna un conflicto emocional para ellos; un resultado del nerviosismo, bloqueo y ansiedad generado por el

miedo a equivocarse ante la realización de un acto creativo, novedoso e incierto. Esto deriva en diversos bloqueos de orden creativo y psicomotor.

El violinista Stephen Nachmanovitch menciona que no hay forma de hablar de lo creativo sin mencionar su opuesto: todo este asunto pegajoso y resbaladizo de los atascamientos, esa intolerable sensación de estar trabado, de no tener nada qué decir (2004: 23). Si añado que las clases de percusión que imparto no se limitan a ser una experiencia áulica, ya que hay prácticas musicales frente al público, los bloqueos se presentan con mayor frecuencia. Sin poder evitarlo, a los estudiantes les resulta difícil canalizar sus emociones durante tales actividades, lo que interfiere directamente tanto en su comportamiento racional como en sus procesos creativos.

Ejecutar e improvisar música ante un público suele causar un conflicto psicológico denominado *pánico escénico*, esa experiencia de sufrir una inhibición psicológica que perturba la posibilidad de desempeñarse en el rol que se está realizando.

Existe un elemento causal común del pánico escénico: la evaluación que uno hace de sí, antes, durante y una vez realizada la acción. Un censor interior que abrumba, descalifica y desvaloriza.

Dice Erich Fromm que “las pasiones del ser humano y sus miedos son un producto de la cultura” (en Funk, 2003: 23). Si es así, infiero que una educación emocional puede ser posible. ¿Cómo activa la cultura estos miedos en la mente y el espíritu de una persona? Alguien nos endilgó la preocupación o idea de que la audiencia será muy crítica; el temor de que la ejecución musical no será interesante o entretenida, y que las personas de la audiencia terminarán saliéndose del lugar donde se efectúa la práctica o el concierto; el tratar de ser como otros músicos en lugar de ser uno mismo; el tener miedo a las consecuencias negativas o críticas después del concierto. “En la selva de las emociones se oculta todo tipo de bestias salvajes, que acechan a la razón del explorador”, dice Raúl Aceves (2013: 81). Un listado interminable de censores se recrea en la mente de cada uno de

nosotros; diverso, único y complejo que en la interacción con nuestro medio vamos construyendo.

Pero no hay arte ni educación musical sin emoción, y sé, como afirma Edgar Morin, que “la afectividad puede asfixiar el conocimiento, pero también puede fortalecerle” (1999: 22). Reconocer esta realidad me ha permitido renovar mis clases, de tal suerte que he incorporado la visión constructiva del error como estrategia de aprendizaje, al tratar de convertirlo en un instrumento al servicio de la creatividad. Desde esta noción diseñé gran parte de los juegos y actividades que propongo en este libro. También comprendí, en sintonía con Raúl Aceves, que “conocer el miedo es localizar la puerta para crecer” (2013: 30), y entonces valoré el uso creativo que podemos dar a las emociones y sentimientos de los estudiantes, por ejemplo: propiciar una alfabetización de lo afectivo, sazonando un ritmo con diferentes sentimientos (amor, tristeza, pasión, enojo, alegría, etcétera).

Si el concepto de ideación musical refiere al proceso de simbolización que consiste en organizar los sonidos como representaciones significativas (Pastor, 1997: 37), propongo nombrar a la actividad anterior como “juego de ideación con emociones y sentimientos”. Dar nombre a las cosas les otorga sentido y, como llave verbal, suele abrir puertas hacia nuevos caminos por descubrir y recorrer.

LA COOPERACIÓN

Raúl Aceves se pregunta “¿Qué obstáculos tuvo que vencer el primero para llegar a tan solitaria cantidad?” (2013: 100). La contraparte de la competencia es la cooperación, esa actividad que consiste en la realización de acciones para el logro común de una tarea, que implica la suma de las capacidades y voluntades humanas, en donde el éxito personal representa necesariamente el éxito de los demás.

Una atmósfera cooperativa debe fomentarse día a día dentro de una clase que inculca y potencia la creatividad de los estudiantes, pues sabido es que en grupo se aprende mejor —“entre todos sabemos todo”,

dicen los indígenas zapatistas del estado de Chiapas. El aprendizaje cooperativo, por múltiples razones, favorece el crecimiento de cada uno de los miembros de un grupo, entre ellas por el carácter social del desarrollo humano, la activación de las relaciones interpersonales que favorecen el aprendizaje, así como el enriquecimiento que se da entre sus miembros. En un ámbito cooperativo se gestan vínculos basados en la confianza, la apertura y la ayuda mutua, con el fin de superar las dificultades.

Fomentar la cooperación implica, por parte del profesor, la planeación y puesta en marcha de diversas actividades que deberán ser realizadas por los propios estudiantes bajo una premisa básica: la necesaria complementariedad de tareas, condición para alcanzar la meta o el propósito establecido. Los dedos de la mano son un excelente ejemplo de tal complementariedad, sobre todo cuando realizan la infinidad de acciones conjuntas que diariamente logran concretar. Así como las manos humanizan lo que tocan, la cooperación humaniza a las personas que toca. Si un estudiante percibe que puede lograr un objetivo de aprendizaje, cuando los demás compañeros alcanzan los propios, y entre todos construyen su conocimiento al aprender unos de otros, podemos confiar que la atmósfera cooperativa está instaurada en la clase de música; el terreno es fértil, pronto florecerán los aprendizajes.

SABERES FUNDAMENTALES

Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- Aprender es probar y ensayar con el ánimo de buscar las propias respuestas y crear nuevas preguntas.
- El proceso de aprender música debe centrarse en el disfrute musical y la realización personal.
- Todos tenemos capacidad para la actividad musical, por lo tanto, el músico no nace, se hace.

- Las pasiones del ser humano y sus miedos son un producto de la cultura, de esta forma, una educación emocional es posible.
- La creatividad es el potencial humano para transformar y transformarse.
- La cooperación es la actividad que consiste en la realización de acciones para el logro común de una tarea, que implica la suma de las capacidades y voluntades humanas, en donde el éxito personal representa necesariamente el éxito de los demás.

“Toda la vida se reduce a encontrar un ritmo”¹



1. Guedea, Rogelio. “El hombre y su destino”. En *La Jornada Semanal*, núm.614, 10 de septiembre de 2006 [DE disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/10/sem-vuelo.html>, consultada el 17 de junio de 2013].

Ahora quiero hablarte de esos ritmos rebeldes que deciden fugarse del papel pautado. Tengo más de 15 años que imparto talleres de percusión africana y el tema de la improvisación en esta música tradicional es de capital importancia. Improvisar es la esencia de la composición en la tradición oral africana; condición necesaria para interpretar la música de este continente, pues no se concibe una adecuada ejecución con tambores, pongamos por caso, sin la viveza que la improvisación confiere a un ensamble de percusión tradicional. Pero, ¿qué es improvisar?

Un día, los estudiantes se lo preguntaron. A su modo, al jugar a la improvisación, cada uno indagó y, al indagar, cada uno aprendió.

- Un juego de ideas existentes para poder crear lo inexistente.
- Sacar las novedades y cosas nuevas que cada quien tiene.
- Hacer ritmos a partir de imágenes.
- Aprender a usar lo que ya sabes pero de manera distinta.
- Una ritmo-historia.
- Es una forma de integrar ideas, crecerlas y combinarlas.
- Un diálogo entre parejas para encontrar ritmos.
- Excelente manera de hacer un viaje.

Para mí, improvisar es comunicar de forma espontánea y creativa las emociones y sentimientos; las imágenes de lo indecible, todo aquello que necesito proyectar, a través del ritmo y la voz de un tambor como medio.

De manera un poco más llana, improvisar es generar música repentina usando un modelo musical como referente. “Combinar frases conocidas

para componer nuevas”, diría Mar, estudiante de Ciencias de la Educación.

Cada improvisador tiene varios puntos de partida sobre los cuales improvisa. Hay quienes los llaman bloques de construcción. Me sorprende cómo este concepto me conecta una y otra vez con las palabras del poeta Raúl Aceves, con un aforismo de su autoría que hace mucho leí, y que resuena fresco en mi memoria: “El arte es una mezcla de premeditación y azar, sólo varía la dosis” (1999: 92).

Entonces, ¿al improvisar se requiere de premeditación? Así es, aunque esto suene decepcionante y contradictorio.

“¿Por qué se le llama improvisación si todo lo que improvisamos ya existe, muy en el fondo, pero ya existe?”, me preguntó Edgar, un estudiante. Y luego Ilse levantó su voz: “O sea que nadie es original 100%, pues todo lo sacamos de lo que ya existe ¿Los genios e inventores serán [sic]?”. Y Jorge remató: “¿Debes aprender a machetear la improvisación para poder realizarla?”. Y yo, que casi gritaba “¡Momento!”, retomé el hilo de este guion introductorio con aparente parsimonia: “Los bloques de construcción conforman la premeditación en la improvisación. Son estructuras, y el hecho de que no te estructuren dependerá de ti”.

Luego Cristina preguntó: “¿Cuánto puedes clavarte [sic] en la técnica sin obstruir el flujo de ideas para improvisar?”. Hay herramientas de expresión que repetimos y repetimos, como si ellas fueran una maquinita; al final, dice el poeta Gonzalo Celorio, se escriben poemas que ya no obedecen a la obsesión sino a la maquinita, entonces la estructura termina por estructurarnos.

Lo que buscas en la improvisación es lograr una plasticidad rítmica también conocida como ritmo artístico, es decir, “un movimiento bello liberado del dominio de las fórmulas” (Minichillo, 1996: 4). En tal sentido, hay quien compara la improvisación con los procesos que empleamos en el lenguaje hablado y escrito.

La improvisación, digo yo, es lo que un cuentacuentos representa para el habla. Como le ocurre a Gigi Cicerone, un personaje de *Momo*, obra de Michael Ende.

El contar historias era, como ya sabemos, su pasión. Y precisamente en este punto se había operado un cambio en él. Antes, sus historias habían resultado, de vez en cuando, un tanto pobres, no se le ocurría nada interesante, repetía algunas cosas o recurría a alguna película que había visto o alguna noticia que había leído. Por decirlo así, sus historias habían ido a pie, pero desde que conocía a Momo, le habían crecido alas. Especialmente cuando Momo estaba con él y le escuchaba, su fantasía florecía como un prado en primavera. Niños y mayores se apiñaban a su alrededor. Ahora era capaz de contar historias que se estiraban en muchos capítulos a lo largo de días y semanas, y nunca se le agotaban las ocurrencias. Él mismo, por cierto, también se escuchaba con la máxima atención, porque no tenía la más mínima idea de a dónde le conduciría su fantasía (2004: 45).

La improvisación es, asimismo, un neologismo constante, es la palabra nueva en la tradición de una lengua: “siempre mañana y nunca mañanamos”, escribió en un soneto Félix Lope de Vega.

Pero la improvisación requiere también el azar, es decir, todo aquello que contribuye a desacomodar lo que en apariencia estaba organizado, para que tú, al reajustarlo con práctica, paciencia, emoción y reflexión, encuentres, poco a poco, el propio estilo de expresión, “la espontaneidad que reitera su forma” (Aceves, 2008: 61).

El mito del talento musical

Al hablar de improvisación es inevitable abordar su contraparte: aquellos temores, bloqueos e inseguridades que experimentamos cuando estamos frente a la realización de un acto creativo, una página en blanco.

Como profesor de percusión, te contaré algunas vivencias con respecto de los bloqueos que día a día observo en el actuar de los alumnos, cuando realizamos actividades de improvisación dentro de la clase.

Caminaba por un pasillo de la escuela. Era otoño y el semestre apenas cumplía dos semanas de haber comenzado. La segunda clase del

día terminó, y salí del salón para ir a la cafetería por algo para beber y refrescarme. Fue en el camino cuando Mariana se sumó a mi andar atropellado, y sin tapujos me expresó: “Estoy verdaderamente molesta conmigo. Llevo casi tres años estudiando contigo... y el año de intercambio en Francia... que no agarré el tambor para nada... me siento una verdadera novata, no soy capaz de inventar un ritmo”.

Fue inevitable mostrar mi asombro ante lo escuchado, pues tenía presente sus logros alcanzados en semestres anteriores, sobre todo por la actitud ejemplar asumida ante la novedad de un ejercicio propuesto para jugar a la improvisación. Difícilmente se distraía en su empeño de realizar la tarea, por lo que lograba interesantes resultados. Imposibilitado para responder, porque en el fondo me quedé mudo ante el hecho de haber descubierto así, de manera tan repentina, el bajo nivel de autoestima de quien caminaba a mi lado (uno de los mejores promedios en la carrera de Relaciones Internacionales no era capaz de ver sus logros en un espacio de expresión artística).

Como ella esperaba una respuesta, balbuceé una suerte de promesa: “Pronto... muy pronto incluiré en la clase algunas actividades que desarrollen la inventiva rítmica que sí posees, y te ayuden a abandonar los prejuicios”. Ella se marchó con una expresión incrédula que me dejó inquieto.

Un instante después de lo ocurrido, un bullicio hervía en mi cabeza. El rumor de mis pensamientos era más fuerte que el que producían los estudiantes en los pasillos. ¿Por qué Mariana me había comunicado todo eso? ¿Cuál había sido el contexto que generó su malestar? A mi mente vino la imagen de un pasado reciente, e intenté reconstruirlo. Uno de sus compañeros de clase, nuevo en esto de la percusión, había mostrado frente a ella un talento notable para asimilar y recrear los ejercicios rítmicos propuestos en aquella clase.

La siguiente escena a donde volaron mis recuerdos fue un *close up* de la cara de ella preguntándose por qué, con lo que reforzaba su creencia de que el talento musical estaba relacionado con un don divino o algo por el estilo. Hice un recuento de los hechos: di cierre a la sesión del

taller, salí sediento rumbo a la cafetería; ella corrió tras de mí, se sumó a mi andar y... la descrita retahíla iniciada con: “Estoy verdaderamente molesta conmigo...”.

¿Vivimos en el supuesto de que el talento para crear es un don, y que solo las personas con dotes naturales pueden realizar verdaderos actos creativos? Por fortuna, algunos estudios antropológicos realizados a diversas culturas africanas ponen en entredicho esta creencia, pues indican que la gran mayoría de la gente en estos pueblos alcanza niveles de maestría musical lejanos a lo que nosotros conocemos. Esto sugiere que factores culturales y no biológicos limitan la extensión de la maestría musical en nuestra propia sociedad.

¿HABLAS TÚ O HABLA LA VOZ DEL MIEDO?

Cambio rostros y contextos, y el guion de la improvisación vista como un conflicto se reitera.

Grecia era una estudiante que mostraba un genuino interés por la clase de percusión. Después de la actividad de improvisación, ya avanzado el semestre, me comentó: “A mí se me sigue dificultando bastante el tema de la improvisación y no lo domino como quisiera; de hecho, no lo domino nada”.

Pasó un mes y escribí en mi bitácora una nueva experiencia vivida con ella al realizar un juego de improvisación:

Lo intentó tres veces, y cada vez su rostro y postura corporal expresaban frustración. La última ocasión echó su cuerpo hacia atrás dejando el tambor en el suelo. Los ojos llorosos anunciaron su derrota. Me acerqué a ella y le pedí que me dejara repasar a su lado el concepto con el cual jugábamos a la improvisación. Ella solo asintió con la cabeza porque el nudo en la garganta no le permitía hablar. Salimos del salón de clase mientras el resto del grupo continuaba con el juego. Ya afuera, bajo la sombra de un árbol, le expliqué el concepto nuevamente, utilizando números como estrategia. Eso

le ayudó mucho y lo realizó a cabalidad. Nos estábamos divirtiendo. Se me ocurrió la idea de grabar el ejercicio en su celular, y así lo hicimos varias veces. Al escuchar lo logrado, ella pudo convencerse de lo interesante que aquello sonaba. Había recuperado su confianza.

Después, Grecia me platicó que se había sentido frustrada porque quería hacer bien el juego desde un comienzo, pero al no resultar lo que tenía como expectativa consideró la experiencia como un error frustrante.

La esperanza del éxito, el miedo al fracaso y la agitación son experiencias que se viven en clase al abordar la improvisación. Esta tendencia inhibe la motivación de un gran número de estudiantes ante la necesidad de ser el mejor o alcanzar los requerimientos de una elite profesional, en vez de centrarse en el disfrute musical y la realización personal.

Grecia y yo mostramos una flexibilidad entre lo planeado y las necesidades surgidas por una situación problemática específica. Al respecto, el violinista Stephen Nachmanovitch hace una relación interesante entre el arte de la improvisación musical y la dimensión artística de su enseñanza:

Seguimos efectuando la importante práctica de planear y programar, pero no para atarnos rígidamente al futuro sino para sintonizar el yo. Al planear centramos la atención en el campo donde estamos a punto de entrar, luego dejamos de lado el plan y descubrimos la realidad del fluir del tiempo. Así entramos en la sincronicidad de la vida (2004: 33).

Ahora me resulta claro que la improvisación musical por fuerza involucra aspectos psicológicos. En tal sentido, el desarrollo de la expresión espontánea es más un recorrido psicológico que una forma de manipular creativamente una serie de materiales sonoros.

Estoy cierto de que una atmósfera creativa te posibilitará imágenes de lo que podrías llegar a realizar con la improvisación, porque los miedos, los bloqueos, la apatía, las frustraciones y el mismo hastío tienden a ceder cuando somos capaces de concebir un estado de cosas diferente.

¿Cuándo nos daremos cuenta de que el sentido rítmico es orgánico en el ser humano? Somos ritmo al respirar, caminar y hablar; justo por ello, improvisar es más una cuestión de quitar que de añadir o incrementar algo.

Un día no me guardé las ganas de pedir a Víctor, un estudiante vivo e inquieto, que recordara cómo había sido el proceso, el suyo, que lo había llevado a desarrollar la habilidad para crear ritmos espontáneamente. Él me respondió: “Improvisé primero, para salir del apuro, por tener pocos elementos o signos para comunicar y, gracias a ese tanteo experimental, llegué a adquirir los elementos suficientes para poder jugar y expresar usando la improvisación”.

Como la mayoría de las cosas importantes en la vida, se aprende a improvisar errando al hacer, pues “¿es acaso posible no equivocarse en el proceso de aprender?” (De la Torre, 1993: 95).

Alguna vez realicé una entrevista a un profesional de la percusión. En un momento de su conversación reconoció que el obstáculo que le impedía realizar una improvisación musical era el miedo a equivocarse.

Sabemos que en todo acto de exploración, en nuestra emoción se presenta un reiterado combate entre el impulso de buscar lo novedoso y el impulso que, precavido, se refugia en lo conocido y familiar. Este equilibrio inestable entre el estímulo excitante de la novedad y el antiguo y familiar, constituye la base de todo nuestro progreso cultural (Morris, 2004: 153).

Visto de cerca, el estado del conflicto no es en sí negativo. Pero cuando el equilibrio se rompe y se torna exclusivamente hacia el miedo, acarrea un obstáculo para el desarrollo de la improvisación musical.

Miedo, dice la poeta Mónica Mansour, “es el viscoso guante que sube desde las entrañas, se desliza por el cuerpo, forma una nueva piel y fragua en coraza invisible” (2008: 62).

El miedo es coraza que impide a una gran mayoría de estudiantes arriesgarse al error y explorar su genuino sentido musical a través de la improvisación. Si el poder está en donde no se ve, es tiempo ya de evidenciar esa coraza y arrebatárselo por derecho propio lo que un día nos robó.

¿En dónde aprendimos la historia de que el error es un horror? Esa respuesta tienes que encontrarla por ti mismo. De acuerdo con el contexto en que nos encontremos, el error se evita, se considera negativo y se castiga. Será por eso que semestre tras semestre me encuentro con alumnos que tratan de frenar cualquier experiencia que pueda ser sancionada o ridiculizada, con lo que inhiben no solo el desarrollo de la creatividad sino el de las habilidades comunicativas y de la propia persona.

Sin embargo, lo diré de una vez por todas y en todas las voces posibles: el error es, y siempre ha sido, un gran aliado de la persona creativa. ¿Y por qué esa historia no me la habían contado antes? “Patrañas, puras patrañas”, diría Héctor (otro Héctor estudiante de la clase de percusión). Y yo también.

UN TRÁNSITO DEL ERROR COMO HORROR, AL BUEN ERROR

En la sabiduría popular existe una diversidad de dichos y aforismos en los que se aborda el tema del error desde un punto de vista constructivo, actitud fundamental en los procesos creativos. Estos *decires* populares son enunciados cortos llenos de sabiduría que influyen en la formación de las actitudes indispensables para que desarrolles tu creatividad.

Me valgo de una colección de dichos y aforismos para relacionarlos con las actividades de improvisación. Antes de iniciar una sesión, por ejemplo, pido a un estudiante que elija uno y lo escriba en un papel que

colocará en un organizador de corcho para que el resto del grupo lo lea. De esta forma, doy pie a que se generen comentarios respecto del contenido de cada aforismo. Suelo promover la *discutidera* al preguntar las razones para elegir tal o cual dicho, y la búsqueda constante de otros que compartimos en distintos momentos del taller.

También hay la posibilidad de construir un decálogo entre todos, para el que se eligen, entre estos aforismos, los que más hayan gustado al grupo, y luego enmarcarlo y colocarlo en alguna pared del salón.

- “Tan pronto como se comienza a hablar, se comienza a errar” (De la Torre, 2004: 102).
- “El hombre yerra mientras busca algo” (De la Torre, 2004: 102).
- “El hombre que no yerra, generalmente no hace nada” (De la Torre, 2004: 102).
- “La primera vez nada es perfecto” (Pérez Martínez, 2002: 229).
- “El mayor error está en creer que uno no se equivoca” (De la Torre, 2004: 94).
- “Los que temen una caída están medio vencidos” (Pérez Martínez, 2002: 279).
- “Cometimos muchos errores equivocados” (Yogi Berra en Mendi-ve, 2002: 73).
- “Hay muchas maneras de medir el poder de los genios. Una de ellas es la de medirlos por la fuerza de sus equivocaciones” (Sábato, 2003: 42).
- “Donde gateo, crezco” (Silvio Rodríguez, extracto de la canción “Vida y otras cuestiones”).
- “Como habitualmente usaba las tácticas equivocadas, su única esperanza estaba en cometer un error afortunado” (Aceves, 2001: 51).
- “Conocer el miedo es localizar la puerta para crecer” (Aceves, 1999: 32).
- “Un error no se corrige con otro error” (Aceves, 1999: 13).
- “El error es un momento de la búsqueda del saber” (Freire, 2004: 56).

- “Vivimos para ensayar la vida hasta que nos sale bien” (Aceves, 1999: 14).
- “Si sabes lo que buscas, no encontrarás nada nuevo” (Aceves, 1999: 32).
- “Repetir los mismos errores es muy aburrido; al menos hay que ensayar nuevos errores” (Aceves, 1999: 56).

Creo firmemente que si deseas desarrollar tu habilidad para improvisar ritmos en los diversos modos de expresión, tendrás que aprender a convertir el error en un instrumento que esté al servicio de la creatividad. “¡Pero por supuesto —te dirás—, si hasta parece un nuevo mandamiento hasta hace poco oculto en las tablas de Moisés!”

Muy bien, perfecto, pero si te invito a usar la imaginación cuando el poeta te dice: “A los ritmos les gusta ser tocados. A veces de un modo fuerte. A veces de un modo que apenas se escuche. Les gusta que los toque una mano erudita y también les gusta la improvisación. Por ejemplo, ser tocados por un niño, un bebé que balbucea” (Ruvalcaba, 2007: 23). ¿Qué pensarías de todo ello?

Al término del curso de percusión, Ulises, un estudiante de Ciencias de la Educación, me comentó: “Disfruté el viaje al máximo, desarrollé mi capacidad para ser perseverante y tolerante ante la frustración”.

Improvisar es un tránsito de lo conocido a lo desconocido. Entonces, tenemos que partir desde otro punto, otra concepción en el arte de aprender. Es necesario que te arriesgues, pues durante la acción de improvisar lograrás absorber, por ensayo y error, aquellos materiales auditivos, conocimientos, destrezas, sensaciones y actitudes que te permitirán expresar con ritmo, en forma auténtica, la espontaneidad que está en ti. “Me equivoqué sin rendirme”, se expresó orgulloso Jacinto, un estudiante del taller del barrio de la Constitución, después de terminada una sesión de improvisación.

SABERES FUNDAMENTALES

Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- El ritmo artístico es un movimiento bello liberado del dominio de las fórmulas (Minichillo, 1996: 4).
- Improvisar es generar música repentina, usando como referente un modelo musical.
- Cada improvisador tiene varios puntos de partida sobre los cuales improvisa. Hay quienes llaman a tales puntos *bloques de construcción*.
- Improvisar es un tránsito de lo conocido a lo desconocido.
- Factores culturales y no biológicos limitan la extensión de la maestría musical en nuestra propia sociedad.
- El desarrollo de la expresión espontánea es más un recorrido psicológico que una forma de manipular creativamente una serie de materiales sonoros.
- El error es un gran aliado de la persona creativa.
- Se aprende a improvisar errando al hacer.
- En el proceso de aprender hay que estar pendientes del miedo, porque es una coraza que, a una gran mayoría de estudiantes, impide arriesgarse al error y explorar a través de la improvisación su genuino sentido musical.

La improvisación, un juego en cooperación



EL JUEGO, ESTRUCTURA QUE NO ESTRUCTURA

Te propongo (estudiante / maestro) que realices el proceso de aprender a improvisar en situación de juego y en cooperación con los compañeros de clase, pues en estos dos elementos descubrí un potencial para el desarrollo creativo, donde el error no es un horror.

Por ello, en los juegos de improvisación debes ser tú quien dé el paso e invente el camino, el propio, para desbloquear los obstáculos hacia un flujo natural de participación activa.

Vale la pena señalar que aprender a improvisar es, en todo caso, abrirse a la búsqueda y creación continua a través de la prueba y la exploración.

La idea es expresar los sentimientos mediante juegos de improvisación que son el soporte para el desarrollo de la espontaneidad, la creatividad y la desinhibición. Estos aspectos resultan más importantes que poseer una educación musical, pues si aprender música es recordar, habría que trabajar en todo aquello que nos impida olvidar que somos, entre otras cosas, música. Recordar “es volver a pasar por el corazón”, dice Eduardo Galeano (1989: 4).

Sin embargo, me cuestiono: el juego no es ninguna panacea que te defienda ante la imposición de un profesor que te dice de buenas a primeras: “A ver, usted, invéntese algo”. La imposición de un profesor suele manifestarse de manera soterrada, por ejemplo, en la manera de plantear, orientar y conducir el juego mismo, y es allí en donde la personalidad autoritaria se manifiesta.

Puedo forzarte a jugar, pero el factor liberador de todo juego, que potencia la imaginación, su esencia y sentido, se pierde, como también se pierde la atmósfera de un aula que despliega la creatividad que, de por sí, ya tienes.

UN JUEGO SIN RETO ES ABURRIDO

Es importante no violentar los aprendizajes, o como decía Alejandra: “Hay que respetar los procesos de cada quien, dejando la participación voluntaria”.

Recuerdo bien un día de clase en que introduje a los estudiantes en el arte de la improvisación. Les mostré un juego donde el cuerpo fungía como instrumento musical. La idea era generar ritmos al combinar sonidos con palmas y pies. Al principio, yo ponía un ejemplo y el resto del grupo lo repetía. Se escuchó a uno que otro trastabillar, acompañados de risas. Continué con otro ejemplo, y otro, y luego otro más. Pero cuando llegó el momento de invitar a un alumno para que inventara una combinación, mis palabras no tuvieron eco en aquellos oídos que jugaban a no escuchar. Un mutismo se apoderó del salón. Sin movimiento, con el tiempo detenido, cinco minutos fueron eternos. Nadie rompió el silencio. Los “participantes” estuvieron lejos de “participar” y yo, junto con ellos, decliné.

De experiencias como esta siempre salí con la certeza de que había cosas que no estaba haciendo bien. Un profesor debe saber confrontar al estudiante, inducirle a sacar lo mejor de sí, pues he visto que el progreso pasa muchas veces por el conflicto o la contradicción de las ideas, los procedimientos y las emociones. En ese sentido, para mí es común observar que la improvisación causa una mezcla de nervios, emoción y expectativas en tensión; un trabajo azaroso que renueva las energías y, a la vez, agota.

Con todo, tomé cartas en el asunto, pero al hacerlo me embargaba la duda de si estaba o no invadiendo los límites de cada estudiante, más allá de lo pedagógico.

Creo que un juego sin reto sería aburrido para ti. Y lo diré con franqueza, para mí es un verdadero arte distinguir cuándo una actividad te reta al grado de bloquearte y cuándo esa confrontación te ayuda a progresar. Con vivencias como la que describiré poco a poco fui despejando tal duda, y en eso estoy.

En una ocasión, algunos estudiantes me dijeron que iba muy rápido en el proceso de enseñar. Me quedé reflexionando en el asunto. Recuerdo que la actividad de improvisación había resultado por completo significativa y provechosa para todos y, en tal sentido, decidí dar un paso más allá y transferir la experiencia a otra actividad que implicaba mayor complejidad: la dramatización de un concierto. Para ello se acomodaron tres mesas a modo de escenario.

El entusiasmo decayó notoriamente como consecuencia del cambio arbitrario. La actividad implicaba que una mayoría del grupo hiciera de público, mientras unos pocos hacían de músicos improvisadores arriba de una *mesa-escenario*. ¿Cuál fue el resultado? La posibilidad de realizar la nueva tarea los confrontó con sus miedos e inseguridades. La atmósfera de la clase se volvió otra cuando aceleré un proceso de aprendizaje que pedía un desarrollo más lento.

En otra sesión, Nuria, una de las estudiantes del curso, me dijo que le daba vergüenza participar en el juego de improvisación que yo había propuesto, y que prefería no estar en la actividad. Decidí observarla en la siguiente clase y encontrar espacios para motivarla. A lo largo de la jornada le pregunté cómo se sentía con las actividades y le animé a participar, pero no podía ver algún signo de cambio en su actitud: ella se mantenía distante. Por fortuna, ese mismo día uno de sus compañeros había escrito una frase en el pizarrón: “El mayor error es creer que uno no se equivoca” (De la Torre, 1993: 94). Ese aforismo me ayudó a acercarme a Nuria y dialogar con ella. Mostró más confianza y, al sentirse atendida por mí, fue participativa. Me di cuenta de que el profesor es capaz de motivar al estudiante si este se siente apoyado por él y, más todavía, si los compañeros generan un clima de confianza y ayuda.

SABIDURÍA DE LO INCIERTO

En una ocasión practicábamos el juego “Del caos al orden” (véase el sexto capítulo “Los juegos de improvisación”), el cual consiste en improvisar una conversación con el compañero, empleando tambores. El *diálogo tamboril* se transforma en pelea y luego en reconciliación. Al terminar el caos, Juan, un estudiante de la carrera de Ingeniería, me escribió: “Ayúdanos a *querer / aceptar / sobrellevar* el caos de una manera menos radical, a quienes no nos gusta dicho estado (aunque en él vivamos)”.

Me rasqué la barbilla y lo primero que pensé fue que el acto de aprender puede representar un laberinto de nuevas significaciones, del que hay que salir con la ayuda de profesores, compañeros y de la propia observación. Pasaron algunos días y Juan, por supuesto, me volvió a escribir: “Creo que me falta practicar más y forzarme a los errores para saber superarlos más rápido y con más facilidad”. Por el asombro, abrí grandes los ojos. Me di cuenta de que la incertidumbre inicial había provocado un desequilibrio que lo había conducido a buscar nuevas conceptualizaciones. Juan perseveró sin dejarse intimidar por su otro Juan, y yo lo celebré.

La imaginación fue su aliada, con la que vislumbró formas de resolver el problema. Se planteó utilizar sus equivocaciones con la finalidad de conseguir un conocimiento más profundo sobre el arte de improvisar. Un error puede ser el comienzo de un proceso creativo, pero eso depende de una postura constructiva que permita sacar provecho de él. Juan generó para sí un cambio respecto de su manera de percibir el caos provocado por la posibilidad de cometer errores al momento de improvisar. Del “ayúdanos a *querer / aceptar / sobrellevar* el caos”, a partir de vivenciar estados de incertidumbre, pasó a convertirse en sujeto activo de su aprendizaje.

La capacidad de imaginar lo condujo a una suerte de sabiduría de lo incierto y, desde ahí, perfiló una propuesta para resolver su problema: no solo dedicar mayor tiempo a la práctica sino hacerlo desde un

enfoque acorde con una visión constructiva del error. Cuando Juan se plantea: “forzarme a los errores para saber superarlos”, es porque logró comprender que la única forma de salir de la complejidad es a través de ella; que la creatividad no está en el error sino en las personas que son capaces de, al apoyarse en él, generar nuevas ideas y convertir lo inesperado en utilizable, lo irracional en razonable y, en última instancia, de inventar el propio camino.

Me sigo rascando la barbilla y pienso que provocar errores es a menudo necesario para exponer al estudiante a situaciones en las que se dé un cierto tipo de estructura-coraza. De esta manera, Juan rompió la suya al mostrar inventiva, porque el profesor no le enseñó a dar un paso preciso y puntual para resolver el problema (en realidad, porque se la pasó todo el tiempo rascándose la barbilla).

¿Esto que aprendiste motivó cambios en ti?, pregunté. “Definitivamente, aprendí a improvisar más en la vida (dejar de ser cuadrado), y a no tener miedo a equivocarme. Básicamente a desenvolverme de manera más amplia y segura”, me contestó.

ARRIESGAR AL ERROR

El que Alejandra se atreviera a improvisar en clase constituyó un momento inolvidable. Antes me había dicho que no quería hacerlo, y su cara roja mostraba que la actividad la confrontaba. Con todo, tuvo el valor para integrarse al juego. Lo realizó tanteando, observando, equivocándose. Al final lo logró. Su cuerpo no mostraba tensión, y sí una sonrisa. Registré esa experiencia en mi bitácora:

El ambiente grupal es muy entusiasta. No se percibe que entre ellos se estén criticando o rivalizando. Ante todo, considero que esta es la razón por la que Ale decidió integrarse al juego y dejarse llevar por su dinámica. Ella aprendió gracias a su actitud, la perseverancia en la tarea, al apoyo y la atmósfera lúdica en la que todo el grupo estaba inmerso.

¿Y qué dijo Alejandra de esa vivencia?: “La improvisación me pareció un momento culminante. Los compañeros compartieron alegría, y a mí me sirvió a tener menos nervios. Creo que poco a poco vamos haciendo un grupo. Se ha construido un ambiente de confianza que nos invita a participar a los que no nos atrevíamos antes”.

Y es que una atmósfera que desarrolla la creatividad, se construye en cooperación.

Después de terminar una sesión de improvisación, Paco me comentó: “No todos participan, puede ser que seamos muchos, o podríamos improvisar varios a la vez”.

¿Improvisar varios a la vez? ¡Claro! la idea de Paco era un puente entre la teoría y la práctica, donde los miedos podían erradicarse con la compañía y apoyo de otro que, voluntariamente o no, al jugar ayuda. Un compañero más arriesgado que se lanza a jugar conmigo y, de un modo no verbal, me anima.

“Compartes la pena con otra persona. Entre dos, me resultó mejor expresar música”, dijo Daniel. Después Mar me comunicó un importante descubrimiento: “Es bueno interactuar con los compañeros para hacer conciencia del error y sacar provecho de él”.

Yo aprendí: creatividad y cooperación se acompañan, van siempre de la mano.

GALOMPAR

Es frecuente que al interactuar en grupo te encuentres con un compañero que contagia, por el simple hecho de que es capaz de jugar verdaderamente en serio, con los sentidos, las emociones y los conocimientos implicados. Cuando en mi rol de profesor veo que el entusiasmo se transmite, e inicia el *contagiadero*, grito para mis adentros: ¡galompar!

Galom... ¿qué? —te preguntarás. Galompar es un contagio, pero no una enfermedad. La palabra la inventó Lewis Carroll, el autor de *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado* (1986). Los an-

tropólogos han descubierto que el galompar es uno de los talentos principales que caracterizan las formas de vida superiores; ese juego lleno de energía que los cachorros, niños, comunidades y civilizaciones suelen realizar para aprender con la vida (Nachmanovitch, 2004: 59). ¿Han notado cómo con frecuencia el niño de dos años, cuando *galompa*, es decir, cuando es genuinamente él, termina siendo el centro de atención en una reunión familiar?

Galompar consiste en jugar creando obstáculos de manera voluntaria. En los intentos por superarlos, fallidos o no, radica el goce y la diversión. De este modo, al paso del tiempo, he aprendido que a través de los juegos de improvisación se relajan los pensamientos censores y fluye lo que rítmicamente tienes internalizado. Cuando juegas en serio a la improvisación, el galompar se manifiesta en ti colaborando con el azar, la intuición, las emociones, las certezas, las incertidumbres, lo que sabes y desconoces, todo un mosaico móvil que contribuye a que afloren de ti ritmos insospechados de forma espontánea. Cuando eso ocurre, no dejas de sorprenderte y, por eso, las caras iluminadas y las sonrisas y la energía y el tiempo que se vuelve presente, un eterno presente.

LOS BENEFICIOS DE JUGAR EN SERIO

Un día Saúl, el “Monky”, me invitó a formar parte de un *happening* musical (en el fondo, una manera de galompar). Junto con sus compañeros de clase, realizó ese proyecto para la asignatura de Diseño y producción de proyectos culturales. Su propósito era promover la música de concierto de manera creativa. La actividad consistía en que un grupo de músicos, incluyendo el director, harían una audición en plena plaza pública con instrumentos imaginarios.

Era domingo por la tarde y había familias completas que paseaban por ahí. A la hora acordada, el director, con parsimonia y estilo gatuno, subió a un estrado improvisado, tomó de su atril la batuta (también imaginaria) y comenzó esta curiosa experiencia frente a dos gran-

des bocinas que reproducían el hermoso *Danzón número 2*, de Arturo Márquez.

Un público sorprendido, al ver tanta rareza, estaba expectante. De entre la gente salimos los músicos, quienes poco a poco nos fuimos integrando a la orquesta. Yo me coloqué en la zona destinada para la percusión y me sentí afortunado, pues me habían asignado los timbales. No habían pasado tres compases y los participantes nos entregamos al juego, apareció el galompar, y cuando menos acordé, tenía a mi lado cuatro personas del público que completaban la sección de güiro, conga, maraca y bongó. Esos minutos fueron de verdadero placer. Si tomamos en cuenta que *círculo mágico* en griego se dice *orchestra* (Quignard, 1996: 117), el propósito de la actividad lo cumplimos a cabalidad.

Salí feliz y conmovido con este juego, pues no tardé mucho tiempo en comprender que gracias a él me trasporté a los tiempos de mi primera infancia. Me vi jugando extasiado bajo la mesa, corto de años y de estatura. Solo tenía tres años cuando fui solista de aquella música que emanaba del disco de acetato que mi papá ponía: la orquesta de Benny Goodman tocando el tema *Sing Sing Sing*, donde el gran baterista Gene Krupa realizaba un solo conmovedor que me llevaba a la profundidad de una jungla perdida en donde vivía Tarzán.

Sin tener conciencia de la talla, el genio y la figura de aquel artista (pues en aquellos tiempos de infancia los nombres no me importaban mucho), yo era en la realidad del juego, con todo y reflectores, Gene Krupa en concierto.

Al paso del tiempo, el autor del primer método de batería que mi maestro de percusión, Felipe Espinoza, “Tanaka”, puso en mis manos —con el que iniciaría mis estudios formales en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara— fue Gene Krupa. Quedé sorprendido al ver su foto en el libro y enterarme, así de repente, que en algún tiempo él había sido yo. Nos volvemos a encontrar, me dije... le dije, justo en el excitante inicio de un nuevo juego.

Hoy estoy seguro de que al recordar esa experiencia de infancia descubrí, como un arqueólogo, la historia personal de una inquietud

movilizadora. Encontré el origen, la raíz de mi vocación. Dice Fernando Pessoa, solitario poeta, autor de cartas de amor jamás enviadas, que “se es siempre el niño, el pasado que fue el niño” (2006: 63). Mucho hay de cierto, pues en mi caso puedo decirte que en el fondo de mi ser no elegí nada, continué jugando y me vi adulto, un músico; seguí jugando y me vi profesor, y sigo jugando y pienso que muchas veces uno es las cosas que hace para cambiar lo que es.

Es en el juego, esa esencia infantil, en donde encuentro lo mejor de nuestra humanidad. Sea por ello que me atrevo a decir que el trabajo debería ser para el adulto lo que el juego es para un niño. Pero las palabras muchas veces tienen en el entredicho un destino que las marca y, a veces, nos marca. La palabra trabajar viene del latín *tripaliare*, que significa torturar (Libura y López Garza, 2006: 12).

El *happening* musical, así como ser músico debajo de una mesa, resultaron ser experiencias significativas en más de un sentido. Hace poco descubrí que una técnica de musicoterapia es muy parecida a las vivencias que te acabo de contar. Desde este contexto, el juego se emplea como una técnica útil para erradicar el pánico escénico. Por ejemplo, el profesor Joseph J. Moreno (2004: 30) pidió lo siguiente a un violinista, concertista de una gran orquesta, que sufría un temblor de manos al tocar en público —el cual se volvía en particular grave cuando tocaba un solo—: que tratara de tocar el violín con un arco imaginario, tocando el arco con un violín imaginario, o haciendo la pantomima de tocar de manera imaginaria arco y violín a la vez.

Relata Moreno que el hombre consiguió hacerlo sin temblores, y que fue un primer paso en su entrenamiento para tocar con espontaneidad. A partir de ello, pienso que no te vendría mal que te dieras un tiempo con tus compañeros de clase para jugar a lo que he nombrado la dramatización de un concierto.

Por espacio de algunos minutos, en compañía de dos compañeros que estarán tocando una base rítmica, y frente a un público integrado por el resto de los miembros del salón, improvisa con un tambor imaginario. Al terminar tu exitosa participación, abre un espacio para

externar las emociones, los sentimientos y pensamientos que experimentaste durante el juego con tus compañeros, quienes se convertirán en escuchas activos de tus formas de sentir, pensar y actuar.

Con frecuencia me encuentro con estudiantes que viven angustiados por la idea de estar ante una audiencia muy crítica, o porque su ejecución musical no será interesante o entretenida, y las personas de la audiencia terminarán saliéndose del lugar donde se efectúa el concierto. Sin embargo, pienso que Tzitzí, una estudiante de percusión que cursaba la carrera de Ciencias de la Educación, tuvo una serie de aprendizajes de verdad significativos cuando me habló de los cambios que tuvo gracias a lo aprendido en el taller. Me dijo: “Aprendí a ir perdiendo el miedo a intentar cosas. Ver al público como alguien a quien compartes y no alguien que te juzga”.

Aprendí que el juego en estado genuino, galompanando, es un móvil para la vocación, y que erradica prejuicios y temores, pero sobre todo que es medicina que cura un espíritu enfermo.

¡EUREKA! UNA METODOLOGÍA DEL DESCUBRIMIENTO

Al poner en práctica los juegos con muchos estudiantes, observé que cumplen con esa forma particular de *Hacer* (así, con mayúscula) a la que se refiere el poeta Raúl Aceves: “Cuando no hay diferencia entre pensar, sentir y actuar, es cuando verdaderamente hacemos” (1999: 85).

Actuar, sentir y pensar son atributos necesarios para un buen aprendizaje. Se trata de que pongas en juego estos tres aspectos al momento de improvisar, pues al jugar puedes ver modificados prejuicios y temores, en el entendido de que una forma de sentir puede modificar una forma de actuar y pensar; de igual manera, una forma de pensar puede modificar una forma de sentir o hacer, y una forma de actuar puede modificar una forma de sentir y pensar.

En cada juego, como si fuera una vacuna, se inyecta el error. Esa es la metodología que te propongo para desarrollar la improvisación. Yo te

pregunto: ¿ambos términos solapados (metodología e improvisación) te suenan a contradicción?

¡Eureka! en griego significa “¡Lo encontré!” Y es el antecedente del nombre actual de la ciencia de la invención, la heurística: técnica de la indagación o el descubrimiento.

A través de los juegos, te propongo una metodología heurística. Para mí, esta aparente contradicción de términos (metodología / improvisación) es un prejuicio, pues en gran medida la improvisación es un método del saber encontrar, donde prevalece el aprendizaje por descubrimiento, autónomo y cooperativo.

SIN REGLAS UN JUEGO NO DIVIERTE

Todo juego que se precie de serlo requiere reglas. La improvisación, juego de interpretación y creatividad, no es la excepción.

Las reglas son estructuras, pero no por fuerza nos estructuran. Al respecto, leí un aforismo que Sofía había escrito en su cuaderno de notas, después de reflexionar en el juego de improvisación que acababa de realizar: “No existen estructuras inmóviles sino transformables”. Sofía dio en el clavo, hizo honor a su nombre al *sentipensar* (esa palabra inventada por los pescadores de la costa colombiana y que Saturnino de la Torre, pedagogo de la creatividad, acuñó en valiosos tratados).

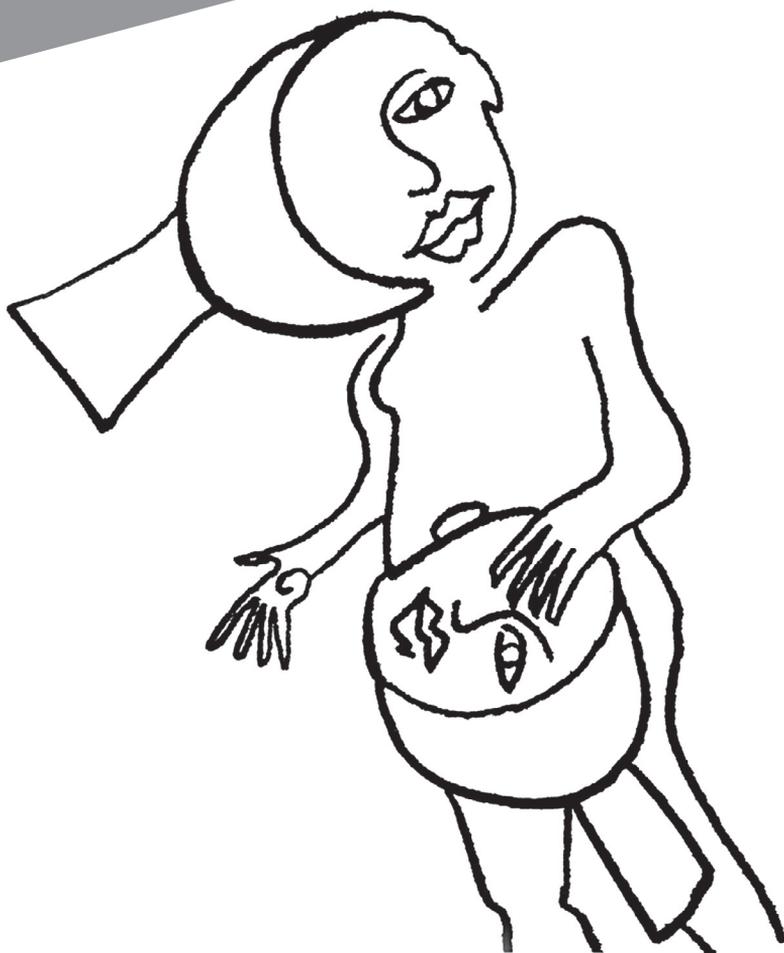
Hay quien afirma que la conciencia del ser humano vivo es la capacidad de ir más allá de las estructuras creadas, con el fin de crear otras. En tal sentido, los juegos que diseñé, y que en subsecuentes capítulos de este libro aparecen, son un camino que da paso al fluir de lo genuino; partes de una estructura que, a manera de obstáculo, regla o consigna, habrás de superar por tanteo experimental, para luego dar paso a lo propiamente original. Cabe dar voz de nueva cuenta a nuestro poeta, cuando dice que “desarrollarse significa, quitar lo que nos impide ser” (Aceves, 1999: 44).

SABERES FUNDAMENTALES

Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- La creatividad no está en el error sino en la postura constructiva de una persona que saca provecho de él para generar nuevas ideas; convertir lo inesperado en utilizable y lo irracional en razonable.
- La única forma de salir de la complejidad es a través de ella.
- Es importante no violentar los aprendizajes, hay que respetar los procesos de cada quien, y dejar que la participación sea voluntaria.
- El profesor es capaz de motivar al estudiante si este se siente apoyado por él y, más todavía, si los compañeros generan un clima de confianza y ayuda.
- Una atmósfera que desarrolla la creatividad se construye en cooperación.
- El juego en estado genuino, galompando, erradica prejuicios y temores al momento de improvisar ritmos.
- La improvisación es un método del saber encontrar, donde prevalece el aprendizaje por descubrimiento, autónomo y cooperativo.
- La conciencia del ser humano vivo es la capacidad de ir más allá de las estructuras creadas, con el fin de crear otras.
- Desarrollarse significa quitar lo que nos impide ser.

La imaginación es la loca de la casa



ARROJA TUS RITMOS AL FUEGO Y VERÁS QUE “BRINCAN COMO PALOMITAS DE MAÍZ”¹

Después de improvisar, los estudiantes del barrio de la Constitución me dijeron:

- Sentí mucha alegría y emoción, y pensé en mis amigos y familiares en una fiesta.
- Pensé en tranquilidad dentro de una cueva porque hacía un eco y repetía lo que tocaba.
- Experimenté la sensación del mar, el sol, la brisa y el sonido.
- Sentí formas de baile, como gotas de lluvia que me hablaban.
- Estaba pensando en la mujer de la que en algún momento me enamoré.

La imaginación no elimina el error, lo provoca al ir más allá de la lógica. Úsala, de todos los modos posibles, porque tiene la gran cualidad de que no solo nos mete en errores sino que también nos saca de ellos. Por ejemplo, ¿qué piensas cuando el poeta dice?: “Los ritmos, al caer al suelo, suenan como canicas. Hay quien ha confundido unos con otras. Toman un ritmo, lo ven a contra luz y dicen que es una canica. Toman una canica, la sacuden cual maraca y dicen que es un ritmo” (Ruvalcaba, 2007: 24).

1. Eusebio Ruvalcaba, 2007: 24.

Aplica esta imagen a tu improvisación. No sé qué pueda resultar de todo ello, pero arroja tus ritmos al fuego. Con suerte, y sin buscar, podrás encontrar algo que te sorprenda, pues “si sabes lo que buscas no encontrarás nada nuevo” (Aceves, 1999: 32).

CONSEJOS DE LA RUTA 25

Cierto día iba en un transporte público de la ruta 25, agarrado de todos los modos posibles al asiento, a causa de las “emocionantes” curvas del camino que el conductor tomaba con audaz inconsciencia, cuando mis ojos se cruzaron con un letrero que ironizaba la situación, y decía: “Diez consejos de seguridad vial”.

Después de leerlo, no sé por qué se me ocurrió que tales indicaciones podían ser útiles para reflexionar en grupo respecto del arte de improvisar. Así que copié en mi libreta, no sin dificultad ante tanta *brincadera*, lo que ahí estaba escrito.

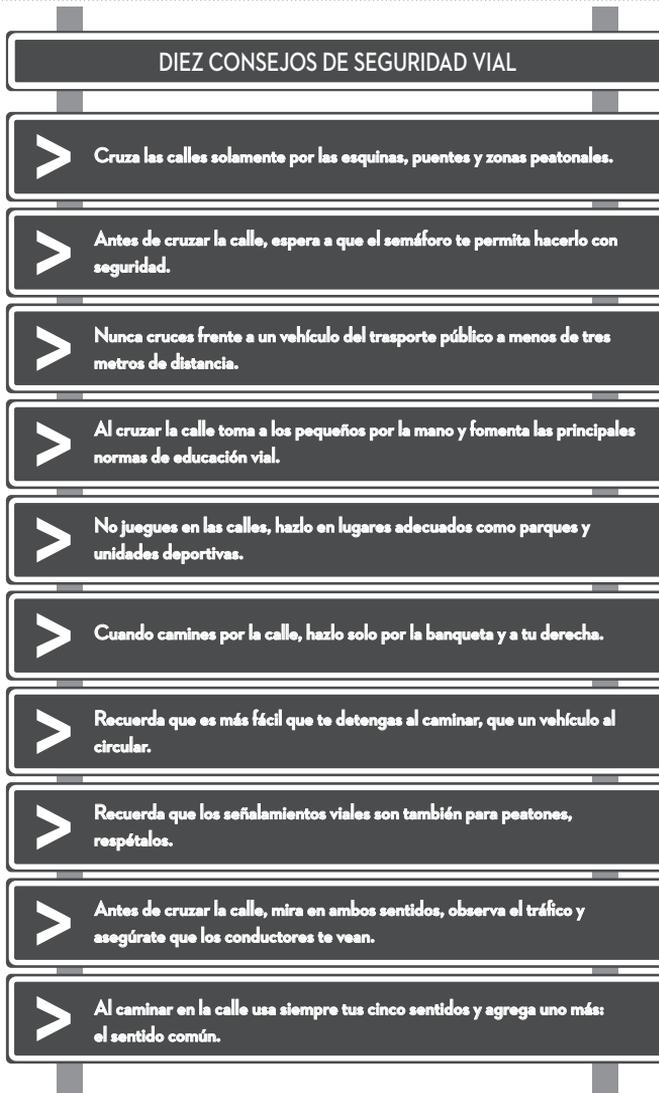
Después, sano y salvo, sin tantos sobresaltos de microbuses tiranos, repartí copias de estos consejos a los estudiantes, y les pedí que relacionaran esos diez puntos con el arte de improvisar ritmos.

Los resultados fueron sorprendentes y dieron mucho de qué hablar y reflexionar al grupo, con lo que se cumplió mi propósito de aquella sesión. En la gráfica 4.1 transcribo los diez consejos de seguridad vial para que los compartas con tus compañeros y generes una interesante discusión respecto de la improvisación musical. Comunica tus percepciones relacionadas con este complejo arte a tus compañeros de clase.

CUENTA HISTORIAS

Durante su improvisación, David mantuvo un nivel de interés musical constante; sus ideas creativas fluían en cascada una tras otra mientras el resto del grupo le mirábamos sorprendidos. ¿Cómo obtuvo este resultado?

GRÁFICA 4.1 CONSEJOS DE SEGURIDAD VIAL



Al salir de clase me lo confi6. La idea de pensar la improvisaci6n como si fuera el acto de contar una historia lo desbloque6, sobre todo porque le ayud6 a olvidarse del miedo.

A esta organizaci6n de sonidos que se realiza a partir de una representaci6n significativa, como lo es el habla, se le denomina *ideaci6n musical*.

USA ONOMATOPEYAS

Giovanna, una alumna, defini6 onomatopeya como “la bella fascinaci6n de palabras compuestas por vagos ritmos de un g6nero latiente, y traviesas rimas que se mueven como locas. Un sinf6n de elementos con vida propia, palabras que componen, palabras que crean”.

Yo te digo: comprueba, de todos los modos posibles, que, en efecto, las palabras tienen ritmo. Mejor a6n, ison ritmo!

Canto negro

¡Yambamb6, yambamb6!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yamb6 sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuseremb6.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

Acuememe seremb6.
a6;

yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba.
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
iyamba, yambó, yambambé!

NICOLÁS GUILLÉN (1997: 57).

USA EL CUERPO COMO PARTITURA

En una clase de danza aprendí que el cuerpo es también partitura. Para mí, el movimiento es el eje rector de la música y la danza. Desde esta concepción trato de planear actividades de improvisación con materiales musicales generados por el movimiento corporal.

Si eres amigo de algún bailarín, tienes oro molido para desarrollar tu habilidad de improvisar. Pídele que baile, que se mueva a su gusto y placer. Sigue sus movimientos, y con ellos improvisa ritmos. Observa su cabeza, sus brazos, caderas y piernas; todos ellos se moverán de una manera particular, acción que te puede inspirar a inventar un ritmo nuevo y original.

Logra una conexión con el compañero que baila, conviértete en su sombra sonora, y mucho aprenderás de improvisación.

USA EL CUERPO COMO TAMBOR

El instrumento principal del músico es el cuerpo. Se trata de que utilices el cuerpo y la voz como un motor rítmico, pues aquello que no se canta ni se danza no puede tocarse plásticamente. Mi maestro Norberto Minichillo me enseñó esta forma de aprender a improvisar. Recuerdo que cuando nos compartió sus juegos, éramos un grupo de percu-

sionistas y la cantante Marcela Ro. Ella nos comentó que jamás había tocado una batería. Debo decir que frente a nosotros estaba ese instrumento musical y esperábamos con ansiedad el momento de tocarlo.

Minichillo comenzó a darnos las indicaciones de la actividad: “Este juego se realiza de pie y cantando al mismo tiempo, y únicamente emplearemos el cuerpo”. Por la mente de todos nosotros, salvo la de Marcela, se cruzó una pregunta, pero nadie dijo nada.

Minichillo prosiguió: “Los fonemas que se utilizan para cantar son: *pa*, para los golpes de palmas; *kun*, para golpear el pie derecho contra el suelo, y *chic*, para el izquierdo”. Después escribió una secuencia de fonemas: *pa kun chic pa*.

Y nos dijo: “Las dos pautas más importantes son respetar el orden de lo escrito y utilizar en forma creativa y variada los silencios y acentos. Se comienza metronómicamente, reconociendo el ejercicio lentamente con el cuerpo y con la voz, haciendo girar los acentos y los silencios sobre los distintos fonemas”:

Pa Kun **CHIC** Pa Pa **KUNChic** Pa **PA**
Kun **Chic** **PA** Pa Kun **Chic** **PA PA**
Kun **Chic** **PA PA** Kun **ChicPA**

Minichillo continuó su explicación:

Es de capital importancia que la voz sea siempre la que guíe la intención de los golpes y la dinámica, es decir, los golpes fuertes y suaves. Cuando alcancen placer con una frase es entonces bueno que la repitan hasta que esta se ablande en el cuerpo y la voz; es solo a partir de ahí que surgirá la natural necesidad de renovarla y crear otra nueva, cambiando los acentos y los silencios. No deben intentar armar estructuras desde la mente, porque la tendencia occidental de pensar el ritmo dentro del esquema de los compases, hace que se vuelva siempre al mismo acento. Se trata de darle un sentido más

oriental, basado en periodos, tal como acontece en la música hindú, africana, gitana o árabe.

Hay que llegar a sorprenderse con los cambios de acentuaciones, como lo hace el niño, no tratar de gobernarlos desde la mente. Ello estimulará la actitud de mantenerse abierto a la repentinización mental y corporal.

Poco a poco, fuimos siguiendo las reglas de este juego. Primero en grupo, y luego pasando de uno en uno al centro del círculo que formábamos los participantes.

Una vez que se convenció de que asimilamos su propuesta, pidió a Marcela que fuera a la batería y trasladara el juego al instrumento. Todos nos miramos sorprendidos, y no fue por la repentina y arriesgada invitación que le hizo sino por el logro musical sorprendente y orgánico que la cantante fue construyendo con tantos tambores, platillos y miradas expectantes. Todos, absolutamente todos, lo celebramos.

Por último, Minichillo nos dijo que enseñáramos este juego a todo el mundo. Yo me la tomé en serio y en cada curso que doy, y a manera de homenaje, lo comparto a todos los estudiantes. Incluir este juego en el libro es una forma linda de recordar al maestro que ha partido, dejándonos vivas sus hermosas enseñanzas.

USA NÚMEROS

No, no se trata de sumar y restar. Se trata de encontrar patrones rítmicos que se generan a partir de que puedas encadenar eventos sonoros de diferente duración.

Número	Significado
1	Figura SENCILLA, un evento sonoro
2	Figura PAR, dos eventos sonoros consecutivos
3	Figura TRÍO, tres eventos sonoros consecutivos

¿Cómo ejecutarías los siguientes patrones en un tambor?

1 - 1 - 2 - 2 - 3

3 - 2 - 2 - 1 - 1

2 - 2 - 1 - 3 - 1

Ahora inventa tus propios patrones.

USA PALÍNDROMAS

“Ama” es palíndroma.

“¿Seguro no ruges?” (Rincón, 2008: 64) es palíndroma.

“¿Son mulas o sesos esos alumnos?” (Rincón, 2008: 68), una frase más larga, es palíndroma.

Se llama *palíndroma* a cualquier palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda (Rincón, 2008: 6).

Te propongo que inventes frases rítmicas *palindrómicas*, con figuras sencillas, pares o tríos ordenadas con tal sentido:

1 - 3 - 1
2 - 2 - 1 - 2 - 2
3 - 2 - 1 - 1 - 2 - 3

USA TRABAMANOS

Cierto día llegué a clase por la mañana, totalmente despierto gracias a Serendipia, mi bicicleta. Venía cegado por el sol y lleno de energía. Al abrir el salón, cosa curiosa, me encandilé nuevamente al ver escrito en el pizarrón un rimbombante trabalenguas: “Sobre el triple trapecio de Trípoli, trabajaban trigonométricamente trastocados, tres trapezistas trogloditas. Tropezando atribulados con el trípode, triclinio y otros trastos triturados por el tremendo tetrarca trapense”.

Rápido, no sé por qué, me llegó una locura de idea, una intuición: ¿será que un trabalenguas redobla como tambor y no necesita manos?

Con los estudiantes tempraneros, me dispuse a indagar la cuestión, y he aquí una manera de llegar a la comprobación:

Calentamos las manos (y la lengua también) mientras leíamos, no sin dificultad, esas palabras redoblantes, que estábamos muy lejos de comprender a cabalidad. Y diciendo en voz alta aquel enredo de palabras, lo acentuábamos a la misma vez con el tambor, haciendo de las sílabas *tra, tre, tri, tro, tru*, sonidos empalmados; entonces descubrimos, por ensayo y error, que el trabalenguas resultó ser también un laberíntico *trabamanos* que mucho nos divirtió. Por eso, como dice Valentín Rincón, “si con palabras te trabas y te disparatrabas, practica

con trabalenguas, pues practicatrabalenguando te irás destrabalenguando” (2005: 8).

USA LA LITERATURA

Lo anterior me conduce a emplear la literatura de un modo particular, porque tiene resonancias de las que puedes echar mano para tu improvisación. Las palabras significan más de lo que denotan y evocan sensaciones en quienes están dispuestos a prestarles atención. Contienen un material rico en sonidos, olores y visiones que tus oídos pueden imaginar y tus manos traducir en ritmos surgentes, espontáneos e insospechados incluso para ti.

“Me pareció muy interesante hacer ritmos a partir de imágenes, creo que es un recurso muy bueno y entretenido”, dijo Mar, una estudiante. Por su parte, Sofía bautizó su logro en la improvisación como “el desarrollo de una “ritmo historia”. Personalmente, me parece una bella forma de sintetizar lo vivido, por lo que usé esa palabra compuesta en el título de este libro.

Aprendí que la imagería se conecta con el juego y que muchas veces facilita la comprensión y aplicación de conceptos respecto del acto de improvisar. Así ayuda a erradicar prejuicios y miedos.

¿EJERCITAR O PRACTICAR?

Me queda claro que, más allá de la atmósfera de confianza que debe imperar en el grupo para arriesgar al error, hay ocasiones en que no te atreves a hacerlo, simple y sencillamente porque sientes que no has practicado lo suficiente los elementos básicos que la actividad reclama. Si como profesor ignoro este aspecto, y paso a un momento de mayor complejidad, es de esperar que solo los compañeros más atrevidos por naturaleza quieran participar.

Después de un juego de improvisación, Carmen reflexionó, evaluó la reacción general del grupo y me escribió lo siguiente: “Más tiempo

para la improvisación, más confianza al estudiante, más teoría para que la práctica sea mejor”.

Algunos prerrequisitos de la creación son la práctica, la paciencia y la confianza. Al añadir el conocimiento, puedo decir que Carmen tenía muy clara su forma de aprender, un saber que le permitía evaluar su desempeño y el de los demás con el ánimo de mejorar.

Ahora bien, respecto del acto de practicar y practicar más, tengo algunas ideas para que no te aburras al hacerlo. Al asignarle mayor tiempo a la práctica, procura no realizarla con el intento soterrado de evadir el error, una diferencia de orden cualitativo que convertiría tu práctica en ejercitación. Para ello, debes tomar en cuenta la diversidad de estilos de aprendizaje y el planteamiento de situaciones problemáticas que resolverás a través de modos indirectos de volver al proceso de forma creativa. Por ejemplo, mejora una tarea ya realizada integrando el manejo del matiz hasta alcanzar el don de la sutileza. Así aprenderás, como dijo David, “que además de la técnica y la velocidad, el sentimiento con el que se desarrolla el ritmo lo enriquece aún más”. No hay arte ni educación artística sin emoción.

SABERES FUNDAMENTALES

Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- La imaginación no elimina el error, lo provoca al ir más allá de la lógica.
- Usa la imaginación de todos los modos posibles, porque tiene la gran cualidad de que no solo nos mete en errores, también nos saca de ellos.
- La ideación musical es la organización de sonidos que se realiza a partir de una representación significativa, como lo es el habla (onomatopeyas, palíndromas, *trabamano*s, ritmo historias) y los números.
- Improvisa con materiales musicales generados por el movimiento corporal (el cuerpo como partitura, el juego de Minichillo).

- La imaginación se conecta con el juego y por ello facilita la comprensión y aplicación de conceptos respecto del acto de improvisar; erradica prejuicios y miedos.
- Algunos prerrequisitos de la creación son la práctica, la paciencia y la confianza.
- Al asignarle mayor tiempo a la práctica de tu instrumento musical, toma en cuenta la diversidad de estilos de aprendizaje y el planteamiento de situaciones problemáticas que resolverás a través de modos indirectos de volver al proceso de forma creativa.
- No hay arte ni educación artística sin emoción.

*Conocer el proceso creativo no reemplaza
a la creatividad, pero cómo ayuda*



EL MAPA NO ES EL TERRITORIO

El violinista Stephen Nachmanovitch describe lo que su pensamiento e intuición dialogan cuando está improvisando:

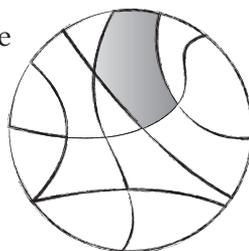
En el acto de la improvisación podemos hacer una serie de cosas conscientemente. Podemos decir: hay que repetir este tema; esta parte nueva del material hay que unirla a la parte de hace unos minutos; esto es horrible, hay que suprimirlo o cambiarlo; esto es magnífico, hay que dejarlo crecer; parece que me estoy aproximando al final, etc. (2004: 46).

Reflexionemos un poco. Es muy probable que durante este particular proceso tengan lugar, a decir de Violeta Hemsy (1977: 61), los siguientes ciclos.

Síncresis

Eres parte de un mural sonoro y no puedes darte cuenta de la infinidad de relaciones entre cada elemento que lo compone, pues eres uno de esos elementos.

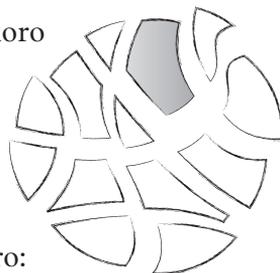
Al improvisar, muestras de algún modo lo que ya tienes internalizado en cuanto a experiencias musicales. Con todo, hay recursos que no has aprovechado porque aún no te enteras de ellos.



Controlas de manera intermitente materiales musicales básicos como un pulso estable, y propones una ordenación musical repetitiva.

Análisis

Logras distinguir las partes de ese mural sonoro y sus relaciones, que también te incluyen, y lo consigues mediante la exploración rítmica por medio de la cual vas asimilando datos conforme ejecutas.



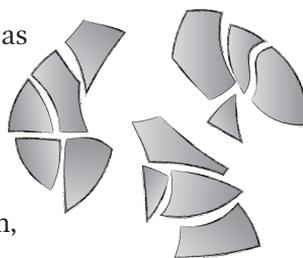
Paulette, que estudiaba la carrera de Ingeniería Química, lo expresó de un modo más claro: “Hay que pensar en lo que existe para después poder ordenarlo”.

Sueles producir frases convencionales con estilo definido, haciendo predecible el curso de la música.

Ceci me comentó: “Tuve tendencia a la repetición de cosas que ya sabía y había practicado”. Ella estaba viviendo justo este momento.

Manipuleo

Combinas y juegas con tales elementos y creas otras estructuras sonoras. Poco a poco vas refinando esta habilidad. Estructuras tu improvisación a partir del uso de la variación, la transformación y el contraste. Al respecto, Juan dijo: “Las ideas no se gastan; se utilizan, reciclan y trasforman”.



Puedes llegar a pensar: “Muy chido. Antes no sentía comunicación con lo que tocaba”. Tal como lo hizo genuinamente Ceci, quien sintetizó de manera expresiva este momento.

Aplicación

Logras que las nuevas estructuras y los procesos para construirlas sean empleadas en otros murales sonoros. En este momento, descubres e ideas formas de volver objetivas tus emociones a través de sonidos y ritmos que inventas desde tu tambor. Tu producto creativo llama la atención de tus compañeros o de un auditorio. En pocas palabras, el galompar se expresa a plenitud a través de ti.



Como ves, intento modelar un proceso de improvisación, pero las descripciones anteriores no son la improvisación. Entender esta habilidad musical desde la teoría, dista de la experiencia compleja que implica su práctica. El conocimiento del proceso creativo no puede reemplazar la creatividad. El mapa no es el territorio.

Con todo, conocer el proceso de improvisar puede ayudar a no abandonarlo cuando los desafíos son demasiado intimidatorios y el juego libre parece bloqueado. “Un error no se corrige con otro error”, dice Raúl Aceves (1999: 13), por tanto, debes saber recurrir a un cuerpo de herramientas conceptuales en aras de perseverar en una tarea que intimida.

VER GRANDES LAS COSAS

Alejandra alguna vez me escribió: “Es importante, además de practicar, reflexionar y hacer conciencia para aprender y así romper esquemas”. Pues entonces hagámoslo, digo yo, y he aquí una manera de abordar con los estudiantes algunos conocimientos con relación al arte de improvisar.

Una clase mientras los estudiantes jugaban a la improvisación, decidí despertar su curiosidad en la tarea que realizaba. Hice completamente notoria la acción de evaluarlos, mostrándome calculador y serio, un ojo puesto en ellos y otro en un instrumento de evaluación que iba llenando casi de manera compulsiva.

Mariana, siendo tan curiosa, no aguantó más y decidió parar de jugar. “¿Qué haces?” —me preguntó— “¿nos estás evaluando?”. Y yo, rápido, oculté la hoja de evaluación, no le permití ver lo que había anotado. Poco a poco, todos los participantes dejaron de jugar y de repente sentí un montón de miradas expectantes que me preguntaban lo que estaba haciendo. “Muéstranoslo, queremos saber”. Y yo, con mirada de “¿están seguros de que lo quieren saber?”, poco a poco fui develando el secreto (véase la ficha 5.1).

Los estudiantes vieron, leyeron el instrumento de evaluación, se miraron extrañados entre ellos y no comprendieron nada. Yo, que me había propuesto confundirlos más y más, me sentí satisfecho, pues había generado de manera intencionada más confusión al respecto.

Había cautivado al grupo, era el momento de explicar lo que ahí aparecía, y así lo hice. Utilicé dados que tienen grabados en cada cara una de las tres representaciones gráficas de los sonidos que puede producir un tambor (grave ■, medio ● y agudo ▲), y la representación de un silencio corto (-).

Arrojé los dados y los agrupé en una gran variedad de posibilidades, para construir con ellos frases rítmicas:

(▲▲-●●-■-) (■●-▲-▲●-)

Los procedimientos usados para agrupar los dados, les dije, se pueden comprender a partir de los criterios que aparecen en esta hojita (la lista de observación). Entonces reagrupé los dados según los criterios que aparecían en la columna izquierda de la hoja: Criterio denominado “Controlas materiales musicales mínimos”. Y armé con los dados un ritmo:

(■----■----■----●----)

Aquí, aclaré, agrupé los dados a una distancia regular; entre una figura y otra existen tres guiones que las separan. Además, en la combinación

FICHA 5.1 ESCALA: EVALUACIÓN DE LAS DESTREZAS DURANTE LA IMPROVISACIÓN

Lugar:		Fecha:		Tiempo de duración:	
Nombre:			Actividad:		
Destrezas	Siempre	Muchas veces	Algunas veces	Nunca	
Controla materiales musicales mínimos					
Ejecuta ritmos con un tiempo estable					
Produce frases convencionales con estilo definido					
Estructura a partir del uso de variaciones					
Estructura a partir del uso de la transformación					
Estructura a partir del uso del contraste					
Actitudes	Siempre	Muchas veces	Algunas veces	Nunca	
Está motivado para realizar la actividad					
Persevera en el empeño para encontrar soluciones					
Manifiesta una actitud constructiva ante el error					

solo usé los sonidos más fáciles de tocar en un tambor, que son los graves y los medios.

Seguí: Criterio denominado “Produce frases convencionales con estilo definido”. Y armé con los dados dos ritmos:

(■--■--●-) (■--■--●-)

Y expliqué. Inventé una frase empleando el concepto *aksak* dos veces. El *aksak* es un vocablo turco que quiere decir renco. Se trata de un ritmo asimétrico muy usual en las músicas con influencia africana, como lo son el mambo, el son cubano y el chachachá. Se construye a partir de tres tiempos que son irregulares (dos unidades de tres pulsaciones: cuadrado, guion, guion y una unidad de dos pulsaciones: círculo, guion). José Emilio Pacheco diría del *aksak* que es “una palabra carcomida, rengueante, sonsonete de algún viejo molino” (2004: 57). Criterio denominado “Estructuras a partir del uso de variaciones”. Y armé tres ritmos:

(■--■--●-) (■--■--●-) (■■-■--▲-)

Volví a usar el *aksak*, pero ahora añadí dados y sonidos que modificaron la frase original un poco.

Criterio denominado “Estructuras a partir del uso de la transformación”. Y armé una secuencia rítmica algo larga:

(■--■--●-) (■--■--●-) (■■-■--▲-) (-----) (-----)
 (■--■--●-) (■--■--●-) (■■-■--▲-) (■-----) (-----)
 (■■-■-▲▲) (▲-▲-▲----)

Después de repetir varias veces el *aksak*, lo fui modificando poco a poco. Además de incluir silencios más largos. Realicé el ordenamiento de los dados, e imaginé una historia sonora que tenía un final claro y marcado.

Criterio denominado “Estructuras a partir del uso del contraste”.
Y armé tres ritmos:

(■---■---●-) (■---■---●-) (▲▲▲▲▲▲▲-)

Después de repetir dos veces el *aksak*, con los dados organicé una frase larga con figuras consecutivas, con el uso de sonidos agudos que no incluí en las frases anteriores.

Más o menos así expliqué los criterios que aparecían en la escala de evaluación. Lo que siguió fue aprender a usarla en un plano real, es decir, cotejándola con el desempeño de los compañeros que improvisaban. Por último, propuse algo más complejo, un reto mayor: evaluar la propia improvisación.

He osado relatar en cámara lenta un viaje indescriptible llamado improvisación, y no me jacto de haberlo conseguido, todo lo contrario, pues como dijo Ismael, un personaje de la novela *Moby Dick*: “No prometo nada que sea completo porque cualquier cosa humana que se suponga completa, debe, por esa misma razón, ser defectuosa infaliblemente” (Melville, 1986: 99).

¿Cómo mejorar si no desarrollamos una mirada crítica de nuestro proceder, si no hacemos un pequeño alto en el camino y reflexionamos?

Esta es la verdadera intención de compartir los aspectos que he descrito, pues al hacerlo podrás reconocer con mayor claridad tus logros y dificultades al improvisar. En el aprendizaje, es importante la posibilidad de evaluar el proceso personal e instaurar un momento de reflexión después de la acción.

Erick, casi un arquitecto hecho y derecho que me interrogaba sistemáticamente durante todo el semestre, me lanzó la siguiente pregunta: “¿Cómo sabemos, desde un punto de vista musical, que nuestra improvisación es buena?”.

Cuando logras estructurar una secuencia de materiales sonoros que cuentan una historia muy propia, creativa y original, llegas a sorprenderte incluso de ti mismo, y centrado en tal asombro, no te percatas

de que has despertado el interés de quien te escucha. Conmoviéndote, conmueves. Aparece el galompar, y un *contagiadero* de placer y goce se despliega.

¿Y qué tiene de musical todo esto? —te preguntarás. En realidad muy poco, verdaderamente muy poco.

En la hermosa historia que escribió acerca del héroe maya Canek, Ermilo Abreu Gómez (2005) cuenta que hay un ave que guarda los caminos, y que los indios de la tierra del Mayab la llaman Pujuy. Esta ave salta enfrente del caminante como si fuera gente de razón y conociera la flaqueza de los hombres. Su destino es caminar, dice Ermilo Abreu, para que otros no se pierdan.

Para mí, el pájaro Pujuy representa al instinto y la perseverancia. Abre bien los ojos y síguelo, pues tengo una certeza: improvisar es una búsqueda sin destino fijo, donde se convive afanosamente con lo indecible y lo misterioso.

“LA LIBERTAD NO NECESITA ALAS,
LO QUE NECESITA ES ECHAR RAÍCES”¹

Como ya vimos, existen referentes musicales de los que parten los músicos para realizar una improvisación. A grandes rasgos, tales referentes son *las raíces de la libertad*. Bruno Nettl los llama *bloques de construcción*: “Categoría que representa a las unidades de contenido musical, tales como gestos o motivos, cuyo manejo constituye uno de los principales componentes de la improvisación en algunas culturas, como por ejemplo, los grupos de tambores del oeste africano”(Nettl y Russell, 2004: 21).

En las siguientes páginas compartiré algunas de sus características y ciertas maneras de manejarlos creativamente, pero antes te pido que realices la siguiente actividad.

1. Paz, Octavio (Israel, 2011: 159).

Método para hablar como político

Este juego que inventó el caricaturista Eduardo del Río (Rius), te ayudará a comprender no la manera de *estructurar* un discurso político sino los modos de usar los bloques de construcción. Sé que casi no te he explicado acerca de tal concepto, pero sospecho que al realizar el juego lo experimentarás de manera especial. Lee las siguientes instrucciones.

Usted también puede hablar horas y horas sin decir nada, pero pareciendo que es un gran experto. Lea [en el cuadro 5.1] cualquiera de las frases de la columna 1, seguida de otra frase de la columna 2; a continuación otra de la columna 3 y otra cualquiera de la columna 4. Siga su discurso mezclando la 1 + 2 + 3 + 4, sucesivamente hasta la eternidad. No hace falta que las frases sean de una misma línea. Cuantas más variaciones haga, más importante parecerá lo que dice (*Palabra en movimiento*, 2011).

Con este juego pretendo te des cuenta de que al hablar estamos haciendo uso de una infinidad de bloques de construcción. Y ya que hablaste *blablablemente*, ahora te propongo que realices algo más atrevido. Detente por un momento, no sigas adelante con la lectura hasta que te hayas arriesgado a inventar tus propios bloques de construcción con un instrumento de percusión. Después, combínalos a la manera del juego anterior, con una pequeña gran diferencia: al intentarlo, conéctate con tu emoción y hazle un guiño a la intuición.

Pero, ¡atención! Al transferir este juego al campo de la creación espontánea, uno se puede convertir, en el mejor de los casos, en un cuentacuentos musical cautivador. Sin embargo, el juego también enseña que puedes hablar sin cesar, *blablablemente* y decir nada: “rascas donde no pica”. Aclaro entonces lo siguiente: en la improvisación musical entendida como lenguaje, buscas conectar con las emociones, sentimientos, conocimientos, experiencias, limitaciones, imaginéras y deseos para que, a través de la improvisación musical, puedas expresarlo en ritmos surgentes y sonidos genuinos.

CUADRO 5.1 MÉTODO PARA HABLAR COMO POLÍTICO

1	2	3	4
Queridos compañeros	la realización de las premisas del programa	nos obliga a un exhaustivo análisis	de las condiciones financieras y administrativas existentes.
Por otra parte, y dados los condicionamientos actuales	la complejidad de los estudios de los dirigentes	cumple un rol esencial en la formación	de las directivas de desarrollo para el futuro.
Asimismo,	el aumento constante, en cantidad y en extensión, de nuestra actividad	exige la precisión y la determinación	del sistema de participación general.
Sin embargo, no hemos de olvidar que	la estructura actual de la organización	ayuda a la preparación y a la realización	de las actitudes de los miembros hacia sus deberes ineludibles.
De igual manera,	el nuevo modelo de actividad de la organización,	garantiza la participación de un grupo importante en la formación	de las nuevas proposiciones.
La práctica de la vida cotidiana prueba que	el desarrollo continuo de distintas formas de actividad	cumple deberes importantes en la determinación	de aquellos intereses y logros necesarios para la nación.
No es indispensable argumentar el peso y la significación de estos problemas ya que	nuestra actividad de información y propaganda	facilita la creación	del sistema de formación de cuadros que corresponda a las necesidades.
Las experiencias ricas y diversas muestran que	el reforzamiento y desarrollo de las estructuras	obstaculiza la apreciación de la importancia	de las condiciones de las actividades apropiadas.
El afán de organización, pero sobre todo	la consulta con los numerosos militantes	ofrece un ensayo interesante de verificación	del modelo de desarrollo.
Los superiores principios ideológicos, condicionan que	el inicio de la acción general de formación de las actitudes	implica el proceso de reestructuración y modernización	de las formas de acción.

1	2	3	4
Incluso, bien pudiéramos atrevernos a sugerir que	un relanzamiento específico de todos los sectores implicados	habrá de significar un auténtico y eficaz punto de partida	de las básicas premisas adoptadas.
Es obvio señalar que	la superación de experiencias periclitadas	permite en todo caso explicitar las razones fundamentales	de toda una casuística de amplio espectro.
Pero pecaríamos de insinceros si soslayásemos que	una aplicación indiscriminada de los factores concluyentes	asegura, en todo caso, un proceso muy sensible de inversión	de los elementos generadores.
Por último, y como definitivo elemento esclarecedor, cabe añadir que	el proceso consensuado de unas y otras aplicaciones concurrentes	deriva de una indirecta incidencia superadora	de toda una serie de criterios ideológicamente sistematizados en un frente común de actuación regeneradora.

Fuente: *Palabra en movimiento*, 2011.

Los bloques de construcción

Nat, amiga y estudiante del barrio de la Constitución, me mostró un día los collares que hacía. Al ver su trabajo tan original, mi curiosidad me obligó a preguntarle cómo había aprendido a crearlos, y me respondió que los principios básicos se los había enseñado una amiga y el resto del aprendizaje había consistido en una curiosa rutina: deshacer, uno a uno, los collares adquiridos en años, para después formar otros. Tomaba un collar, lo desbarataba, y con los mismos elementos creaba uno nuevo, muy otro, en estilo y belleza.

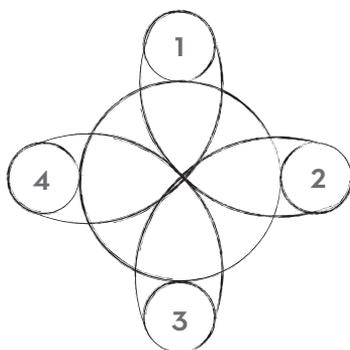
Comprendí la lección que me daba la vida: cada cuenta del collar representa un bloque de construcción, y la forma de agrupar cada abalorio, trocito de madera, cerámica, piedra o ámbar es el resultado de

una combinación creativa que por ensayo y error posibilita, al paso del tiempo y con perseverancia, obras con estilo propio.

Lo que he podido experimentar, al combinar los *abalorios* de la rítmica africana para hacer mis propios collares, es que los puedo clasificar en dos grandes categorías: los principios estructurales de la percusión africana y los motivos rítmicos y rudimentos básicos empleados por los percusionistas.

Para compartirtte algunos bloques de construcción y diversas maneras de manipularlos de manera creativa, necesito representar gráficamente los principios estructurales de la percusión africana. Para ello recurriré a una herramienta que llamo *carta de navegación*, un intento por graficar el ritmo desde la concepción africana. Pero sé que, desde una postura tradicional, el ritmo no puede ser enjaulado en papel, un medio *no-sonoro*, ya que es considerado como una *cosa* incapaz de transmitir y conservar el verdadero poder del sonido y el ritmo. Con todo, correré ese riesgo. La carta de navegación trata de líneas que conducen el sonido y el silencio de manera gráfica.

Un bloque de construcción importante dentro de los principios estructurales de la percusión africana es el ciclo temporal. Este es un tramo cíclico de tiempo que está dividido en cuatro partes iguales:



La percusión africana se organiza dentro de un esquema que tiene un significado cíclico, porque se percibe esencialmente como un concepto

circular más que lineal. Eso es el ciclo temporal, un periodo de cuatro tiempos que se vuelve a repetir, repetir y repetir.

A cada tiempo del ciclo le llamaremos *pulso*. Es uno de los principios básicos de la música africana que puedes manipular de distintas maneras para generar ritmos.

Se dice que debido a nuestras pulsaciones —sentir el palpar de nuestro corazón— obtuvimos la esencia del tiempo y el ritmo; repeticiones periódicas de algo en un tiempo determinado. A partir de este concepto, generar un ritmo simple podría ser de la siguiente manera: dar un golpe en el tambor cada segundo usando sonidos graves, esos que se producen al tocar con la palma completa de tu mano al centro del parche. ¿Ya lo imaginaste?

Dos formas de jugar con el pulso

Llenar espacios

A partir de tocar sonidos graves cada segundo con una mano, intenta con la otra mano tocar sonidos medios o agudos en el espacio de silencio que existe entre pulso y pulso. Entonces estarás manipulando ritmos que en la jerga musical se denominan contratiempos.

Entre pulso y pulso puedes tocar un contratiempo, dos contratiempos y también tres. Pon en juego esta afirmación, corrobora que sea cierta, y por ensayo y error saca tus conclusiones. ¿Es posible tocar más de tres contratiempos entre pulso y pulso?

Ahora te propongo una actividad más compleja: interioriza el pulso y ejecuta solo contratiempos; para lograrlo realiza de nuevo el ejercicio anterior, pero ahora sin marcar el pulso, es decir, sin tocar el sonido grave cada segundo, entonces tendrás las dos manos libres para tocar los contratiempos. Sé perseverante en la tarea y trata de disfrutar al máximo esta práctica, porque así aprenderás a realizar contratiempos, las ideas rítmicas más rebeldes y bullangueras que pueden existir. Sorpréndete tú mismo de los ritmos que empezarán a surgir.

Puedes realizar este ejercicio con ayuda de un compañero, quien tocará para ti un ritmo estable con el cual explorarás ritmos en contratiempo.

Hacer ritmos cruzados con los pulsos

Se trata de hacer sonar algunos sonidos con mayor intensidad que otros dentro de una serie de pulsos. De esa serie, acentúa algunos pulsos de manera regular, mientras que un compañero ejecuta una secuencia diferente de pulsos acentuados. Por ejemplo, pídele que toque sonidos graves cada segundo, ejecutando un golpe fuerte o acento cada dos pulsos (esquema de dos tiempos): **Un** dos **Un** dos... desde este contexto rítmico, toca sonidos graves cada segundo y realiza un acento cada tres pulsos (esquema de tres tiempos): **Un** dos tres **Un** dos tres... Al hacerlo, ambos se darán cuenta de que habrá un choque de acentos muy interesante entre un esquema de pulsación y otro:

El compañero	UN	dos	UN	dos	UN	dos
Tú	UN	dos	tres	UN	dos	tres

¿Cómo se pueden lograr cosas nuevas y diferentes al momento de improvisar?

En Guinea, los tamboreros solistas emplean modelos rítmicos cruzados para contrastar con los modelos establecidos por los músicos acompañantes, que son repetidos de manera constante, con muy poca variación.

Ellos son maestros en realizar este tipo de combinaciones al momento de improvisar, y recurren a este concepto en reiteradas ocasiones. Así, es conveniente que poco a poco te sientas cómodo para concebir el tiempo de este modo, que te muevas *como pez en el agua* dentro de un contexto rítmico flexible y caótico como los ritmos cruzados. Para conseguirlo no hay otra cosa mejor que la práctica y si es en cooperación con los compañeros, mucho mejor. Entre todos puedes crear en conjunto tres esquemas de pulsación distintos, tocados de forma

simultánea: un grupo que hace esquemas de pulsación de dos tiempos, otro de tres y otro más de cuatro.

Dos formas de jugar con el ciclo temporal

A continuación te mostraré dos maneras de llenar el espacio del ciclo temporal con ritmos improvisados: una que denominaré realización divisible del ciclo (véase la gráfica 5.1), y la otra como realización aditiva del ciclo.

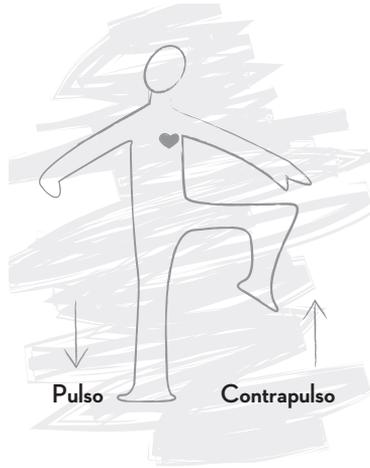
Realización divisible del ciclo

Divide un tramo de tiempo en cuatro partes iguales: camina marcando tus pasos con seguridad cada segundo. Una vez que establezcas un ritmo regular, pronuncia el fonema **Ten** cada que das un paso, sea con el pie derecho o con el izquierdo.

Lo que sigue es el proceso de hacer divisible el pulso; para ello tendrás que levantar lo más alto posible tus rodillas, sin dejar de marcar el pulso con los pies, y cuando hayas logrado coordinar este movimiento al pronunciar el fonema **Ten**, entonces cambiarás al fonema **To-ma**. Al realizarlo de manera correcta, te habrás podido enterar que pronuncias el fonema **To** justo cuando cae el pie, y pronuncias **ma** justo cuando subes al máximo la rodilla del pie contrario. Lo que acabas de realizar es dividir el pulso en dos partes exactamente iguales.

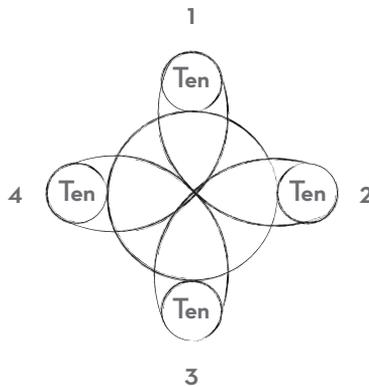
Ahora sigue dividir el pulso en cuatro partes iguales. Para ello, te propongo que pronuncies el fonema **Tamborero** mientras marcas con tus pies el pulso. En el intervalo de un pulso a otro, tendrás que ajustar este fonema, de tal suerte que las cuatro sílabas que conforman la palabra suenen de manera regular en el lapso de un pulso a otro. Al lograrlo, habrás dividido cada pulso en cuatro partes iguales. A la acción de concebir y generar ritmos desde esta perspectiva se le denomina *realización de ritmos divisibles*.

GRÁFICA 5.1 EJEMPLO DE LA REALIZACIÓN DIVISIBLE DEL CICLO



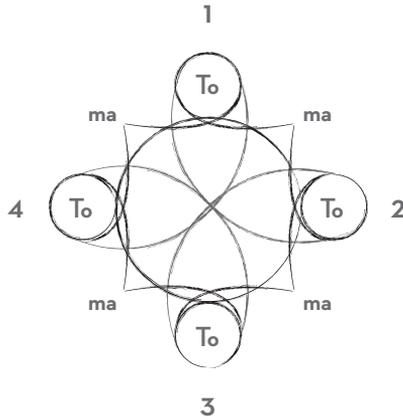
Podríamos representar con un *mandala*² toda esta aventura divisible del ciclo temporal:

Mandala con Ten

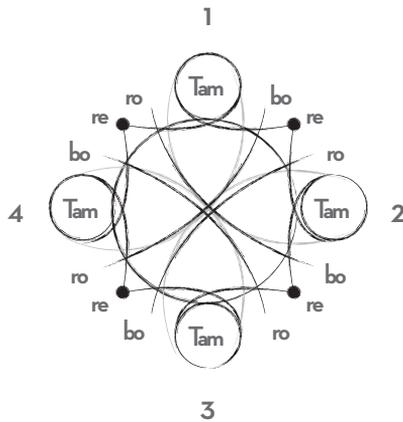


2. *Mandala* significa “círculo” en sánscrito. Es una cosmovisión milenaria del mundo desde una concepción circular.

Mandala con Toma

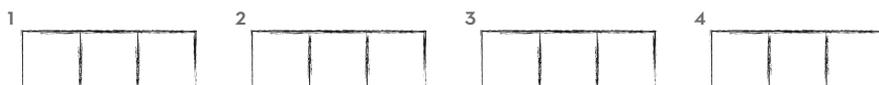


Mandala con Tamborero



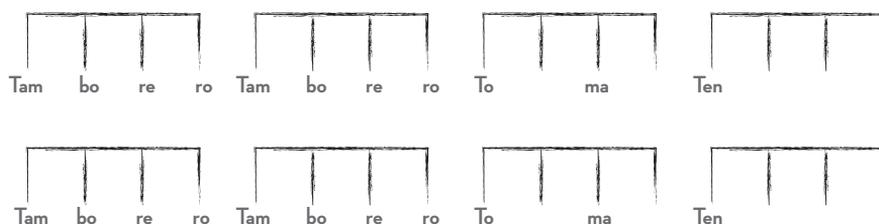
A cada sílaba de la palabra **Tamborero** le llamaremos *beat*. De aquí en adelante, desdoblaremos este *mandala* para obtener una representación horizontal del ciclo temporal, con la finalidad de facilitar su lectura. Entonces obtendremos nuestra carta de navegación:

Carta de navegación con 16 beats



Ahora emplearemos la carta de navegación para graficar el siguiente ritmo, surgido desde la realización divisible del ciclo temporal:

Tamborero Tamborero Toma Ten



Inventa frases de este tipo marcando el pulso con tus pies.

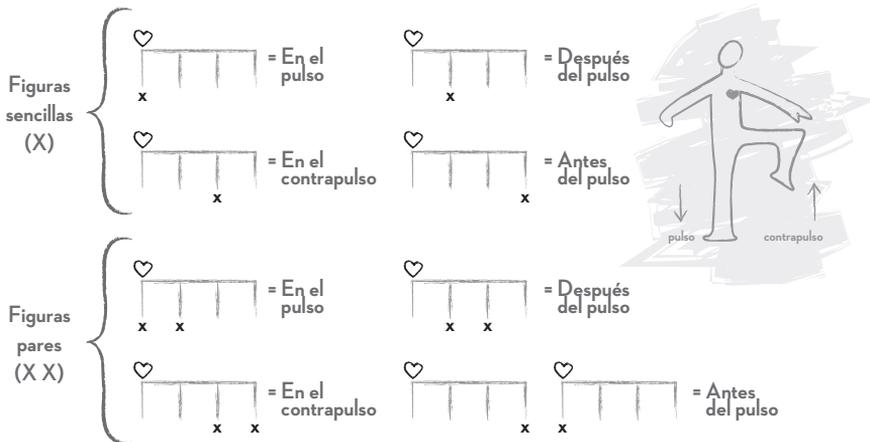
Realización aditiva del ciclo

Es la realización rítmica del ciclo que no está dividida en partes iguales sino en el encadenamiento de unidades irregulares de tiempo. A los ritmos que surgen de esta concepción se les denominan *ritmos aditivos*. Me gustaría proponer el siguiente juego para que profundices en este concepto tan interesante.

IMPROVISANDO CON EL AKSAK

Los modelos rítmicos aditivos suelen emplearse en Guinea para contrastar con los modelos establecidos por los músicos acompañantes. En términos coloquiales es *ir contra la corriente*, por ello es importante que asumas el riesgo de ejecutar ritmos aditivos durante la improvisación.

GRÁFICA 5.2 FIGURAS RELACIONADAS CON EL PULSO



Un ritmo aditivo muy usado es el *aksak*, el cual se conforma de dos pulsaciones con tres *beats* cada una, y una pulsación de dos *beats*: **UN**do**stresUN**do**stresUN**do**s**, lo que suma ocho *beats*. Llegados a este punto, sin embargo, te preguntarás qué hace aquí un modelo rítmico turco, si el tema que estamos tratando pertenece al sistema rítmico africano. Lo que pasa es que África del Oeste adoptó este modelo como resultado de la invasión otomana en el siglo IX d. C. Y no solo eso, con el descubrimiento de América, el *aksak*, renco, pero errante, llegó para influenciar profundamente las tradiciones musicales del son cubano y el tango argentino; ello, sin duda, debido al influjo cultural de la música africana traída a nuestro continente durante la colonia, y la ignominiosa trata de esclavos.

Emplearás el *aksak* como referente rítmico para manipularlo con recursos de variación. De esta manera, desarrollarás la habilidad para ejecutar ritmos aditivos durante el transcurso de una improvisación. Para la realización de esta actividad requerirás, como todo lo bueno de esta vida, de la colaboración de varios compañeros.

- Te propongo una onomatopeya que tienes que *cantar* o gritar (según sea el caso): **Ví**bor**aV**íbor**aP**ica. Después de hacerlo varias veces, y sin dejar sordo al compañero, aplaude las acentuaciones propias de este ritmo resaltadas en negritas.
- De manera individual, explora rítmicamente con el tambor empleando este concepto, sea al tocar los tres acentos básicos o las ocho silabas que lo componen con sus respectivos acentos. Combina esas dos posibilidades y obtendrás más variaciones.
- Los resultados obtenidos se ejecutan en grupo.
- Es el momento de arriesgar, se piden participantes voluntarios para que apliquen lo aprendido; mientras cuatro compañeros ejecutan un ritmo de acompañamiento o base rítmica.
- Como última acción, contesta la siguiente pregunta: ¿cómo graficarías el *aksak* en la carta de navegación?

Terminada esta actividad, los estudiantes han comentado:

- Este tipo de actividades me permite ver, con lo que hemos aprendido, cómo podemos lograr cosas nuevas y diferentes.
- Aprendes a usar lo que ya sabes, pero de manera distinta, y se aprende a improvisar.
- Uh, lo mejor: cada quien saca lo que tiene y todos se divierten.
- Excelente, vamos cada día, y sobre todo con este tipo de improvisaciones, soltándonos más y creando nuevas cosas.

Hasta aquí he abordado varias formas de manipular ritmos a partir de algunos conceptos: el pulso (contratiempos y ritmos cruzados) y el ciclo temporal (llenado con ritmos divisibles y aditivos).

Si escuchas con atención percusión de Guinea, te podrás dar cuenta de que son empleadas estas nociones. Hay un instrumento (o tal vez dos) que genera un flujo rítmico improvisado. Los solistas que están improvisando pueden memorizar el ciclo y no perderse de sus confines por un periodo bastante largo. El improvisador es libre para cambiar

sus frases hacia adelante y hacia atrás, utilizando tanto los contratiempos como los modelos rítmicos divisibles o aditivos.

Ahora bien, el tambor maestro, en un conjunto de tambores africano, es ese músico que tiene la función de proyectar una sucesión de fascinantes manipulaciones rítmicas reguladas por un principio circular. En este sentido, hay un procedimiento básico al cual recurre el tambor maestro con mucha frecuencia para lograr su cometido, y que aquí hemos nombrado improvisar *en* y *con* la clave.

Improvisar en y con la clave

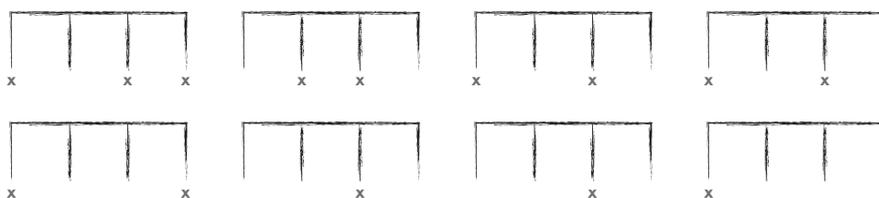
La *clave* es un concepto rítmico estructural que organiza la complejidad característica de un ensamble de percusión africana y, por lo tanto, es una llave que nos ayuda a comprender la negritud de la música. Es un patrón rítmico fijo y reiterativo establecido por una tradición musical; algunas veces es asociado con el patrón de un cencerro, pero a un nivel abstracto; no se exterioriza en el tejido musical sino que prevalece mentalmente en los músicos, y controla su percepción.

Cada periodo de la clave constituye un ciclo temporal. Todos los patrones de clave están concebidos dentro de este periodo, y el tambor maestro improvisa a partir de él. Se puede decir que la clave es la *clave* para la improvisación. En tal sentido, un solista conocedor de la tradición, la usa a su favor como fuente de inspiración.

Dicho de otra manera, el tambor maestro genera un diálogo con la rítmica de la clave. El solista desencadena este diálogo a partir de procesos de ideación. Por ejemplo, el percusionista le pregunta rítmicamente algo a la clave, esta le *contesta*, y el percusionista le responde. También la puede imitar, pero luego se da cuenta de que al hacerlo puede arriesgarse un poco más y lo hace, pero en esta ocasión adelantando o atrasando el comienzo de su frase; o juega con ella acentuando solo algunos de sus tiempos, o llena los espacios existentes entre cada una sus partes, o la va transformando poco a poco al realizar procesos de variación, contraste o supresión, o...

A continuación te presento dos ejemplos de clave, para que con ella juegues y explores con la improvisación, a la manera en que un tambor maestro procede; es decir, dialogando con ella. Puedes también compartir esta actividad con un compañero, de tal suerte que durante un momento él toque para ti la clave, mientras tu dialogas con ella, y después intercambien los roles.

Ejemplos de claves



De esta manera, sigo sin considerar la cuestión de la creatividad y su desarrollo, pues la improvisación musical se realiza en conjunto con la capacidad creativa, ya que a través de ella uno establece la selección, la organización y el manejo de los materiales musicales al improvisar. Van para ti entonces los juegos que seleccioné, pues ellos son parte de la metodología que te propongo para desarrollar procesos creativos.

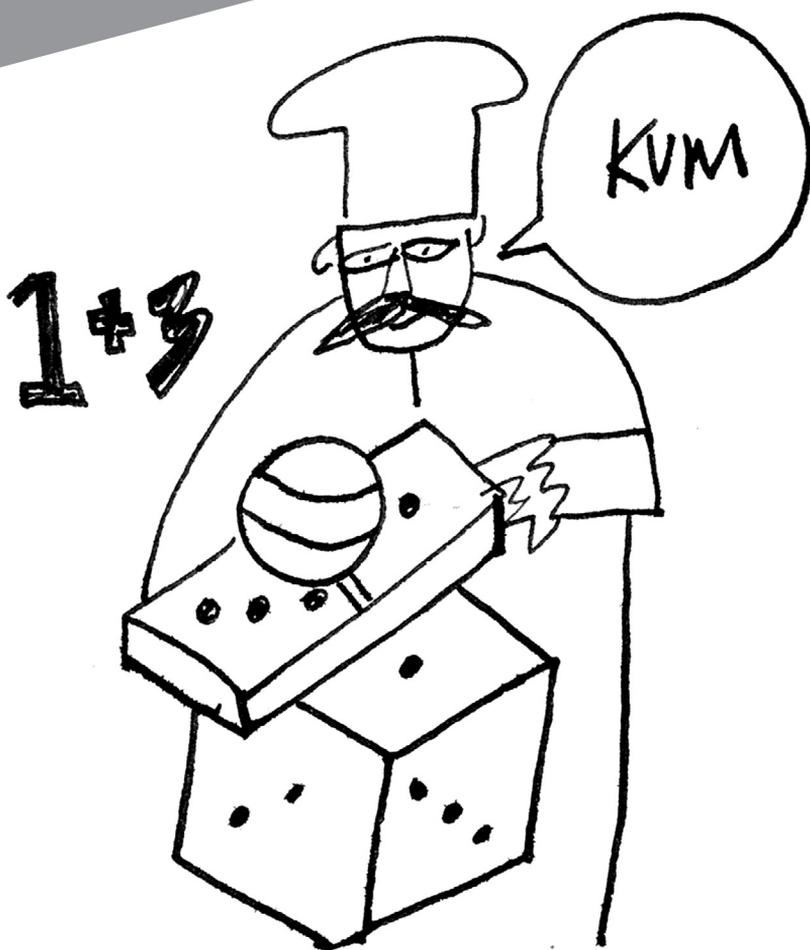
SABERES FUNDAMENTALES

Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- Puedes identificar cuatro ciclos en el proceso de aprender a improvisar ritmos: síncresis, análisis, manipuleo y aplicación.
- Conocer el proceso de improvisar puede ayudar a no abandonarlo cuando los desafíos son demasiado intimidatorios y el juego libre parece bloqueado.

- Existe una infinidad de procedimientos para construir frases rítmicas: produces frases convencionales con estilo definido; estructuras a partir del uso de la variación, el contraste y la transformación.
- A cada tiempo del ciclo se denomina *pulso*.
- *Beat* es la subdivisión binaria o ternaria del pulso.
- Contratiempo es aquel evento sonoro que ocurre entre un pulso u otro.
- La clave es un patrón rítmico fijo y reiterativo establecido por una tradición musical.
- Los bloques de construcción son referentes musicales de los cuales parten los músicos para realizar una improvisación; por ejemplo, llenar espacios entre pulso y pulso, hacer ritmos cruzados con los pulsos, o dialogar rítmicamente con la clave.
- Improvisar es una búsqueda sin destino fijo, donde se convive afanosamente con lo indecible y lo misterioso.
- En el aprendizaje es importante darse la oportunidad de evaluar el proceso personal de improvisación e instaurar un momento de reflexión después de la acción.

Los juegos de improvisación



EL RITMO EN EL ENTORNO

La idea de esta actividad surgió cuando leí una explicación acerca del comportamiento de los pájaros carpinteros en un libro de ciencia sonora (Kaner, 2006: 73). Ellos tienen una curiosa forma de comunicarse. Golpean con su afilado pico el tronco o rama de un árbol, y el sonido envía una diversidad de mensajes: “este es un buen lugar para anidar”, “este es mi territorio”, o “necesito un descanso para incubar los huevos”.

Los ornitólogos son capaces de identificar diferentes especies de pájaros carpinteros con solo escuchar la longitud del tamborileo y las pausas entre uno y otro.

Cuando supe esto, me dije: quiero ser discípulo del pájaro carpintero, y para merecerlo comencé una contemplación de mi entorno sonoro. ¡Cuántos ritmos sigo encontrando en la cotidianidad de cada mañana, cada tarde y cada noche!

Nada nuevo hay bajo el sol. La primera vez que Mamady Keïta, uno de los grandes maestros del tambor djembé, vino a Guadalajara a impartir un taller, nos contó la siguiente anécdota.

Caminaba por su aldea y de repente su oído prestó atención a un trinar intenso producido por tres pájaros en conversación. Poco a poco, con cuidado, fue acercándose más y más al árbol en donde ocurría ese chismorreo febril y musical. Se mantuvo allí, apretada la boca, aguantando su respiración hasta que el trinar finalizó. Durante ese tiempo, cerró los ojos para guardar en la memoria de su corazón el ritmo que estas aves le habían regalado. Llegó a su casa, tomó el tambor y diseñó

una idea; tomó otro tambor y otra idea; luego otro, y así hasta completar cinco, porque esa fue la cantidad necesaria de instrumentos para reproducir lo escuchado. Cuando compuso el último patrón rítmico, bautizó lo logrado con el nombre de *konō*, un nuevo ritmo para cinco tambores que en idioma mandinga quiere decir *pájaro*.

Actividades

- En equipo, encuentra y graba ruidos y ritmos del entorno.
- Después de escuchar la grabación, imita cada sonido con las posibilidades que un tambor te puede ofrecer.
- Mezcla los ritmos unos con otros, descubre cuáles suenan bien juntos y cuáles chocan y producen ruido.
- Graba los resultados de esta exploración rítmica.

FICHAS DE DOMINÓ

El maestro Johann Sebastian Bach escribía en papel pautado todas las ideas musicales que le llegaban. Cuando una lluvia de inspiración le ocurría por la noche, el piso de su recámara amanecía cubierto por una alfombra de papel llena de música graficada en cinco líneas.

Un día uno de los discípulos de Bach le preguntó:

Padre, ¿cómo se te ocurren tantas melodías?

A lo que Bach respondió:

Querido muchacho, lo que más me cuesta es no pisarlas cuando me levanto por la mañana (Nachmanovitch, 2004: 18).

La anécdota anterior sembró en mí la idea de usar un juego de dominó como material didáctico para impulsarte a generar ritmos espontáneos. Las fichas regadas por el suelo guardan ritmos que esperan ser descubiertos e interpretados de manera repentina por tu tambor, lo que provocará equivocaciones que tendrás que reconvertir en adornos.

Actividades

- Coloca las fichas de dominó en todo el piso.
- Las fichas desperdigadas por el suelo sugieren ritmos a interpretar de manera repentina en el tambor. A una indicación aleatoria hecha por ti o alguno de tus compañeros, cada integrante descifrará el ritmo de una ficha con su tambor lo más súbitamente posible, para no dar oportunidad al autosabotaje, ese censor que juzga con criterio estético y perfeccionista. Una vez que hayan realizado una o dos rondas inventando ritmos cada uno, se pondrán de acuerdo para que la mitad del grupo ejecute un ritmo base, mientras que el resto crea frases rítmicas en el tambor a partir de las fichas de dominó. Quizá se escuche una lluvia de ritmos con tendencia caótica; si esto no les agrada, entonces pruébenlo con menos personas: la mitad del grupo hace un ritmo de acompañamiento; una, dos o tres personas inventan frases a partir de las fichas de dominó, y el resto aplaude el pulso.
- Después de un tiempo acordado, roten los roles para que todo el mundo pueda participar y aprender.

FRASE + FRASE + CONTRASTE

Carmen, una estudiante de Ciencias de la Comunicación, de vez en vez visitaba nuestra clase. Un día llegó y nos encontró muy callados. Estábamos leyendo un artículo titulado “El lenguaje de la improvisación”, que aparece en el anexo 1 de este libro. Puso cara de sorpresa, pues no esperaba un silencio tan resonante en una clase de tambor; con todo, esa escena picó su curiosidad. Sigilosa, se incorporó a la lectura y, una vez terminada, pensó y pensó. Después redactó un recadito que luego me entregó. “La improvisación es un lenguaje, por lo tanto, las frases vienen de algo ya escuchado y quedan en nuestro subconsciente. Esto provoca o causa un habla musical más fluido, que al mismo tiempo crea una confianza en el músico”. Después, finalizó con signos de ad-

miración remarcados: “¡Qué bien se siente hablar así!”. Y fue inevitable romper el silencio con mi carcajada.

En efecto, improvisar es una destreza comparada a menudo con el lenguaje hablado. Puedes usar tal analogía para construir las ideas rítmicas espontáneas que aquí llamo frases.

Actividades

- ¿Qué piensas acerca del siguiente aforismo? “Como usualmente usaba las tácticas equivocadas, su única esperanza estaba en cometer un error afortunado”. Comparte tu opinión con el resto del grupo.
- Inventa una frase rítmica corta empleando dos voces del tambor (sonidos medios y agudos). El juego de las fichas de dominó puede inspirarte a inventarlas. Mientras tanto, tus compañeros tocan una base rítmica que te acompañará en el transcurso del juego.
- Una vez ejecutada la frase, intenta repetirla exactamente igual. Prueba varias veces con paciencia y placer.
- Después, ejecuta una frase que haga un contraste en comparación con la anterior. Para ello, de nueva cuenta tendrás que hacer uso de la ideación musical mediante algunas analogías como: largo / corto; lento / rápido; fuerte / débil.
- En resumen, tras repetir una frase dos o tres veces, elabora otra que sea su opuesto, es decir, haz un contraste.

Si tu grupo es muy numeroso, pueden practicar este juego en dúos o tríos. La mayoría del grupo propone una base rítmica mientras otro, a partir del ritmo propuesto, aplica la consigna “frase + frase + contraste” durante un lapso aproximado de tres minutos. Después, se intercambian los roles.

Con el juego aprenderás que puedes manipular tus frases con procesos de repetición y contraste, pues son estrategias que los músicos emplean para desarrollar una improvisación musical.

Debes valerte del fallo como instrumento productivo; es decir, un error cometido al intentar crear un contraste puede originar o constituir el contraste mismo. Se trata de reconvertir en proceso el resultado del error y adoptar una actitud transformadora. Mantén alerta tus sentidos y aprovecha el error afortunado. Úsalo como contraste en la generación de frases rítmicas espontáneas.

VOLEIBOL

Este es un segundo ciclo de acción de la actividad anterior, en el que están implicados tú y cinco jugadores más.

Actividades

- Conformar equipos de tres participantes: por alturas, por el mes de cumpleaños, por colores, etcétera.
- Dinámica del juego y sus reglas:
 - Las frases rítmicas representan una pelota, de manera que viajarán de un lado a otro de la cancha, como sucede en un juego de voleibol.
 - Paso 1. La partida comienza cuando un jugador saca una frase que repetirá su compañero de equipo; después, el tercer integrante hará un contraste. Si la repetición de la frase o la frase-contraste no es fiel, se pierde la jugada y es punto para el otro equipo.
 - Paso 2. Si la frase-contraste logra viajar al otro extremo de la cancha (porque el jugador que la realizó fue capaz de repetirla), un jugador del equipo contrario la recibirá y la ejecutará con precisión. De no ser así, se pierde la jugada.
 - Paso 3. Al cumplirse de forma correcta lo anterior, el jugador que recibe el contraste, y lo repite fielmente, realiza el paso 1 y se sigue con los demás pasos (2 y 3) hasta que haya una repetición incorrecta de la frase o el contraste por parte de algún jugador.
- Un equipo es ganador cuando logra obtener tres puntos a su favor.

Nota: para lograr la fluidez del juego, concedan tres segundos de silencio para elaborar una frase o un contraste. Pasado este tiempo, se considera que la pelota cae y es punto para el equipo contrario.

DEL CAOS AL ORDEN

Un margen alto de tolerancia al desconcierto y al error es una actitud que conforma la personalidad de un ser creativo. Ante un estado de incertidumbre musical, la idea es que en este juego incorpores actitudes, conocimientos y destrezas que encausen resultados musicales creativos.

Esta actividad permite que experimentes un estado de caos rítmico, a la manera en que puede ser escuchado por improvisadores expertos, momentos de tensión musical en aras de manejar contrastes expresivos dentro del curso de una improvisación.

Actividades

- Reflexionen en el siguiente aforismo: “Un orden violento es desorden, un gran desorden es orden, ambas cosas son una” (Rinaldi, 2003: 56), y compartan sus opiniones.
- En pareja, improvisen con el tambor una conversación que poco a poco se vaya transformando en pelea y termine en reconciliación.

¿Qué opinan los estudiantes después de realizar esta actividad?

- Permite mostrar y sacar las cosas nuevas que cada quien tiene.
- Esta actividad hace que estés atento a los demás, y darte cuenta de lo que puedes aprender de tus compañeros.
- Muy buena actividad. Es la actividad que más me ha gustado. ¡Pasé a improvisar y me sentí bien!

“YO NO BUSCO, ENCUENTRO”¹

Es importante que des oportunidad a la prueba, al ensayo y al error. Para ello es este juego, pues como si fuera una vacuna, inocularás el error con el ánimo de encontrar el propio lenguaje de expresión espontánea.

Actividades

- Comenten el siguiente aforismo: “Vivimos para ensayar la vida, hasta que nos sale bien” (Aceves, 1999: 14).
- En pareja, durante tres minutos, un compañero propone un ritmo y tú le sigues, tratando de ajustarte a su propuesta. No se especifica el código o tema, tampoco se informa acerca de la técnica a seguir para adaptarte al compañero. Una vez que ambos ritmos se ajusten, tu compañero cambiará de ritmo sin avisarte, y tendrás que adaptarte a su nueva propuesta, y así sucesivamente hasta que se cumplan los tres minutos asignados; luego cambian los roles.
- Cada improvisador tendrá el apoyo permanente de su acompañante, que le animará a seguir en la tarea.

Al preguntar a David los procedimientos que había utilizado para cumplir el propósito del juego, contestó: “escuchar el ritmo que me proponían y tratar de complementarlo o contrastarlo a manera de diálogo. Ejemplo: estoy cansado (propuesta rítmica) y tengo sueño (complemento)”.

Cuando leí su respuesta, me dije que esa era la causa por la que había realizado este ejercicio tan bien, con una sonrisa que casi se comía sus orejas. David comprendió que improvisar es un lenguaje, el cual puede efectuarse a manera de un mensaje hablado. Su propuesta debe

1. Frase célebre de Pablo Picasso, que así contestó a un admirador cuando le preguntó: “Pero Maestro... ¿Qué busca usted?” [DE disponible en: <http://www.e-mas.co.cl/categorias/biografias/picasso.htm>, consultada el 8 de agosto de 2014].

incluirse en la explicación del juego por ser tan ilustrativa —me dije en aquella ocasión—, y he aquí que encontré el espacio y la oportunidad para hacerlo. “Me pareció interesante establecer este diálogo entre parejas para encontrar ritmos”, alguien dijo por ahí.

EL VIAJE

Esta es una sesión de improvisación colectiva y, también por su naturaleza, una estrategia para inocular el error. La idea inspiradora es la siguiente: “Las obras de arte terminadas que vemos y podemos llegar a amar profundamente son, en cierto sentido, las reliquias o huellas de un viaje que fue. Lo que alcanzamos a través de la improvisación es el sabor del viaje mismo” (Nachmanovitch, 2004: 20).

En la actividad vas a interactuar con los compañeros más diestros, los arriesgados, pero también con los inseguros y los temerosos. Ello propiciará un crecimiento conjunto ante el reto de ajustar ideas musicales de diversa complejidad a un logro común; crear un paisaje sonoro que despierte la imaginación de una audiencia que, a ojo cerrado y expectante, se dispone a realizar un viaje.

En conjunto con los procesos de ajuste, puedes convertir las posibles equivocaciones en errores afortunados; ideas musicales provocadoras de otras parecidas, diferentes o contrastantes; diálogos involuntarios; aleatoriedad en convivencia con la incertidumbre y los saberes previos... Una práctica de improvisación musical.

Actividades

- Dividan el grupo en dos equipos.
- Un equipo se acuesta en el suelo, en busca del mayor confort, y con los ojos cerrados se dispone a escuchar la improvisación colectiva que los compañeros del otro equipo realizarán.
- El otro equipo ejecuta la siguiente consigna: improvisarán durante un periodo de diez minutos, de menos a más, una evocación sonora

de un paisaje natural en equilibrio, para lo cual deben emplear tambores y una diversidad de objetos sonoros dispuestos en distintos lugares del aula.

- Comenten la experiencia.
- Intercambien los roles de cada grupo, y hagan de nuevo la actividad, ya sea en esa misma sesión o una próxima.

Los estudiantes se expresaron después de realizar el juego:

- Me gustó mucho esta actividad, logra abrirte más para poder tocar.
- Me encanta esta actividad porque siempre salen cosas nuevas.
- Excelente manera de hacer un viaje. En donde solo ponemos toda la atención en escuchar y dejamos volar la imaginación.
- Nos ayuda a sensibilizarnos ante sonidos que nos rodean.

CONTAR UN CUENTO

El acto de contar un cuento puede servirte para comprender lo que es improvisar en música. Un cuentacuentos desarrolla una destreza verbal que contiene procesos análogos a la improvisación musical:

- La trama de una historia equivale a los temas musicales.
- El narrador manipula unos referentes culturales, que en la improvisación llamamos *bloques de construcción*.
- Los anteriores son manipulados por una infinidad de recursos que cada tradición usa de manera común.
- Un cuentacuentos sigue ciertas especificaciones estructurales *problema-esfuerzo-resolución*. En una improvisación musical, se compara la estructura de una historia con la forma.

Al hacer uso de la imaginación creadora, la analogía de contar una historia empleando tambores te permite desarrollar la improvisación musical. Ante el miedo al “qué voy a decir en mi improvisación” o al

“no sé qué contar”, te propongo que entre tus compañeros inventen una pequeña historia que será contada por ti y los jugadores en turno, empleando para ello, como único medio de expresión, el tambor. Ya no importa pensar lo que se va a decir, pues la trama de la historia es conocida por todos, por lo que generarás el flujo creativo a partir del cómo cuentas la historia. Has cambiado el fin por el proceso, de tal suerte que estás en sintonía con la improvisación porque ella es, ante todo, un proceso.

Actividades

- Elijan en grupo a los primeros participantes, dos, tres y hasta cuatro jugadores.
- Identifiquen el carácter o los modos de ser de las personas que jugarán (un galán, la bella, el malo, la intelectual, etc.), e inventen personajes y una pequeña historia o situación conflictiva, graciosa o trágica.
- Los actores–percusionistas deberán contar esa historia con el uso del tambor como único medio de expresión.

¿Qué opinan los estudiantes después de contar un cuento con tambores?

- Ha sido la actividad que más me ha gustado, pues fue divertida además de que todos participamos directa o indirectamente.
- Creo que es una forma de integrar ideas, crecerlas y combinarlas. Es importante trabajar con confianza, paciencia y apertura.
- Me agrada ver las ideas que surgen de cada uno. Aunque siento que me falta aventurar más y ser más creativo.

UNA PRÁCTICA DE COCINA RÍTMICA CONTEMPORÁNEA

Cuando tuve en mis manos un menú de cocina contemporánea, noté con agrado que los platillos eran una mezcla creativa de infinidad de ingredientes, con los que el chef experimentaba hasta encontrar algo nuevo y genuino en sabor, olor y presentación.

Mi divergente imaginación se puso a vislumbrar una actividad a partir de esa experiencia. Se me ocurrió la idea de jugar a la improvisación, como lo haría un cocinero arriesgado, que pone en juego todo lo que sabe para proponer algo nuevo e impactante para los sentidos: la vista, el gusto y el olfato.

En el juego se asignan roles de cocinero, pinche y exhibidor del recetario. El pinche propone una base rítmica con un tambor, que repetirá durante todo el juego. Durante este contexto rítmico, el cocinero inventa frases. El exhibidor del recetario manipula las frases del cocinero y muestra unas tarjetas que tienen graficadas señales que representan procesos de aumento, disminución, inversión y supresión rítmica.

Experimentarás una generación repentina de cambios rítmicos durante tu improvisación, debido al desajuste que el juego propicia, un desequilibrio mediante el cual se potencia la acción creativa.

Realizarlo exigirá, de ti y el grupo, flexibilidad de pensamiento y ejecución, cooperación entre los participantes del equipo y una atmósfera de confianza y respeto mutuo; factores importantes para erradicar bloqueos al momento de improvisar.

Actividades

- Lo primero es que entre todos compartan opiniones respecto al siguiente aforismo: “El mayor error está en creer que uno no se equivoca” (De la Torre, 1993: 94).
- Formen equipos de tres personas y definan los roles de cocinero, pinche y exhibidor del recetario. El pinche propone una base rítmica en un tambor, que repite durante todo el juego. El cocinero inventa

GRÁFICA 6.1 TARJETAS CON SEÑALES PARA EL JUEGO DE COCINA

TARJETA	SIGNIFICADO
	Algo igual (repetición)
	Algo parecido (variación)
	Algo distinto (cambio)
	Algo opuesto (contraste)
	Silencio

una frase rítmica que se relaciona con la que está ejecutando el pinche.

- El cocinero somete la frase a procesos de aumento, disminución, inversión y supresión a partir de una señalización graficada en tarjetas (véase la gráfica 6.1).

- Las tarjetas son exhibidas por el tercer participante, quien funge de recetario. Su consigna es manipular, de manera lúdica, la improvisación del cocinero con las tarjetas del recetario. Cuando las tarjetas se agotan o el tiempo acordado llega su fin, el juego termina. Se cambian los roles y comienza de nuevo el juego.

Un día que a Mariana le tocó jugar de recetario, lo hizo de manera muy creativa. Dejó a un lado las 20 tarjetas y se quedó con cinco, una por cada símbolo. Con ese material se divirtió de lo lindo y dio

alegría a los demás. Traía al cocinero vuelto loco trasformando su improvisación a gusto y placer. El recetario se había revelado y mucho deleitó ese comportamiento desmandado dentro de un aula común y corriente. Todos lo celebramos, porque el cocinero, sudoroso y lleno de cansancio, aprendió más de lo que esperaba... y yo también.

CRECER UNA IDEA

Esta es una actividad que incluí para procesar, como si fuera en cámara lenta, información en relación con el acto de improvisar. A grandes rasgos, realizarás un sencillo ejercicio de composición con el propósito de reflexionar en los procesos creativos de improvisación, basados en hacer crecer una idea musical.

La idea es que logres comprender y aplicar procesos de repetición, variación y contraste, dentro de una improvisación.

Elabora unas cuantas ideas rítmicas con el juego de dominó, grábalas y después escúchalas. ¿Tiene alguna de ellas potencial para crecer en sí misma? Para comprobarlo, somete esas ideas a procesos que les permitan crecer y graba los resultados.

Actividades

- Repetición de la idea. Esto se podría representar como: $A + A + A$, etcétera.
- Variación de la idea, es decir, añade o quita algún elemento de ella: $A + A' + A''$, etcétera.
- Contraste de la idea, es decir, inventa algo notoriamente diferente o que sirva de respuesta: $A + B$.
- Escucha las grabaciones con la finalidad de percibir el efecto de lo que has compuesto.

¿Qué opinan algunos estudiantes de este juego?

- Me pareció muy bueno lo de combinar frases conocidas para componer nuevas. Creo que es un buen principio para la improvisación.
- Me gustan mucho las combinaciones. Estoy orgullosa.

YO NO BUSCO, ENCUENTRO II

Un día, Ulises me preguntó: “¿Hay alguna forma de potenciar la creatividad en la improvisación?”.

Es curioso que la mejor respuesta que tengo hasta hoy sea la que un día obtuve de unos estudiantes tan inquietos como él. Casi al final de un semestre, escribí en mi bitácora una maravillosa experiencia:

Ante el alto nivel propositivo de los estudiantes, manifestado a lo largo del taller, diseñé una última actividad que consistió en promover, ante una diversidad de materiales esparcidos en dos mesas, la invención de juegos cuyo propósito fuese la generación de ideas rítmicas espontáneas. Bauticé esta actividad como: “Yo no busco, encuentro II”.

A un año de distancia, David rememoró por escrito lo vivido en aquella ocasión en la que inventó juegos para aprender a improvisar: “Otro ejercicio fue inventar juegos; por ejemplo, después de crear un ritmo lo sazónábamos con diferentes sentimientos (amor, tristeza, pasión, enojo, alegría, ansiedad, etc.) logrando que a pesar de ser el mismo ritmo, se sintiera y escuchara diferente, dependiendo del sazónador utilizado”.

Me queda claro que como estudiante puedes aportar ideas que mejoran o propician otros juegos desarrolladores de la improvisación, y que con frecuencia sucede que “quien enseña, aprende al enseñar y quien aprende, enseña al aprender”, como dice Paulo Freire (2004: 40).

Conviértete en maestro. Involucra al grupo en el diseño de actividades generadoras de ideas rítmicas espontáneas, y potencia la impro-

visación propia y grupal. Esta experiencia te fortalecerá para convivir de manera productiva con la incertidumbre y las equivocaciones, y tal actitud será valiosa en el fluir creativo de tu improvisación.

Necesitas traer afiches, rompecabezas, colores, cartulinas, tijeras, juegos de dominó, memoramas, velas aromáticas, barras de plastilina, poemas, discos, reproductor de discos compactos, etcétera.

Ante esta diversidad arbitraria de cosas esparcidas por el salón, encuentra en cooperación con tus compañeros, la manera de utilizar algunos materiales para diseñar un juego que desarrolle, sea en el dominio de las actitudes, los conocimientos o las destrezas, la improvisación musical.

Lo que sigue son algunas recomendaciones que propongo para que te diviertas en el juego.

- Haz uso de un número reducido de materiales.
- Diseña juegos sencillos con reglas claras y concisas. “En la sencillez está la grandeza”, reza un dicho popular.
- Somete las ideas al tanteo experimental.
- *Las comadres preguntonas* (qué, cómo, cuándo, dónde, etc.) quizá te puedan guiar al logro de la tarea.
- Con el fin de mejorar, comparte los hallazgos, logros y dificultades.

La imagería, como generadora de una atmósfera creativa, es el ambiente que los estudiantes y profesores debemos construir cuando abordamos cualquier contenido de la clase de música. De esta manera, al llegar al tema de la improvisación, nuestra actitud estará en armonía con la práctica. Con esta experiencia aprendí que los estudiantes indagan significados que van más allá de los límites convencionales (a poco que se les entreabra la puerta) y buscan coherencia y explicaciones. Quizá por ello me convertí en un mejor orientador al estar en disposición de provocar y liberar, en vez de imponer y controlar.

SABERES FUNDAMENTALES

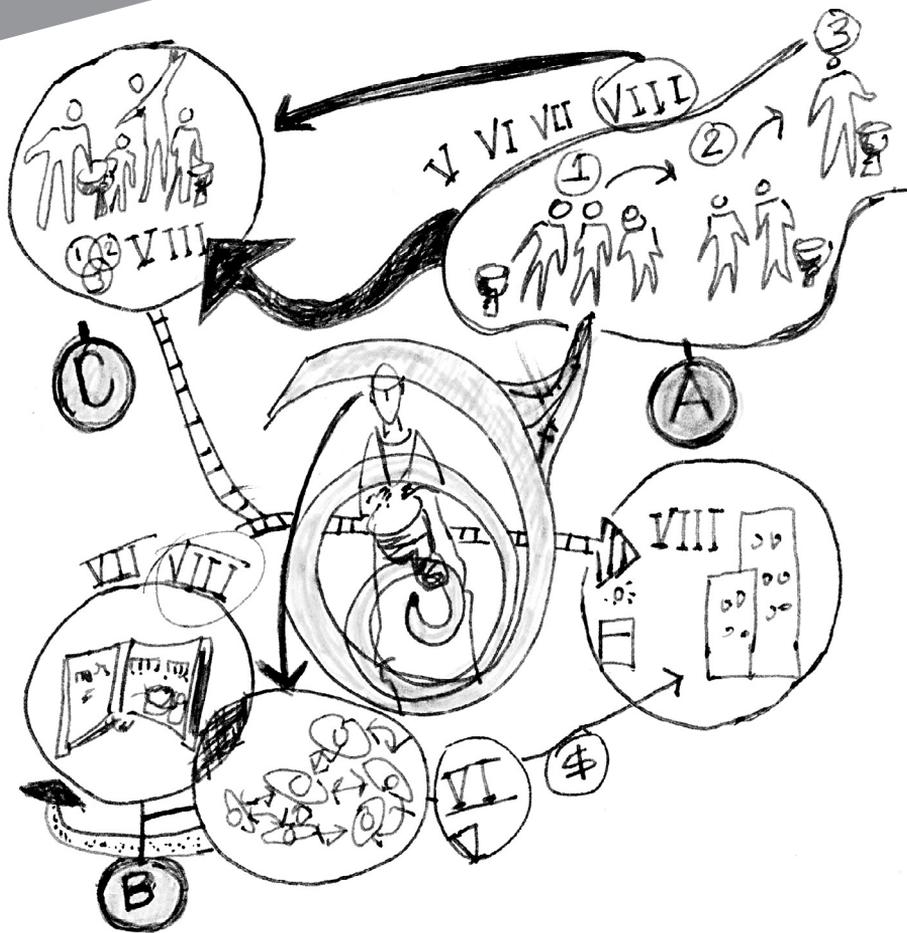
Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- Los ritmos del entorno son inspiración para tu improvisación.
- Improvisar es una destreza comparada con el lenguaje hablado. Puedes usar esa analogía para construir ideas rítmicas espontáneas.
- Al realizar los juegos, debes valerte del fallo como instrumento productivo con el cual crear ritmos y contra-ritmos.
- Un margen alto de tolerancia al desconcierto y al error es una actitud que conforma la personalidad de un ser creativo.
- Ante un estado de incertidumbre musical, la idea es que con los juegos incorpores actitudes, conocimientos y destrezas que encausen resultados musicales creativos.
- Es importante que des oportunidad a la prueba, al ensayo y al error. Para ello es bueno que juegues musicalmente, inoculando posibilidades diversas de cometer errores, lo que contribuirá al desarrollo de tu propio lenguaje de expresión espontánea.
- Llamamos errores afortunados a las ideas musicales accidentadas que provocan otras parecidas, diferentes o contrastantes; diálogos involuntarios; aleatoriedad en convivencia con la incertidumbre y los saberes previos.
- Al hacer uso de la imaginación creadora, la analogía de contar una historia empleando tambores te permite desarrollar la improvisación musical.
- La improvisación es, ante todo, un proceso.
- Flexibilidad de pensamiento y ejecución, cooperación entre los participantes del equipo y una atmósfera de confianza y respeto mutuo, son aspectos importantes para erradicar bloqueos al momento de improvisar.
- El propósito del juego de dominó rítmico, el de la cocina rítmica contemporánea, y el de crecer una idea, es que logres comprender y

aplicar procesos de repetición, variación y contraste dentro de una improvisación.

- Como estudiante, puedes aportar ideas que mejoran o propician otros juegos desarrolladores de la improvisación.
- “Quien enseña, aprende al enseñar y quien aprende, enseña al aprender” (Freire, 2004: 40).
- La imaginación, como generadora de una atmósfera creativa, es el ambiente que estudiantes y profesores debemos construir cuando abordamos cualquier contenido de la clase de música. De esta manera, al llegar al tema de la improvisación, nuestra actitud estará en armonía con la práctica.

*Somos un círculo dentro de un círculo,
que es otro círculo sin principio ni final*



CÍRCULO-VIAJE II

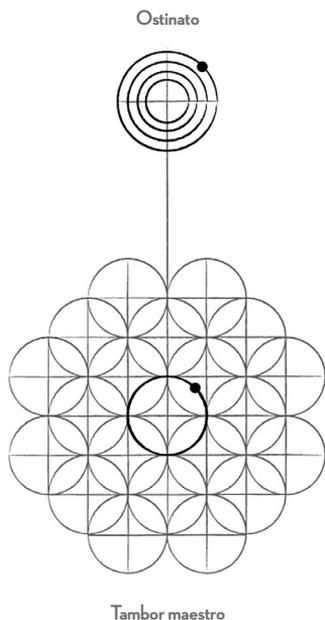
El etnomusicólogo ghanés Willie Anku dice que los tambores africanos son un microcosmos de la vida comunitaria. Sus ritmos de vida se perciben esencialmente como un concepto circular.

Un conjunto de tambores africanos está conformado por dos nociones principales: por un lado, una base rítmica, es decir, una serie de patrones circulares concéntricos de fondo; por otro, del tambor maestro, que proyecta una sucesión de fascinantes manipulaciones rítmicas reguladas por un principio circular. Todo es un virtuosismo colectivo que propicia una experiencia musical dinámica, orgánica,ailable y frenética. Una superestructura compleja de entrecruzamientos circulares, un *mandala* (véase la gráfica 7.1).

CÍRCULO-VIAJE III

Cada capítulo es un círculo, que a su vez es parte de una trama mayor que también es circular; un encuentro educativo donde te comparto y a la vez aprendo una gran diversidad de contenidos y experiencias docentes con visión regenerada. ¿Qué te quiero decir con todo esto? Que me resultó imposible traer a cuento el tema de la improvisación y su desarrollo sin dejar arbitrariamente de lado ciertas maneras de ser, hacer, conocer y transferir.

GRÁFICA 7.1 MANDALA DE WILLIE ANKU



CÍRCULO-VIAJE IV

“En lengua griega, círculo mágico se dice orchestra” (Quignard, 1996: 117).

CÍRCULO-VIAJE V

La música me ha llevado a lugares mágicos, ya sea realizando un concierto bajo la mesa o escuchando a Cri-Crí, ese bichito que hacía sonar una hoja curvilínea a manera de violín. Él es recuerdo de la infancia, mi niñez musical inspirada de imaginación que creció a su lado. Con sus canciones reí, bailé, pensé, brinqué y lloré. ¿Se puede añorar aquello

que no se ha vivido? De algún modo, por paradójico que parezca, aún en mi tierna edad, su música me acercó a la nostalgia de un mundo mejor. Círculo mágico que conecta el pasado con el futuro, con lo vivido con el porvenir.

CÍRCULO-VIAJE VI

Silencio. Con la música y desde la docencia, lo que he aprendido en el contexto de los ruidos, en mi salón de clase lleno de tambores e inquietas manos haciéndolos vibrar, es que la palabra indicada puede ser eficaz, pero nunca tanto como la pausa indicada. A través de ella, presiento que permite al estudiante decir desde el fondo de su experiencia: “[...] soy escritura y en ese mismo instante alguien me deletrea” (Paz, 1990: 111). Me he quedado mudamente congelado segundos eternos, levantando la mano, inmóvil, esperando su atención en medio de un mar de sonidos, y mi palabra callada ha sido más fuerte. “¿La gran Voz, habla en voz baja?”, me pregunta el poeta (Aceves, 1999: 68); pero no puedo ni quiero atinar una respuesta ante lo indecible.

CÍRCULO-VIAJE VII

Asegura el poeta: “Hay cosas que sólo con el uso y el tiempo adquieren su plena belleza” (Aceves, 1999: 13). ¿En qué momento un estudiante, más allá de su edad, se convierte en adulto? Tal vez cuando llega a ser capaz de autoeducarse. Es uno de los pocos instantes de la condición humana donde el individuo —sujeto en construcción— se muestra libre. Llegado ahí es que el profesor cumple su cometido. Y bien mirado, difícilmente presenciara la culminación de su labor, dado el carácter abierto de la tarea, pues la apertura de la enseñanza es una historia interminable de ciclos en espiral ascendente.

CÍRCULO-VIAJE VIII

David, después de trascurrido un año de haber participado en los primeros tanteos con los cuales construimos los juegos de improvisación, redactó un texto en el que rememoraba sus vivencias, su perseverancia, lo que al paso del tiempo le permitía integrar a su saber la destreza para improvisar:

El curso de percusiones de verano fue el escenario donde se sembró una semilla experimental en el alma de los que tomamos dicho curso. La intención era lograr vencer el mayor obstáculo al que se enfrenta el percusionista cuando se aventura a la tarea de improvisar, me refiero al miedo. Miedo a cometer errores, al ridículo, a no encajar en el ritmo, o simple y sencillamente a no saber qué hacer.

Con la seguridad y las habilidades adquiridas continué trabajando en el desarrollo de mi técnica por lo que en el siguiente curso, durante los ensambles de los diferentes ritmos, me atreví a improvisar tratando de retomar los ejercicios de “contar una historia”, pasar del “caos al orden” y del “orden al caos”, ponerle “sentimientos diversos”, aprovechando un error para iniciar una improvisación.

Por eso ahora, con conocimiento de causa y emoción de por medio, siento que mis improvisaciones han mejorado, que cuentan algo y gustan, eso miré en la cara de mi incrédulo profesor la última vez que me escuchó improvisar, por lo que exclamé sin titubear: ¡Ya no me da miedo!

CÍRCULO-VIAJE IX

En estas páginas finales quiero abrir un nuevo círculo, un espacio a las percepciones de los estudiantes respecto del proceso vivido durante la aplicación de los juegos, y lo significativo que estos fueron para su

desarrollo como personas que sentipiensan al vivir procesos relacionados con la creación artística.

Giovanna, una estudiante de la carrera de Diseño, me regaló un poema, y en el entredicho nos compartió un saber profundo.

Ritmos

Bañados de baile
se desglosan sonidos
desde el corazón
hasta los pies
proyectados en movimientos
que se desenvuelven
en la vagabunda alma
que insiste en relatarme una historia.

Yo pregunté a los estudiantes: ¿qué cosas te ayudaron en tu proceso de aprendizaje?

- El aprender a confiar y perder el miedo a equivocarme.
- La práctica y la “motivación al error” por parte del profesor bajo la filosofía que de los errores se aprende.

¿Esto que aprendiste motivó cambios en ti?

- Pues siento que ahora ya tengo ritmo. No me detienen tanto mis errores.
- Un gran cambio; a tocar con más confianza.
- Sí, el aprender algo nuevo siempre tiene un impacto en la vida y provoca cambios. Me hice más abierta y con menos miedo a improvisar o equivocarme, no solo en el tambor sino en mi carácter.

En la manera de pensar:

- Me ayudó a hacer de cada error una oportunidad para mejorar o cambiar algo.
- A saber que los errores son una forma más de generar ideas.
- A partir de los errores se pueden lograr cosas nuevas.

En tu manera de sentir:

- Se quitó el pánico escénico.
- Perdí el miedo a equivocarme, gané confianza para improvisar (en todo) y aprendí a no frustrarme por lo perfeccionista que suelo ser.
- Las percusiones se han hecho parte importante de mi vida, y desde enero todo gira alrededor de esto. Alegró mi vida y de verdad que lo necesitaba.

En tu manera de actuar frente a ti mismo y los que te rodean:

- No importaba si nos equivocábamos, lo importante era aprender.
- Mayor seguridad de mí misma en cuanto a perder miedos a los compañeros, al maestro y al público.
- Aprendí a no ser tan dura conmigo misma y con los demás.

“¿Por qué es importante saber improvisar?”, me preguntó un día Astrid, una estudiante de Ciencias de la Educación.

Muy en el fondo, pienso que la razón primera no es la de saber manipular un conjunto de materiales sonoros de forma creativa. Digo que es importante saber improvisar porque al usar tu poder creativo te haces más feliz, generosa, vivaz, tolerante y audaz. En pocas palabras, estoy hablándote de un acto que es trascendencia del Ser.

CÍRCULO-VIAJE X

La música me ha llevado a lugares profundos, otra forma muy otra de viajar: la improvisación. Recorrido hacia dentro que me conecta en el afuera al confrontarme. Es un camino al ser, senda espiritual que desarma mis estructuras y permite reconocermé en un cuerpo-tambor, que hace historias con ritmos espontáneos surgidos de aquella sombra misteriosa del sonido llamada silencio.

CÍRCULO-VIAJE XI

Al escribir ahora estas páginas, justo en el último capítulo, me doy cuenta de que en mi vida no imaginé la posibilidad de hacer un libro. Sé, por el momento, que esta idea que hormiguea en la mente de mi corazón me hace caminar. Palabra por palabra, veo que voy formando un manuscrito con el murmullo de mi cavilar. Con suerte, quizá su ciclo culmine cuando descifres cada texto con tu mirada inquieta, dudosa y preguntona, inicio de otro viaje circular.

CÍRCULO-VIAJE I

¿Acaso te gustaría conocer la historia de este libro?

SABERES FUNDAMENTALES

Llegados a este punto, habrás reconocido la importancia de lo siguiente:

- ¿Por qué es importante saber improvisar? La razón primera no es la de saber manipular un conjunto de materiales sonoros de forma creativa. Se trata de saber usar tu poder creativo como un acto que es trascendencia del Ser.

Anexos

Anexo I

“EL LENGUAJE DE LA IMPROVISACIÓN”¹

Vamos a definir qué cosa no es la improvisación musical. No es una habilidad dada por Dios para inventar melodías de la nada. No viene de un rayo de luz, convirtiéndonos en solistas monstruosos. No es un regalo divino que solo unos pocos de nosotros tenemos porque somos especiales. ¿Qué es entonces la improvisación? Es reorganización espontánea. Piensen por un momento lo que esas dos palabras significan. Para decirlo con otras palabras es el “reordenamiento de algo que ya existe”. Es aprendida de la misma forma que el lenguaje, porque la improvisación es un lenguaje. Todos tenemos la capacidad para aprenderlo, simplemente es cuestión de hacerlo en la dirección apropiada. Vamos a examinar qué es el lenguaje. Cuando hablamos, no inventamos instantáneamente las palabras que salen de nuestras bocas. Ya existían. De la misma manera cuando hacemos un solo usamos patrones e ideas que ya existían en el lenguaje de la música. Se dice que un universitario conoce 15,000 palabras. Pero dos personas pueden expresar ideas, pensamientos y opiniones distintas usando las mismas palabras. ¿Cómo se entiende esto? Simplemente ordenando esas palabras de distintas maneras. Si todos manejamos el mismo vocabulario básico, es la forma en que ordenamos las palabras lo que nos da un estilo personal.

1. Les Wise (2002). En *El Musiquero*, columna de Daniel Pellegrini [DE disponible en: <http://es.scribd.com/doc/5996604/El-Lenguaje-de-La-Improvisacion-Les-Wise>, consultada el 20 de junio de 2011].

Cuando hablamos, lo hacemos de manera intuitiva y parece ser un proceso automático. Pero si pensamos en la forma en que se desarrolló nuestro vocabulario, vamos a ver que realmente no lo es. El proceso de aprender a improvisar es parecido. Vamos a destacar algunas similitudes.

Hasta que entramos a la escuela hablamos por imitación. Nuestros padres dicen una palabra o una frase y simplemente la repetimos. De la misma manera, antes de tener un profesor o de tener algún conocimiento musical, imitamos sonidos que escuchamos, cantando o con nuestro instrumento.

En primer grado aprendemos una palabra, no solo cómo pronunciarla sino también las letras individuales que simbolizan esa palabra. Aprendemos a deletrearla y a escribirla. Para complicarlo un poco, aprendemos su significado y cómo aplicarla en una oración. En nuestras clases empezamos a aprender sobre acordes, escalas y arpeggios, qué notas tienen, cómo suenan y cómo se usan.

Con el secundario, nuevos conocimientos se adicionan para acrecentar nuestro lenguaje. Podemos recordar el análisis sintáctico, lo cual no era muy divertido. Líneas y corchetes apuntando en todas direcciones, por arriba y por debajo de las palabras. Completamente confundidos podíamos pensar: “¿Así que esta es la forma en que se representa el lenguaje intuitivo con que se comunican los seres humanos?, ¿cómo algo tan complicado y rebuscado puede formar parte de lo que uno habla todos los días?”. Pero a medida que vamos aprendiendo la fórmula, se va haciendo más clara, y constantemente vamos agregando palabra tras palabra. De a una vamos incorporando. Algunas provenientes de matemáticas, de historia, de ciencias o de inglés. Nuestro vocabulario va creciendo sin mucho esfuerzo.

Ahora imaginemos el terror que nos daría si el primer día de clase la maestra nos muestra un libro enorme y nos dice: “Acá están las 15,000 palabras que tienen que saber antes de terminar el secundario”. Seguramente saldríamos rajando. Pero por suerte no es así,

y vamos aprendiendo un poco cada día. Nuestra comunicación va creciendo de manera natural e intuitiva.

Al aprender de esta forma gradual no podemos recordar cuando aprendimos alguna palabra específica, por ejemplo, tomemos la palabra “aluminio”. ¿Cuándo la aprendimos? ¿en tercer grado, en quinto? Lo más probable es que no nos acordemos. A medida que adquirimos nuevas palabras, aparecen sutilmente en nuestros vocabularios, de manera intuitiva y automática.

Imaginemos una forma no tan automática de comunicación. Supongamos que vamos a Rusia y nos aprendimos de memoria cinco palabras que nos tienen que alcanzar para comunicarnos ¿No les parece que lo que hablemos va a resultar trabado y mecánico? Es imposible que sea algo expresivo, intuitivo o automático.

Esas cinco palabras van a ser gastadas, abusadas y mal usadas en menos de un minuto, sin mencionar el esfuerzo que nos va a costar combinarlas coherentemente. Ahora, si supiéramos 15,000 palabras en ruso, simplemente nos relajariamos y hablaríamos. Podríamos improvisar lo que decimos.

Construimos el vocabulario musical en nuestros instrumentos de la misma forma. Lenta y gradualmente vamos incorporando nuevos “licks”. Algunos los leemos, otros los copiamos de los discos o de nuestros amigos. Usamos lo que ya existe, copiamos e imitamos. Ustedes pueden decir: “¿Cómo voy a ser original y tener mi propio estilo si imito a los demás?”, la respuesta sería: “¿Ustedes rechazaron las primeras palabras que les enseñaban sus padres porque querían inventar su propio lenguaje?”. Por supuesto que no. No cuestionamos el nombre de las cosas. Nuestras distintas personalidades se expresan por la forma en que las ordenamos. En música podemos tocar algo que parece completamente nuevo y único, pero en realidad es una combinación de cosas que ya sabíamos. Pueden ser cuatro notas consecutivas que aprendimos hace tres años como parte de una frase que sacamos de un disco. Tocamos esta idea y podemos creer que es algo nuevo, pero en realidad es una reorganización de lo que ya existe.

Veamos otra forma en que podemos expandir nuestro vocabulario. Estamos sentados con un grupo de amigos cuando alguien usa una palabra que llama nuestra atención. No sabemos su significado, pero por el contexto en que se usa podemos intuirlo. Al día siguiente estamos hablando y “zap”, nos sale esa palabra. Una vez que uno ya maneja el lenguaje de la improvisación musical, nos pasa lo mismo. Estamos zapando, sin saber lo que vamos a tocar y las ideas empiezan a fluir. De repente nos encontramos tocando una frase que le oímos al pianista la semana pasada. Hay que tener un buen manejo técnico para poder tocar esta idea que ha estado en nuestro subconsciente, o podemos combinar parte de esta frase con otra que le escuchamos tocar al saxofonista. Las ideas ya existían, pero la forma en que las reordenamos expresan nuestro estilo y personalidad, igual que cuando hablamos.

La improvisación musical es un lenguaje igual que el español, el inglés, el francés o el alemán. Hay que aprenderlo. Eventualmente se va a sentir natural e improvisado, pero debe ser aprendido de la misma forma aparentemente complicada en que aprendemos a hablar. Una palabra por vez (su pronunciación, significado, aplicación). De la misma forma acrecentamos nuestro vocabulario musical, aprendiendo frases, ideas y técnicas, repitiéndolas hasta que se hacen un hábito y podemos tocarlas inconscientemente, con o sin nuestros instrumentos.

Repetición. ¿De dónde sacamos las ideas?, de los discos, de amigos, de los discos de los amigos, de transcripciones, de otros instrumentos, una frase por vez. Después otra, y otra, y otra. Ese es el proceso en que podemos aprender y expandir el lenguaje de la improvisación (Wise, 2002: 1-2)

Al leer y discutir este texto, los estudiantes ampliaron su campo de conocimiento e introdujeron nuevos elementos y nuevas relaciones, que flexibilizaron las estructuras anteriormente adquiridas; me di cuenta de todo ello al revisar sus comentarios:

- Me parece bien porque es una forma de motivación.
- Las actividades de trabajo con lecturas me han gustado mucho, aparte de que siento que son de mucho provecho. Me gustó el título de la actividad. Promueve la improvisación, que muchas veces cuesta un poco de trabajo.
- Esta es muy útil para comprender mejor la improvisación.
- Es una lectura interesante acerca de la improvisación, y te hace darte cuenta que cualquiera puede improvisar.

Anexo II

EL MAESTRO Y EL ERROR

La actividad consiste en que tu grupo infiera, a partir del siguiente texto literario de Eduardo Galeano, el perfil de un maestro cuya labor docente se caracteriza por favorecer la creatividad dentro del aula, con la finalidad de recuperar el perfil de las personas que son consideradas creativas.

Actividades:

- Repartan copias de la lectura “El maestro”.
- Formen equipos de trabajo de seis integrantes cada uno, y lean el texto en voz alta.
- Elaboren una lista de aspectos que caracterizan la labor de un maestro que promueve la creatividad a partir del texto que leyeron.
- En plenaria, comparen sus conclusiones con la siguiente lista, y pregúntense qué similitudes y diferencias encontraron.

Lista de aspectos que caracterizan la labor de un maestro que promueve la creatividad:

- Democrático.
- Integrador.
- Centrado en el estudiante.
- Potencia la práctica y la experimentación.
- Respeta las preguntas y las ideas.

- Promueve una visión constructiva del error.
- Reconoce y valora la originalidad.
- Desarrolla en los estudiantes habilidades para una construcción creativa.
- Hace preguntas provocativas.

Por último, pueden formar un decálogo del resultado obtenido y enmarcarlo para ser colocado en el salón.

“EL MAESTRO”

Los alumnos del sexto grado, en una escuela de Montevideo, habían organizado un concurso de novelas. Todos participaron.

Los jurados éramos tres. El maestro Oscar, puños raídos, sueldo de faquir, más una alumna, representante de los autores, y yo.

En la ceremonia de la premiación, se prohibió la entrada de los padres y demás adultos. Los jurados dimos lectura al acta, que destacaba los méritos de cada uno de los trabajos. El concurso fue ganado por todos, y para cada premiado hubo una ovación, una lluvia de serpentinas y una medallita donada por el joyero del barrio.

Después, el maestro Oscar me dijo:

—Nos sentimos tan unidos, que me dan ganas de dejarlos a todos repetidores.

Y una de las alumnas, que había venido a la capital desde un pueblo perdido en el campo, se quedó charlando conmigo. Me dijo que ella, antes, no hablaba ni una palabra, y riendo me explicó que el problema ahora no se podía callar. Y me dijo que ella quería al maestro muuuuucho, porque él le había enseñado a perder el miedo de equivocarse (Galeano, 2004: 55).

Bibliografía

- Abreu Gómez, Ermilo (2005). *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya*. México: Grupo Editorial.
- Aceves, Raúl (1999). *Aforismos y desaforismos*. Guadalajara: Amaroma.
- (2001). *Tandariola*. Guadalajara: Amaroma.
- (2008). *Más acá del más allá*. México: La Zonámbula.
- (2013). *Desaforismos*. México: La Zonámbula.
- Anku, Willie (2000). “Circles and time: A theory of structural organization of rhythm in African music”. En *Journal of the Society for Music Theory*, vol.6, núm.1, enero [DE disponible en: http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku_frames.html, consultada el 27 de junio de 2011].
- Arau, Cuauhtli (2007). *Onto creatividad*. México: Quanta.
- Blacking, John (2003). “¿Qué tan musical es el hombre?”. En *Desacatos*, núm.12. México: CIESAS.
- Carroll, Lewis (1986). *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Madrid: Alianza.
- Coen Anitúa, Arrigo (2006). “De hermenéutica, serendipia y heurística”. En *Correo del maestro*, núm.117. México: Uribe y Ferrari.
- Cooper, Grovesnor y Leonard B. Meyer (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
- Daniels, Harry (2003). *Vygotsky y la pedagogía*. México: Paidós.
- De la Torre, Saturnino (1993). *Aprender de los errores. El tratamiento didáctico de los errores como estrategia de innovación*. Madrid: Escuela Española.
- (2006). *Comprender y evaluar la creatividad*. Málaga: Aljibe.

- Díaz, Maravillas (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: Graó.
- Ende, Michael (2004). *Momo*. Madrid: Alfaguara.
- Freire, Paulo (2004). *El grito manso*. México: Siglo XXI.
- Funk, Rainer (2003). *Erich Fromm. La atracción de la vida. Aforismos y opiniones*. México: Paidós.
- Galeano, Eduardo (1989). *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI.
- (2004). *Bocas del tiempo*. México: Siglo XXI.
- Greene, Maxine (2004). *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Madrid: Graó.
- Guillén, Nicolás (1984). *Nicolás Guillén. Las grandes elegías y otros poemas*. España: Biblioteca Ayacucho.
- (1997). *Poemas de amor y música de cámara*. Santiago: Andrés Bello.
- Hemsey de Gainza, Violeta (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- (2002). *Música: amor y conflicto. Diez estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Lumen.
- Howard, John (2000). *Aprendiendo a componer*. Madrid: Akal.
- Israel, Ricardo (2011). *El libro de las verdades. Citas citables*. Santiago: RIL.
- Kaner, Etti (2006). *Ciencia sonora*. Barcelona: Oniro.
- Klingler Kaufman, Cynthia y Guadalupe Vadillo (2004). *Psicología cognitiva: estrategias en la práctica docente*. México: MacGraw-Hill.
- Latorre, Ángel y M. Carmen Fortes del Valle (1997). “Aproximación al concepto de creatividad desde una perspectiva psicológica”. En *Eufonía. Didáctica de la música*, núm.8. Barcelona: Graó.
- Libura, Krystyna y Gabriel López Garza (2006). *Sorpresas en palabras*. México: Tecolote.
- Mansour, Mónica (2008). “Miedo”. En Cedeño, José; Pablo Romay y Jenny Levine. *Palabras en poesía. Diccionario poético por cincuenta poetas mexicanos*. México: Siglo XXI.

- Melville, Herman (1986). *Moby Dick, la ballena blanca* (Sepan cuántos...). México: Porrúa.
- Mendive, Gustavo (2002). *Cotidianerías. Apuntes desde una pedagogía del relato*. México: edición de autor.
- Minichillo, Norberto (1996). *Tambores, un camino hacia la improvisación*. Buenos Aires: Ricordi.
- Moreno, Joseph J. (2004). *Activa tu música interior, musicoterapia y psicodrama*. Barcelona: Herder.
- Morin, Edgar (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. México: UNESCO.
- Morris, Desmond (2004). *El mono desnudo*. Barcelona: Debolsillo.
- Nachmanovitch, Stephen (2004). *Free play, la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Nettl, Bruno (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Nettl, Bruno y Melinda Russell (eds.) (2004). *En el transcurso de la improvisación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.
- Ortiz, Fernando (1993). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de cuba*. La Habana: Letras cubanas.
- Pacheco, José Emilio (2004). *Tarde o temprano: poemas 1958–2000*. México: FCE.
- Palabra en movimiento* (2011). “Método infalible para hablar como político”. En *Palabra en movimiento*, 6 de junio [DE disponible en: <http://palabraenmovimiento.blogspot.mx/2011/06/metodo-infalible-para-hablar-como.html>, consultada el 5 de septiembre de 2014].
- Pastor, Pasqual (1997). “La ideación en la educación musical”. En *Eufonía. Didáctica de la música*, núm.8. Barcelona: Grao.
- Paz, Octavio (1990). *El águila y el viento*. Murcia: Paraninfo [DE disponible en: http://books.google.es/books?id=uASAM2MPc8MC&pg=PA111&dq=hermandad+Octavio+Paz&hl=es&ei=WqoITvLEB8PogQfuozLDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&

- sqi=2&ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false, consultada el 27 de junio de 2011].
- (2003). *La estación violenta*. México: FCE.
- (2010). *El desconocido de sí mismo*. Fernando Pessoa. *Antología*. México: UNAM.
- Pérez, Augusto (2007). *África en el aula: una propuesta de educación musical*. La Plata: UNLP.
- Pérez Martínez, Herón (2002). *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio (1990). *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pessoa, Fernando (2006). *Infancia sin fin*. México: El Naranja.
- Quignard, Pascal (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona: Andrés Bello.
- Rinaldi, Silvia (2003). *El kybalión y la ciencia*. Buenos Aires: Kier.
- Rincón, Valentín (2005). *Trabalengüero*. México: Nostra.
- (2008). *Palindromero*. México: Nostra.
- Ruvalcaba, Eusebio (2007). *Juguetería musical*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Sábato, Ernesto (2003). *Heterodoxia*. Buenos Aires: Planeta.
- Sloboda, John; Michael J. A. Howe y Jane W. Davidson (2002). “Factores ambientales en el desarrollo de las habilidades musicales a lo largo del ciclo vital”. En *Quodlibet. Revista de especialización musical*, núm.23. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares / Fundación Caja de Madrid.
- Small, Christopher (1991). *Música, sociedad, educación: un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid: Alianza.
- (1999). “El musicar: un ritual en el espacio social”. En *Trans. Revista transcultural de música*, núm.4. Barcelona: SIBE.
- Süskind, Patrick (2005). *El contrabajo*. Barcelona: Seix Barral.

- Swanwick, Keith (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.
- Wise, Les (2002). “El lenguaje de la improvisación”. En Wise, Les. *Bebop licks for guitar*. Milwaukee: Hal Leonard, pp. 2 y 3 [DE disponible en: <http://es.scribd.com/doc/45213991/Guitar-Book-Les-Wise-Bebop-Licks>, consultada el 8 de agosto de 2014].

Glosario

A

Ablandar. Palabra usada por el percusionista Norberto Minichillo para referirse al momento justo en que un ritmo es asimilado en nuestro cuerpo. De vivir el ritmo como una experiencia exógena, pasamos a vivirlo en uno mismo, experiencia endógena.

Agudo. Sonido de frecuencia alta que se puede producir en el tambor. En este libro se representa gráficamente con un triángulo.

Aksak. Vocablo turco que significa *renco*, utilizado para definir los ritmos irregulares. Se conforma de dos tiempos de tres pulsaciones y uno de dos: UNdostresUNdostresUNDos. Esta célula rítmica se encuentra arraigada profundamente en las tradiciones musicales del son cubano y el tango argentino, sin duda como influencia cultural de la música africana traída a nuestro continente durante la colonia y la ignominiosa trata de esclavos.

Arriesgar al error. Es un planteamiento educativo de Edgar Morin, teórico del pensamiento complejo.

La escuela debe brindar a los estudiantes las disposiciones psíquicas como culturales que permitan arriesgar al error. Se tendrían que enseñar principios de estrategia que permitan afrontar riesgos, lo inesperado, lo incierto y modificar su desarrollo en virtud de las informaciones adquiridas en el camino (1999: 14).

B

Base rítmica. Patrón circular concéntrico de fondo, una de las dos nociones importantes que conforman un conjunto de tambores africano. Son modelos rítmicos establecidos por los músicos acompañantes, los cuales son repetidos de manera constante con muy poca variación.

Bongó. Pequeño instrumento afrocubano de percusión que es tocado entre las piernas del ejecutante. Es, en realidad, un tambor doble que se ejecuta digitalmente. Al tambor más pequeño se le nombra macho, y al más grande, hembra, quizá como reminiscencia de la tradición matriarcal. Dámaso Pérez Prado, “la Foca”, difusor del ritmo mambo, solía usar en su orquesta una sección de percusionistas mexicanos, y el bongosero destacaba por su virtuosismo en este instrumento.

Bloques de construcción. “Categoría que representa a las unidades de contenido musical, tales como gestos o motivos cuyo manejo constituye uno de los principales componentes de la improvisación en algunas culturas, como, por ejemplo, los grupos de tambores del oeste africano” (Nettl, 2004: 21).

C

Cencerro. Instrumento de percusión de metal muy usado en la música africana y afroamericana. En ocasiones se emplean tres de ellos para crear complejos entramados rítmicos.

Ciclo temporal. La percusión africana se suele organizar en un esquema que tiene un significado cíclico, porque la música africana se percibe en esencia como un concepto circular, más que lineal. El ciclo temporal es un periodo de cuatro tiempos que se vuelve a repetir, repetir y repetir.

Clave. Instrumento de percusión consistente en dos trozos de madera sólida que al entrechocarse producen un sonido agudo. El ritmo típico de este instrumento es una guía importante para organizar el entramado rítmico del son y la rumba cubana, de ahí que el cantante

panameño Rubén Blades improvisó un pregón que dice: “Si en tu vida no hubo ritmo, en tu muerte no habrá clave”.

Conga. Instrumento de percusión abarrilado; invención de Cuba para el mundo. Su técnica de ejecución se ha desarrollado bastante, y existen músicos que llegan a tocar hasta nueve tambores de este tipo. Este instrumento se ha convertido en icono de la música popular y tradicional cubana.

Contraste. Proceso de manipulación de una idea musical que se realiza cuando se está improvisando. Consiste en ejecutar una frase totalmente diferente a la que se hizo con anterioridad, imaginando situaciones opuestas, una frase larga ante una corta, una frase cerrada ante una abierta, etcétera.

D

Divergente. El tipo de pensamiento que explora alternativas distintas, que busca diferentes posibilidades frente a una situación o pregunta.

Djembé (yembé). Este instrumento es en la actualidad el tambor africano más difundido en el mundo, procedente de la costa atlántica, región cultural donde vive el pueblo mandinka desde hace siglos.

E

Error. “Desajuste entre lo esperado y lo obtenido tomándolo como un indicador de un proceso mejorable” (De la Torre, 1993: 105).

Equivocación. “Error que puede tener su origen en fallos del proceso lógico, conceptual o de ejecución” (De la Torre, 1993: 105).

F

Fonemas. Son elementos sonoros del lenguaje (sílabas) que utiliza el maestro Norberto Minichillo para imitar con la boca el sonido de algunos elementos de la batería. Él sugiere que se inventen los propios fonemas.

Frases. Palabras que usamos desde nuestro vocabulario musical para improvisar. Es una forma musical que requiere simpleza para manipularla con procesos de repetición, variación, contraste y transformación.

G

Galompar. Talento principal que caracteriza las formas de vida superiores: ese juego lleno de energía que los cachorros, niños, comunidades y civilizaciones suelen realizar para aprender con la vida. Consiste en jugar creando obstáculos voluntariamente; en los intentos por superarlos, fallidos o no, radica el goce y la diversión (Nachmanovitch, 2004: 59).

Generar. Proceso en el que algo crece alimentado por algo más (Arau, 2007: 17).

Güiro. Es un instrumento de percusión hecho de bule o calabazo. En su cuerpo tiene una parte acanalada que, al ludirle, produce el sonido típico para acompañar rítmicamente al chachachá. En nuestro país es común verlo en las agrupaciones de marimba; la persona que toca este instrumento es la que también se encarga de la recolecta del dinero.

I

Idea musical. “Es una forma sonora muy simple. No contiene nada de relleno, ni repeticiones obvias” (Howard, 2000: 10).

Ideación musical. “La ideación en música es un proceso de simbolización que consiste en organizar los sonidos como representaciones significativas” (Pastor, 1997: 37).

Improvisar. Generar música de forma instantánea, teniendo como referente un modelo musical.

M

Mandala. En sánscrito significa círculo. Es una cosmovisión milenaria del mundo desde una concepción circular.

Mano de percusionista. En Cuba, donde los instrumentos de percusión de origen están presentes en casi todo tipo de agrupación, surgió este término médico para describir lesiones en las palmas de manos (heridas, hematomas, callosidades) provocadas por los aros metálicos de esos instrumentos.

Maraca. Instrumento de percusión de sacudimiento, constituido por una parte esférica hueca que es sostenida por un mango que la atraviesa o está adherido a ella. Su interior está lleno de corpúsculos, como piedras pequeñas, semillas, pedazos de vidrio, pedazos pequeños de metal, etc. Por lo general se utilizan en pares, una para cada mano.

Medio. Sonido de frecuencia intermedia entre un sonido grave y otro agudo, el cual se puede producir en un tambor. También se le denomina abierto, y es el sonido que naturalmente se obtiene al impactar con el largo de los dedos, salvo el pulgar, la orilla del parche del tambor. En este libro, el sonido medio se grafica con un círculo.

Modelo musical. Representación, significado, uso y función de la música desde una determinada tradición musical.

P

Palíndroma. Cualquier palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda (Rincón, 2008: 6).

Percusión tradicional. Diversos tipos de instrumentos musicales, tambores y objetos sonoros procedentes de una tradición musical no occidental. Su uso y función está fuertemente arraigado a las costumbres e identidad de un pueblo, siendo en muchas ocasiones un elemento indispensable para mantener la vida social y religiosa de la comunidad.

Plasticidad rítmica. Movimiento bello liberado del dominio de las fórmulas. También se le llama ritmo artístico (Minichillo, 1996: 4).

Pulso. Cada uno de los estímulos sonoros exactamente equivalentes, que se repite de forma regular y equidistante.

R

Repentinización. Palabra usada por el maestro Norberto Minichillo en sus juegos de improvisación musical, que consiste en producir ideas musicales a través del movimiento corporal, sin dar tiempo a ser construidas desde la mente.

Ritmo. Se podría definir como el modo en que una o más partes sonoras no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está.

Ritmos aditivos. Aquellos que se conforman a partir de la combinación de unidades de tiempo de diferente valor, principalmente de tres y dos pulsaciones.

Repetición. Proceso de manipulación de una idea musical que consiste en reiterar la frase en diversos momentos de la improvisación.

S

Serendipia. Hallazgo inesperado de cosas o ideas interesantes en el proceso de búsqueda de otra.

Sonidos empalmados. Es una técnica para adornar un sonido. Se realiza de la siguiente manera: se mantiene una mano más alta que la que va a tocar el sonido principal y, desde esa posición, se dejan caer ambas manos. Una mano caerá justo después de la otra, produciendo en el tambor un efecto que suena más o menos así: “Pré”, “Prá”, “Tra”.

T

Tambor maestro. En un conjunto de tambores africano, es aquel que tiene la función de proyectar una sucesión de fascinantes manipulaciones rítmicas reguladas por un principio circular.

Tanteo experimental. Método indagatorio basado en el ensayo y el error.

Timbal. Instrumento de percusión fundamental en una orquesta sinfónica. Su caja de resonancia es un armazón de cobre semiesférico con parche de plástico, y se afina mediante un mecanismo con base en llaves o pedales.

Trasformación. Proceso de manipulación de una idea musical que se va cambiando poco a poco en el trascurso de la improvisación, hasta convertirla en otra idea musical, que a su vez se irá cambiando poco a poco, como contando una historia.

V

Variación. Proceso de manipulación de una idea musical durante una improvisación. Consiste en modificar la idea, al añadir o quitar algunos elementos que la contienen; de tal suerte que el resultado musical sea algo parecido a la idea original.

**Ritmo historias. Guía de aprendizaje
mediante la improvisación musical**

se terminó de imprimir en noviembre de 2014
en los Talleres de Innovación para el Diseño del ITESO,
Periférico Sur Manuel Gómez Morán 8585,
Tlaquepaque, Jalisco, México, CP 45604.

La edición estuvo al cuidado de la
Oficina de Publicaciones del ITESO.



ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara



Héctor de Jesús Aguilar Farías estudió percusión en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. Es maestro en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional. Ha grabado discos y viajado alrededor del mundo con diversas agrupaciones. Coordina la Escuela Itinerante Conga Mandinga. Es profesor de los talleres de Percusión y de Expresión Musical en el ITESO.

“El sentido rítmico es orgánico en el hombre, pues el niño que respira, camina, habla, es naturalmente rítmico”, afirma la pedagoga Violeta Hemsy. Sin embargo, esta cualidad, al igual que la creatividad, se va perdiendo a medida que la persona crece y se sumerge en la rutina diaria en una sociedad en la que se privilegia la estandarización de las cosas, los procesos, las personas y las ideas.

Con base en su experiencia como profesor de música y enfocándose en el uso de las percusiones, a través de esta obra el autor invita a dejar atrás atavismos y miedos para liberar el cuerpo y la mente, y muestra cómo hacerlo mediante reflexiones, ejercicios prácticos y juegos de improvisación musical.

Con un lenguaje fresco, este manual es una obra de consulta amena y valiosa tanto para profesores como estudiantes de música, así como para cualquier persona interesada en recuperar su capacidad para improvisar y crear.