

Fecha de entrega: 15 de octubre de 2011

Fecha de aprobación: 15 de noviembre de 2011

CULTURA, CREATIVIDAD E IMPROVISACIÓN

CULTURE, CREATIVITY AND IMPROVISATION

*Silvana Figueroa-Dreher**

Resumen

La contribución aborda el fenómeno de la improvisación musical desde la teoría sociológica de la acción y la interacción. Postula que la noción de acción, frecuentemente aceptada en la teoría y definida como conducta planificada o tipificada, no resulta adecuada para explicar fenómenos como los procesos de improvisación. De allí que se postule la noción de “material musical” como uno de los elementos centrales, junto con la interacción y el medio de comunicación utilizado, para explicar la improvisación. El artículo propone entender al material musical como conocimiento sedimentado que es generado, transformado y adaptado en el momento y situación de improvisar, generando así la posibilidad de explicar no solo la dimensión rutinaria de la acción e interacción improvisatorias, sino también su aspecto creativo y espontáneo.

Palabras clave

Improvisación, creatividad, teoría de la acción, interacción, material.

* Socióloga argentina adscrita al Departamento de Humanidades de la Universidad de Konstanz. En el marco del III Encuentro de la Red de Cooperación presentó los avances sobre la investigación que realiza en torno al tema de la improvisación. El presente artículo recoge los aportes más significativos socializados el 1 y 2 de septiembre en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La Red de Cooperación Académica entre Alemania y América Latina es financiada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico. Los temas de investigación de la autora son sociología de la cultura, de la música y del conocimiento, teoría de la acción, creatividad e improvisación. Correo electrónico: silvana.figueroa@uni-konstanz.de

Abstract

This contribution discusses the phenomenon of improvisation from the perspective of the sociological theory of action and interaction. It postulates that the notion of action, frequently accepted within the theory and defined as either planned or routinized conduct, is not adequate to explain phenomena like improvisation processes. Hence, the notion of “musical material” is postulated as one of the central elements to elucidate improvisation, together with the interaction and the communication medium employed. The article proposes to understand the musical material as sedimented knowledge that is generated, transformed and adapted in the moment and the situation of improvisation. This enables us to explain not only the routine dimension of action and interaction, but also its creative and spontaneous aspects.

Keywords:

Improvisation, creativity, action theory, interaction, material.

Hace ya varios años, en un congreso de la Sociedad Alemana de Sociología, un pequeño librito denominado *Improvisationsgesellschaft Provinzstadtkultur in Südamerika (La sociedad improvisatoria. Cultura en una provincia de Sudamérica)* (Guttandin, 1996) llamó poderosamente mi atención. En él, Friedhelm Guttandin, sociólogo alemán, describe, basado en su experiencia como docente en la universidad de una ciudad sudamericana, cómo la acción improvisatoria atraviesa completamente la cultura en la acción, la interacción y el orden social de esa comunidad. En mi opinión, Guttandin posa su mirada sobre un fenómeno no solo altamente relevante a nivel teórico, sino también no percibido por la sociología, aunque es efectivamente central en nuestras culturas sudamericanas y un elemento constitutivo de nuestra cotidianidad.

“Improvisación” es un término comúnmente cargado de una connotación altamente negativa: la acción improvisada se entiende corrientemente como acción no planificada, dirigida siempre a re-componer un orden que se supone (con un énfasis normativo) producto de la planificación (vista como lo deseable);

esa recomposición tiene un carácter efímero, inestable, no anticipable, etc. Con la intención de distanciarme de estos preconceptos, mi primera pregunta es, entonces: ¿qué es la improvisación? Para resolver esta cuestión es necesario afrontar otra: ¿cómo abordar la improvisación sociológicamente? Cuestión que desde la perspectiva de las ciencias sociales lleva ineludiblemente a una tercera pregunta: ¿cómo comprender micro-órdenes sociales improvisatorios?

Estas preguntas dieron surgimiento al proyecto empírico de investigación “Improvisación como ‘nuevo’ tipo de acción. Una exploración de la improvisación musical desde la perspectiva de la teoría de la acción”¹, el cual conduje desde noviembre de 2005 hasta diciembre de 2010 en la Universidad de Konstanz, con financiamiento de la Sociedad Alemana de Investigación (*Deutsche Forschungsgemeinschaft, DFG*). Mi idea fue, a partir de este proyecto, caracterizar la acción improvisatoria y poner a prueba las teorías

¹ Por razones de espacio, aquí no es posible extenderse más en los detalles del proyecto. Para mayor información véase: <http://www.unikonstanz.de/soziologie/improvisation>

sociológicas de la acción e interacción. En lo que sigue, expongo en forma breve los puntos teóricos de partida de mi trabajo, así como algunos de los principales resultados e hipótesis finales de mi investigación.

En efecto, las teorías interdisciplinarias de la acción y de la acción social parten de la definición de “acción” (en alemán “*handlung*”) como realización de un proyecto de acción: para poder actuar (*handeln*), uno tiene que haber realizado antes un proyecto de acción (*handlungsentwurf*), de tal manera que el actuar se oriente a la acción proyectada como su fin (Luckmann, 1992: 48). Esto implica que la acción es concebida como un hacer planificado (realización del proyecto de acción), calculado (evaluación de medios y fines adecuados para realizar el proyecto de acción, evaluación de la adecuación de los proyectos de acción) y anticipable (es decir, típico, para posibilitar la coordinación de la acción entre los sujetos) (Luckmann, 1992: 70 y ss.). No escapa a estas consideraciones el aspecto normativo de las definiciones aquí expuestas, ya que al definir un concepto, imponemos al mismo tiempo la idea de que esa es la forma deseable en que debería verse el fenómeno que designa y, en algún sentido, también la forma deseable en la que el fenómeno debería tener lugar –al menos en las ciencias sociales–. Sin embargo, no puedo extenderme más sobre este aspecto normativo en el marco del presente trabajo.

Para desarrollar mis reflexiones sobre la teoría sociológica de la acción, me baso, aunque de manera crítica, sobre todo en las contribuciones de carácter fenomenológico de Alfred Schütz y Thomas Luckmann (Schütz y Luckmann, 1979; Luckmann, 1992: 16 y ss.). Estas resultan un aporte fundamental, ya que constituyen una de las escasas teorías de la acción que se ocupan concretamente de la estructura temporal de la acción humana, es decir, dan cuenta especialmente de los proce-

sos que tienen lugar en la conciencia subjetiva de la persona que actúa, más allá de los diversos factores que puedan motivar esa acción o del “contenido” concreto de la misma. En efecto, como describo al principio, la teoría de la acción de Schütz y Luckmann –me baso principalmente en Luckmann, 1992– entiende “acción” (*handeln*) como el proceso en el que tiene lugar la realización de un proyecto de la acción (*handlungsentwurf*). *Handeln* es diferente a acción como acto o resultado de la acción (*handlung*). El proyecto de la acción se compone de un fin o meta proyectados de la acción (*handlungsziel*) y de los medios también proyectados para alcanzar ese fin (*handlungsmittel*). Para Schütz y Luckmann, la acción como proceso solo existe cuando, una vez proyectada la acción, decido realizar o poner en práctica este proyecto de acción. No existe acción sin proyecto de acción, es decir, sin proyectar fines o sin los medios para alcanzarlos. La acción pensada como acción planificada implica, entre otras cosas, procesos como el “cálculo” de medios y fines de la acción proyectada y de su adecuación mutua, la evaluación de los mismos y un estado de conciencia reflexiva.

En este sentido, la acción planificada representa lo “contrario” de la acción improvisatoria, que constituye una acción espontánea, no calculada de antemano, no teleológica, es decir, que no se ajusta al logro de un fin proyectado. Este esquema, que contiene tanto fines y medios de la acción –en el mundo de habla alemana se lo denomina *zweck-mittel-schema*– como sus elementos definitarios, atraviesa prácticamente todas las teorías de la acción: no solo en la sociología, sino también en la economía, la psicología, las ciencias políticas, en parte la filosofía, etc., con diferentes variaciones (por ejemplo, para los pragmatistas, el fin y los medios de la acción se deciden o concretan durante el proceso de la misma, mientras que para Schütz, estos se deciden antes de actuar). Es necesario

recordar aquí que para Schütz y Luckmann –y para muchos otros como los pragmatistas, los praxeólogos, etc.–, existe la acción rutinaria, que se basa en la repetición de proyectos de acción tipificados, incorporados y repetidos o llevados a cabo “automáticamente”, sin necesidad de proyectar la acción cada vez ni de tomar siempre decisiones respecto a los fines y medios de la acción (Luckmann, 1992: 77, 82).

Pero esta acción rutinaria se fundamenta en el hecho de haber aprendido alguna vez estos proyectos de acción y repetirlos, y no incluye la posibilidad de un cambio sin un nuevo proyecto de acción, así como tampoco se trata de acción creativa, que es uno de los rasgos de la acción improvisatoria. En general, explicar la acción creativa o la creatividad en la acción es más problemático para la sociología –que nació más bien como ciencia para explicar el orden social y su reproducción– que dar cuenta del cambio social, es decir, el surgimiento de nuevas formas de acción, socialidad, solidaridad, cooperación, conflicto, etc. (Joas, 1996).

Los supuestos señalados arriba le permiten a la teoría sociológica comprender tanto la interacción como el orden social. En efecto, como toda teoría de acción y de acción social, el modelo de Schütz y Luckmann es, a su vez, la base para comprender la interacción. Los proyectos de acción, plantean estos autores, se vuelven en muchos casos proyectos de acción tipificados o típicos y permiten así entender la interacción o los micro-órdenes sociales, ya que en determinados contextos, las personas interactuantes son capaces de interconectar sus acciones porque comparten estas tipificaciones, que son parte de su *stock* o acervo de conocimiento (Luckmann, 1992: 125-167). Cuando tomo un colectivo para ir a la universidad sé que tengo que subirmé, sacar el boleto, buscar asiento, que el colectivo tiene un determinado recorrido, etc.;

y el colectivero sabe que subirán pasajeros, que le pedirán un boleto, que se bajarán en un determinado punto de su recorrido, etc. Problemático resulta que estas teorías, como apunta Javier Cristiano detalladamente en este mismo número de la revista, explican más bien la acción reproductiva del orden que la acción creativa, ya que se concentran en la acción tipificada, rutinaria, legitimada, etc. aprendida en procesos de socialización.

Por el contrario, la acción creativa supone un hacer que tiene como producto el surgimiento de algo nuevo, original, más allá de los diferentes grados de novedad que esta acción pueda poseer, ya que en este punto es necesario considerar qué es “nuevo” para alguien: si es nuevo el proceso, el producto, etc.; consideraciones en las que no podemos extendernos aquí. El aspecto que es necesario destacar para las reflexiones aquí expuestas es que la acción creativa es una conducta no anticipable, porque no es conducta rutinaria o tipificada, lo cual significa que los otros sujetos interactuantes no disponen de esquemas tipificados y compartidos en su acervo de conocimiento para interpretar y anticipar conductas creativas, es decir, nuevas. Entonces, ¿cómo comprender la acción creativa y, en especial, la acción improvisatoria?

En primer lugar es necesario definir nuestro fenómeno. Partimos de la base de que la improvisación es una forma de acción que cuestiona la idea de la acción como realización de un proyecto de acción o como acción planificada, ya que si lo fuera, no sería improvisación. ¿Cómo definir “improvisación” y “creatividad”? Un primer paso en esta dirección es diferenciar entre “improvisar” como proceso de acción e “improvisación” como producto de ese proceso. Preliminarmente puede definirse “improvisar” como actuar creativamente en la contingencia; improvisar es un hacer espontáneo que no se orienta a la concretización de un proyecto de acción tipificado (en el sentido de

Schütz) y formulado de antemano –o al menos sin atarse totalmente a él–, pero recurriendo al conocimiento que el actor dispone y ha incorporado para llevar adelante su acción creativa y orientarse en ella. En procesos de improvisación, tres factores son constitutivos de la acción: 1) la interacción fáctica o imaginada con otros actores (Sawyer, 2001); 2) el medio (música, lenguaje, danza, fútbol, etc.) en el cual se desenvuelve la acción; 3) el material al que se recurre, pensado como conocimiento sedimentado a partir de la experiencia.

La noción de “material”, que postulo como central para explicar la acción improvisatoria, posee una larga tradición en la teoría estética, la cual lo define como aquella substancia o materia natural o artificial que es prevista para su tratamiento o elaboración ulterior. Como material, los objetos o materias son transformados a través del trabajo con ellos. En sentido estricto, “material” denota la substancia punto de partida para toda elaboración o plasmación artística. Visto desde esta perspectiva, el material se encuentra en correlación con las nociones de “forma” e “idea” implícitas en la noción de “acción creativa” (Wagner, 2001: 866-867). Como veremos, y a diferencia de las artes plásticas, los músicos trabajan con sonidos, tonos, ruidos, silencios, ritmos, etc., que no poseen un carácter material, aunque pueden ser “materializados” en partituras o diversas formas de registro audiovisual. Sin embargo, estos no pueden ser transformados, una vez registrados, sin la participación de un músico que los labore artísticamente. Es por ello que la noción “material musical” debe ser extendida, incluyendo no solo el material objetivado en partituras, etc., sino también el conocimiento que los músicos poseen, al igual que la forma de generar los tonos, ruidos, silencios, ritmos, estructuras y estilos musicales, etc. Este material, como conocimiento sedimentado, es el que resulta objeto de elaboración artística.

Respecto a la relación entre creatividad e improvisación, postulo, por una parte, que la improvisación supone creatividad, porque improvisar significa, como mínimo, variar sobre un esquema de acción. Toda improvisación supone novedad, aunque el grado de novedad sea bajo. Si improviso sobre un esquema de acción altamente detallado y estructurado, el grado de reproducción de mi acción será alto y el de creatividad será pequeño, y viceversa. Es fundamental destacar que tanto la acción totalmente improvisada como la acción totalmente planificada constituyen dos tipos ideales de carácter puramente teórico que no encuentran formas reales de existencia. Toda acción creativa e improvisatoria supone rutina o reproducción de ciertos aspectos de la acción (por ejemplo, el dominio de un instrumento sobre la base de la rutina de la práctica), y toda acción rutinaria supone un mínimo de creatividad (por ejemplo, para adaptarla a la situación de acción concreta).

Si la acción improvisatoria supone la variación o el cambio de esquemas de acción e interacción tipificados, si supone creatividad, novedad y, por ello, el abandono de conductas anticipables para los demás, ¿cómo es posible para los actores coordinar la interacción en este contexto, es decir, engarzar sus cursos de acción? ¿Qué consecuencias tiene la acción improvisatoria para el mantenimiento o el cambio de micro-órdenes sociales? ¿Qué nuevos órdenes surgen sobre la base de la acción improvisatoria?

Hasta aquí he enfocado el problema de la acción improvisatoria desde la teoría sociológica de la acción y la interacción, y he mostrado que estas no alcanzan –al menos en su versión clásica– para explicar la acción creativa, entre las cuales se encuentra la acción improvisatoria. A su vez, tampoco es comprensible teóricamente la formación de micro-órdenes sociales sobre la base de la improvisación. Mi solución al problema

propone considerarlo desde la perspectiva de la sociología del conocimiento, estrechamente ligada a las otras dos, ya que toda acción tiene lugar sobre la base del conocimiento “sedimentado” que los sujetos han incorporado a partir de sus experiencias en el mundo. Aquí la noción de “material” resulta central.

El modelo que propongo se basa en el estudio empírico de procesos de improvisación entre músicos de free jazz, tal como fue realizado durante el proyecto de investigación mencionado arriba.

Para comprender el free jazz es necesario conocer primero cómo funciona la improvisación en géneros musicales más estandarizados, que han sido denominados “idiomáticos”. En géneros como el blues, el standard jazz, etc., existen *songs* o fórmulas (*formulaic songs*) (Faulkner y Becker, 2009: 17, 24) que los artistas desarrollan musicalmente, por ejemplo el esquema de 12 compases en el blues o el de 32 compases en el standard jazz, etc., los cuales proveen vehículos para la improvisación. Las secuencias o progresiones armónicas, el ritmo, etc. están ya estandarizados o convencionalizados, y se improvisa dentro de esas estructuras. El material es, en gran parte, aquellas estructuras que los músicos aprenden y que transforman, variándolas de alguna forma durante la improvisación. Este tipo de material musical organiza la acción, porque su estructura orienta el actuar del ejecutante, que al mismo tiempo reproduce una estructura musical y la varía.

El free jazz, por el contrario, es una forma de improvisación mucho más radical, ya que los músicos improvisan sin atarse –al menos a priori–, es decir, antes de comenzar a tocar, a ningún parámetro musical, como ritmo, melodía, acordes, etc. En este género, cada músico posee la libertad de ejecutar tonos o incluso ruidos o silencios en el momento en que lo deseé, al ritmo que lo deseé, al volu-

men que lo deseé etc., siempre que realice una “enunciación” musical que se relacione de alguna manera con las “enunciaciones” de los otros músicos que tocan con él. Aquí el material musical no organiza la acción, ya que la forma o estructura musical no está dada de antemano como en el standard jazz, sino que surge en el proceso mismo de improvisación (Hodson, 2007: 116-117). Es evidente el contraste con la acción e interacción que tiene lugar en el caso, por ejemplo, de un concierto de orquesta sinfónica: allí los músicos disponen de una partitura (obra) que supone un proyecto de acción, una estandarización que garantiza, entre otras cosas, la coordinación de la acción entre los músicos y una planificación de lo que se va a tocar. Supone, así mismo, un director de orquesta que coordine la acción, que la interacción entre los músicos se encuentre plasmada en la partitura, etc. (Boerner, 2002; Boerner y Krause, 2002). En este caso, la acción individual y el orden de interacción están “concertados” (Figueroa-Dreher, 2010).

Ahora bien, si la improvisación en el free jazz no es una forma de acción teleológica, porque no está dirigida a un fin, si no existen fórmulas para tocar free jazz, ni secuencias musicales tipificadas, ni secuencias de interacción tipificadas o preestablecidas, en definitiva, si no existe un proyecto preestablecido de acción antes de actuar, ¿cómo es posible explicar la acción improvisatoria y, más aún, la interacción en procesos de improvisación o, si se quiere, la coordinación de las acciones individuales de los músicos?

En primer lugar, y en relación con el nivel de la *acción*, tanto el análisis empírico como la literatura sobre procesos de improvisación permiten comprobar que el material musical es, en gran parte, el elemento que explica la acción improvisatoria (Andreas, 1993: 526; Berliner, 1994; Faulkner y Becker, 2009). El material es la experiencia que los músicos

van acoplando a lo largo de su carrera, es el conocimiento acumulado. Este conocimiento no es solo “mental”, sino que es un “poder-hacer” que incluye tanto la memoria como la posibilidad psicomotriz y sensomotriz de tocar su instrumento específico (o usar su voz), traducido esto, por ejemplo, en una forma de poner las manos y moverlas en el teclado, etc. Es importante aclarar que el material musical puede poseer diversos grados de pre-estructuración, influyendo estos en su maleabilidad durante la ejecución. En el free jazz, el material no consiste en secuencias fijas de tonos o acordes, o en compases, etc. –como es el caso del standard jazz–, sino que los tonos, acordes o ruidos son maleables en su combinación, duración, timbre, etc.

En este sentido, el material constituye un “idioma” o estilo personal, pero, sobre todas las cosas, el material de los músicos de free jazz, en contraste con la idea de *entwurf* o proyecto de acción, tiene la característica de ser *altamente moldeable en tiempo real*. Esto le permite al músico disponer de una serie infinita de posibilidades de responder musicalmente con su material al material que los otros músicos “proponen” en la interacción. De este modo, el material incluye, ciertamente, el aspecto de la preparación (no así de la planificación) para el momento de la acción, ya que mientras más experimentado es el músico, de mayor material dispone para responder musicalmente a los otros artistas durante los procesos de improvisación. Al mismo tiempo, el material posibilita una forma de acción altamente espontánea y creativa, porque es posible modelarlo directamente en el momento en que se improvisa.

El material como conocimiento presenta un aspecto subjetivo y uno objetivo. Como parte del acervo de conocimiento subjetivo, el material puede definirse, conforme a Luckmann, como componente de la totalidad de las experiencias subjetivas que fueron

realizadas en parte directamente y en parte transmitidas por otros al sujeto (1992: 178). A su vez, el aspecto objetivo del material como parte del acervo social de conocimiento puede comprenderse haciendo recurso de la definición de Luckmann: el acervo social de conocimiento es un concepto teórico que señala la totalidad del conocimiento disponible en una sociedad. Los elementos del acervo de conocimiento de una sociedad tienen origen en la adquisición subjetiva de conocimiento (1992: 178).

Al definir al material musical como conocimiento –una noción cercana sería la de material musical como “repertorio”–, el carácter dinámico del mismo se hace evidente: el material musical, como cualquier otra forma de conocimiento, se transforma con el tiempo y experiencias vividas; partes de él se olvidan, otras se aprenden o se trasforman, etc. (Faulkner y Becker, 2009).

La noción de material, entendida en la forma que se especifica aquí, posibilita estudiar los procesos de interacción improvisatoria no solo desde la teoría de la acción y la interacción, sino también desde la perspectiva de la sociología del conocimiento (Figueroa-Dreher, 2011b). Así mismo, esta noción permite integrar los tres niveles centrales en procesos de improvisación musical: el de la acción individual, el de la interacción y el de la música (este último se constituye como medio de comunicación entre los dos niveles anteriores y como producto de los mismos). En especial, el nivel de la interacción ha sido dejado de lado, frecuentemente, en los análisis de procesos de improvisación musical, así como en la teoría de la acción.

Pero aún no he explicado cómo es posible, en el caso del free jazz, entender o explicar la *inter-acción* o, mejor dicho, la interacción exitosa que implica que los individuos (en este caso los músicos) sean

capaces de coordinar sus acciones entre sí. En primer lugar, la improvisación es, como decía antes, una forma de acción que no es posible entender fuera del contexto en el que se desarrolla, es decir, en el contexto de interacción, ya que la conducta de cada uno de los improvisadores se constituye, en gran parte, como respuesta a las enunciaciones musicales de los demás. Del mismo modo que no es posible comprender las enunciaciones aisladas de un hablante en un diálogo sin considerar las enunciaciones a las que él responde, tampoco las secuencias musicales ofrecidas por un músico en un proceso de improvisación pueden ser analizadas sin tener en cuenta el resto de las enunciaciones musicales de los demás participantes en la improvisación (Sawyer, 2001).

Así, uno de los patrones de interacción más frecuentes, en el caso del free jazz, es la repetición o imitación por parte de uno de los participantes de las enunciaciones musicales de otros participantes. Esto se explica por el hecho de que en el free jazz, uno de los principios de coordinación de la acción musical es que el material que toca y “ofrezco” a los demás músicos durante una *performance* tiene que “comportarse” o relacionarse de algún modo respecto del material que tocan los otros.

Mientras que el término “repetición” denota el hecho de reiterar una secuencia de notas, golpes de batería, acordes, etc. por parte de una misma persona, la *imitación* tiene lugar cuando un músico repite o “copia” una secuencia que otro produjo. El análisis de mis datos, que consisten en grabaciones de free jazz, con el propósito de identificar patrones de interacción entre los músicos de este estilo, así como también el análisis de las entrevistas realizadas, hicieron evidente este patrón de interacción: la imitación. Este no es el único modo de interacción posible, pero explica, en gran parte, cómo los participantes en la

improvisación interactúan y coordinan sus acciones. Así, simplificando la descripción considerablemente, podemos pensar como ejemplo que un saxofonista toca una o varias veces una secuencia de cuatro notas, y el pianista las imita, tocando esas cuatro mismas notas y agregándole una quinta. Es central en este modelo que, como vemos, repetición y variación vayan unidas en el mismo proceso. De este modo, las nociones de repetición e imitación permiten comprender, al mismo tiempo, la continuidad y el cambio en los procesos de acción e interacción. Simultáneamente debemos considerar que en el campo de la acción humana es imposible repetir o imitar algo exactamente del “original” sin acudir a procesos mecánicos o electrónicos de reproducción serial. Relacionada con la acción humana, y en palabras de Gabriel Tarde (citado en Borch y Stäheli, 2009: 16), toda repetición o imitación es obligadamente también un cambio (Strauss, 1993: 194).

En estos procesos de repetición e imitación, los músicos se apropián, unos de otros, de los “proyectos de acción”; incluso podría decirse que construyen juntos un “proyecto de acción” o que se trata de mantenerse en el proceso de “proyectar la acción” y en este va surgiendo lo nuevo, al mismo tiempo que se reproduce lo viejo (Borch y Stäheli, 2009: 16). A su vez, tanto la idea de material como la idea de repetición/imitación permiten comprender el lado creativo de la improvisación, sin acudir a la concepción de creatividad como un fenómeno que surge “de la nada”. Finalmente, las reflexiones aquí presentadas permiten generar no solo un modelo de acción, sino también explorar cómo tiene lugar la constitución de lo social en el nivel de la interacción, ya que estas dos esferas son solo posibles de separar analíticamente, en tanto están totalmente ligadas en la práctica.

Conclusiones

La improvisación, considerada como acción espontánea y creativa, es posible gracias a la transformación en tiempo real –y en interacción con los demás participantes en la improvisación– del material musical como conocimiento incorporado: a mayor material disponible, mayor posibilidad de improvisar y mayor creatividad. Otro aspecto relevante para explicar la creatividad es la imaginación, tal como la detalla Javier Cristiano en este mismo volumen.

Respecto a la noción de orden social, la improvisación no genera un orden, sino que es un ordenar, es decir, constituye un proceso más que un producto; es un proceso productivo o generativo más que reproductivo (Lehmann, 2005).

La presente contribución se enmarca en la aspiración protosociológica² de comprender la estructura de la acción humana más allá de sus diferentes formas de aparición concreta. En este sentido, esta apuesta postula, de forma general, que toda acción humana posee en mayor o menor grado un elemento creativo y espontáneo. Las hipótesis presentadas en este trabajo deberán ser sometidas a prueba respecto de su potencia explicativa para otras áreas de la acción humana.

Muchos otros aspectos quedan por discutir respecto a la acción e interacción (improvisatorias)³. Uno de ellos es el tema del

poder. Brevemente podemos anotar aquí que la improvisación, en su forma más radical, como por ejemplo en el caso del free jazz, de la *contact improvisation* en la danza, etc., consiste en una forma de acción e interacción no reguladas, ya que estas formas artísticas no solo no hacen uso de estructuras preestablecidas que reglen la acción e interacción (como por ejemplo una partitura), sino que tampoco se guían por patrones convencionalizados de interacción ni prevén instancias jerárquicas de coordinación entre los participantes (como dirigentes, solistas, etc.). Esta libertad de no atarse a reglas y roles preestablecidos antes de improvisar otorga una mayor libertad de acción a los participantes, pero también esconde más peligros respecto a garantizar una participación igualitaria entre quienes improvisan. Uno de estos riesgos es que el poder de realizar e imponer enunciaciones musicales, movimientos de danza, etc. se concentre en los “más fuertes”, por ejemplo, en los instrumentos que permiten ejecutar música a más alto volumen o en quienes disponen de más rapidez o fuerza en los movimientos, etc. A su vez, en los mundos artísticos en los cuales dominan formas radicales de improvisación se ha desarrollado implícita o explícitamente la regla de cortesía, que impone la práctica de escuchar música o sentir danza a los demás y responder a sus expresiones; regla que en la práctica no siempre es tomada en cuenta.

Por último, y en un nivel más general, mi contribución aspira a generar teoría (sociológica) sin reproducir de manera acrítica las teorías generadas en los países centrales o industrializados, en los cuales la teoría de la acción, a la vez que contiene aspiraciones universalistas, debe entenderse como surgida

2 La protosociología se ocupa de la fundamentación fenomenológica de las ciencias sociales empíricas y posee el carácter de investigación básica.

3 El término “improvisatorias” se incluye entre paréntesis para destacar el hecho de que, tal como postulo más arriba, toda acción e interacción humanas poseen un carácter improvisatorio y, por lo tanto, no existen acción o interacción que no sean improvisatorias.

La acción e interacción improvisatorias no constituyen un tipo de acción especial, y no existen acción e interacción no improvisatorias, aunque el grado de improvisación sea altamente variable de acuerdo al tipo de acción de que se trate.

de culturas específicas con sistemas normativos particulares, en los que la teoría de la acción es en muchos casos “funcional” a determinados órdenes sociales y a determinadas concepciones de lo que debe definirse como “orden social”. En cierta medida, considero que las sociedades latinoamericanas son difíciles de comprender desde la idea de orden social emanada de la sociología producida en los países centrales, desde la cual aparecen como sociedades en permanente “desorden”.

Miradas así, las sociedades latinoamericanas son frecuentemente “imprevisibles”, “ingobernables”, etc. Aunque no puedo responderla aquí, considero que la pregunta sobre si es posible pensar en otras concepciones de orden social emanadas en el contexto cultural latinoamericano puede ser de gran interés para la sociología. ¿Se trata de sociedades más bien en proceso de configurar o de generar otra forma de orden? ¿El aspecto improvisatorio que las caracteriza genera elementos novedosos que puedan ser conceptualizados sociológicamente, pudiendo dar lugar a teorías alternativas del orden social? La relación entre la improvisación que caracteriza a nuestras culturas, al igual que el orden o los órdenes (u otra forma de procesos sociales) que emergen en consecuencia, plantea una cuestión aún relativamente insondada en la teoría sociológica.

Referencias

- Andreas, R. (1993). Improvisation. En Bruhn, H., Oerter y Rösing, H. (Eds.). *Musikpsychologie: Ein Handbuch*. Hamburg: Rohwolt.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz. The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Boerner, S. (2002). Kein Dirigent, aber viele Führende. *Organisationsentwicklung*, 21(3), 52-57.
- Boerner, S. y Krause, D.E. (2002). Führung im Orchester: Kunst ohne künstlerische Freiheit? Eine empirische Untersuchung. *Zeitschrift für Personalforschung*, 16, 90-106.
- Borch, C. y Stäheli, U. (Eds.) (2009). *Soziologie der Nachahmung und des Begehrrens. Materialien zu Gabriel Tarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Faulkner, R. y Becker, H.S. (2009). “Do you know...?” *The jazz repertoire in action*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Figueroa-Dreher, S.K. (2010). Was kann die Soziologie vom Free Jazz lernen? En Knauer, W. (Ed.) *Albert Mangelsdorff. Tension/Spannung. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*. Hofheim: Wolke.
- Figueroa-Dreher, S.K. (2011a). Reflexiones sobre la improvisación musical desde la fenomenología: un modelo alternativo de acción. En Belvedere, C. (Ed.). *La constitución de lo social. Aportes para el diálogo entre sociología y fenomenología*. Buenos Aires: Prometeo.
- Figueroa-Dreher, S.K. (2011b). Reflexiones sobre la improvisación musical desde la fenomenología: un modelo alternativo de acción. *Civitas*, 11(3).
- Guttandin, F. (1996). *Improvisations gesellschaft. Provinzstadtkultur in Südamerika*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Hodson, R. (2007). *Interaction, Improvisation and Interplay in Free Jazz*. Nueva York: Routledge.
- Joas, H. (1996). *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Lehmann, A.C. (2005). Komposition und Improvisation. Generative musikalische Performanz. En Stoffer, T.H. y Oerter, R. (Eds.) *Allgemeine Musikpsychologie. Enzyklopädie der Psychologie*. Göttingen: Hogrefe Verlag für Psychologie.
- Luckmann, T. (1992). *Theorie des sozialen Handelns*. Berlin: Gruyter.
- Sawyer, R.K. (2001). *Creating Conversations: Improvisation in Everyday Discourse*. Cresskill: Hampton Press.
- Schütz, A. y Luckmann, T. (1979). *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK.
- Strauss, A.L. (1993). *Continual permutations of action*. Nueva York: Aldine de Gruyter.
- Wagner, M. (2001). Material. En Barck, K. et al. (Eds.). *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart und Weimar: Metzler.