

Improvisación Libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido de la ciudad de Córdoba hacia los últimos diez años

Franco Pellini

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Provincial de Córdoba

Resumen

El artículo analiza la microhistoria reciente de la ciudad de Córdoba en torno a la práctica musical contemporánea y los espacios de formación musical. Revisa la economía de bienes simbólicos y los vínculos cooperativos en la ciudad para plantear, desde la improvisación libre, una expansión del campo musical local.

Palabras clave: Improvisación Libre / Práctica / Vínculos / Música Contemporánea / Expansión.

Abstract

The article analyzes the recent microhistory of the city of Córdoba around contemporary musical practice and music teaching institutions. The economy of symbolic goods and cooperative bonds in the city are reviewed to propose, from free improvisation, an expansion of the local musical field.

Keywords: Free Improvisation / Practice / Bonding / Contemporary Music / Expansion.

Introducción

Me interesa realizar en este trabajo una reflexión respecto a los modos de existencia de la música contemporánea en la ciudad de Córdoba durante los últimos diez años, con una mirada particular hacia la Improvisación Libre, y los efectos que su práctica tuvo en el campo.

Considero pertinente aclarar que escribo este texto como sujeto situado en el campo de la Improvisación Libre local, expongo mi visión no solo como mero observador sino como participante de una práctica específica que, según mi opinión, ha contribuido a una expansión del campo musical cordobés. Es menester comentar que no es posible cubrir la totalidad de las prácticas musicales o sonoras de la ciudad, más bien haré un recorrido de las instituciones, espacios y artistas que considero importantes en Córdoba en torno a la perspectiva que deseo compartirles.

Mi interés radica en los modelos dinámicos e interactivos, es por ello que no tomaré prácticas que trabajen desde modelos discursivos de improvisación. Cuestión que describiré a continuación.

Robert Faulkner y Howard Becker se preguntan respecto a la dinámica de los músicos en el escenario en su libro *El Jazz en acción*¹. Allí se responde ampliamente este interrogante en el marco de la música jazz, y poniendo el foco sobre lo que el sociólogo de la música Marc Perrenoud llamaría *músicos comunes*. Aquellos “ejecutantes competentes en una variedad de estilos, dispuestos a interpretar lo que se desea oír en la mayoría de los contratos, interesados en el jazz y deseosos de tocarlo cuando sea posible pero que finalmente hacen lo que se les presenta” (Becker, Faulkner. 2009: p. 38-39). Podemos, haciendo un enorme esfuerzo, encontrar alguna cercanía entre esta forma de abordar la producción musical y la práctica de la improvisación libre. Pero es insuficiente para pensar los modos de interacción. Para plantear una radical diferencia entre las formas relacionales que existen en músicas como el jazz y la improvisación libre, recurriré al improvisador y doctor en composición y electroacústica, Wade Matthews. En su artículo *Colectividad e intencionalidad en la libre improvisación europea; factores orientativos para un estudio musicológico*², Matthews nos habla de músicas consideradas idiomáticas que responden a un modelo discursivo que determina los modos de interacción de sus practicantes. Por ejemplo el círculo de quintas, o círculo de cuartas en el jazz o blues, provee el material escalar y tonalidades relativas como marco de contención para improvisar. Pero este marco no solo refiere a cuestiones melódico-armónicas, sino también a cuestiones rítmicas, división de papeles y jerarquías entre los instrumentos participantes.

¹ Becker, Howard y Faulkner, Robert: *El jazz en acción, la dinámica de la música sobre el escenario*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2015.

² Publicado en http://www.wadematthews.info/Wade_Matthews/Colectividad_e_intencionalidad.html (chequeado por última vez 27/05/2020)

La improvisación libre no responde a modelos discursivos, según el improvisador y autor del artículo es precisamente al revés. La interacción es la que define el modelo y determina el discurso. Esto es precisamente lo que hace que podamos considerar Improvisación Libre a diferentes manifestaciones sonoras. Por más diferentes que sean los instrumentos, interfaces o maquinarias sonoras puestas en juego, es el modo de interactuar el que define. La conclusión del autor es que la improvisación libre no sigue un modelo discursivo o sonoro, sino ‘interactivo’ y ‘dinámico’.

Campo Musical Expandido

Comenzaré partiendo de la premisa que la improvisación libre existe en un campo musical expandido y que por ello no es pertinente realizar un análisis o lectura de la misma basada en nociones teóricas exclusivamente musicales. Los procesos de codificación devenidos en modelos canónicos de lectura/escucha de una pieza musical no son factibles de ser aplicados a la Improvisación Libre cuya especificidad reside en renunciar deliberadamente a toda prefiguración composicional que condicione a priori la articulación de sonidos. En su artículo *El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada*, el compositor y artista sonoro Héctor Rey Vizcaíno (Rey Vizcaíno, 2015: 84) menciona que la Improvisación Libre se comporta como “una música de etos antiteleológico que, al enfatizar la atención hacia el momento presente y sus contingencias, parece contemplar la posibilidad de sortear toda categorización genérica, situándose al margen de los idiomas musicales establecidos”. La práctica de la improvisación libre se enfoca principalmente en el ‘proceso’ y no persigue resultados, los participantes de esta práctica no están interesados en el producto final sino en el tipo de interacciones y relaciones posibles que definirán el proceso mientras el mismo tiene lugar.

Me interesa la palabra de Rey Vizcaíno porque nos permite comenzar a delinear la existencia de un campo musical expandido a través de la práctica de la improvisación libre, práctica sonora que se construye en tiempo real, a partir de las interacciones de sus participantes. Práctica que se configura como proceso sonoro interactivo que resulta, al mismo tiempo, el producto definitivo. Toda información se procesa y responde en el instante.

El poder que define los modos, algo de historia

Las Instituciones que han sido responsables de la formación de compositores e instrumentistas que han construido y definido el campo de la música contemporánea en Córdoba son la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en menor medida y más bien por el esfuerzo individual de cátedras y personas específicas el Conservatorio Félix T. Garzón – hoy parte de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, y desde hace unos 35 años, el Instituto Superior “La Colmena” como centros de estudios en el ámbito público y privado. Como espacios culturales que apoyaron económicamente el desarrollo de esta forma de arte en la ciudad tenemos al Goethe Institut, el Instituto Italiano de Cultura y el Centro Cultural España Córdoba. Estas Instituciones educativas y aquellas encargadas de promover la cultura tienen un enorme capital simbólico a su disposición. Por un lado y en el caso de las instituciones educativas, se encargan de difundir los códigos artísticos históricamente constituidos ejerciendo una clara dominación en torno a la definición del campo, en palabras de Bourdieu: “crean la necesidad cultural y suministran los medios para satisfacerla” (Bourdieu, 2010: 43). Por otro lado, las instituciones encargadas de promover la cultura poseen el capital económico, lo que les permite manejar el mercado del arte para imponer de cierto modo lo que debemos considerar arte, y en este particular caso, música.

Estas instituciones generan los medios que le permiten al público apropiarse de las obras, y tener la capacidad de descifrar aquel código que agentes dotados de un *habitus* particular, e históricamente constituido, consideran arte.

Los estudios musicales en la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Provincial de Córdoba y en el Instituto Superior “La Colmena” están basados fuertemente en tradiciones musicales europeas y norteamericanas, por otro lado los centros culturales de mayor importancia y que influyen fuertemente en la difusión y distribución de la música contemporánea en la ciudad son subsidiados en parte por Alemania, Italia y España, contribución que ha decaído en los últimos años. Claramente el peso de las condiciones implica que la música que se enseña, se aprende y se difunde sea la música alemana, italiana, norteamericana y en menor medida, la española. Las estrategias comerciales/culturales de estos centros consistieron en invitar a artistas y docentes de los países nombrados anteriormente, subsidiar proyectos, festivales y conciertos de

músicas europeas y norteamericanas, y aquellas que se componen aquí con fuertes influencias extranjeras. Tuvieron la capacidad de acumular el capital que estaba en juego y utilizarlo a su favor para convertirse en la cultura dominante ya que fueron legitimados de manera simbólica. Se hicieron un nombre, manejan el ‘capital de la consagración’, la capacidad de consagrar objetos y sacar provecho de la operación. Estas acciones pueden entenderse como ‘estrategias de inversión simbólica’ con la finalidad de acumular el capital de reconocimiento (Bourdieu, 2010).

A esto, podemos sumar al trabajo de compositores e instrumentistas que se formaron en Europa y Estados Unidos, y regresaron a Córdoba para ocupar importantes espacios de formación y gestión. Lo que tuvo un valor e impacto invaluable en la cultura musical cordobesa y contribuyó a definir un campo de producción musical local. Tal es el caso de compositores como José Halac y Juan Carlos Tolosa por ejemplo, regresando de Estados Unidos y Bélgica, y la tensión con la música que aquí se producía, teniendo a Gonzalo Biffarella como referente cordobés en el mundo y en espacios de formación académica local. Podemos pensar también el caso de los instrumentistas, como Eduardo Spinelli y su experiencia en Alemania que busca replicar en Córdoba, y María Victoria Azurmendi, que regresa de estudiar también en Alemania y toma una posición activa y militante de las nuevas músicas en el Conservatorio “Félix T. Garzón”.

Este panorama aclara de cierta manera cómo se define la música contemporánea en el campo del arte en la ciudad de Córdoba o al menos, clarifica en el marco de la composición musical que toda pieza que no suene y esté estructurada como músicas alemana, italiana, española o norteamericana de los últimos 50 años no será entendida como música contemporánea. Lo que explica, por ejemplo, por qué prácticas musicales y/o sonoras como el *noise* o el *ambient* no tienen espacio en el marco de las instituciones, y no son consideradas en el ámbito de los centros educativos formales. Lo mismo sucede en el caso de la improvisación libre. Tanto ensambles, músicos, intérpretes, ciclos o festivales han desarrollado sus campos por fuera del marco de protección de las instituciones.

Cabe aclarar que las personas mencionadas aportaron su propia visión de las propuestas musicales o sonoras que conocieron, estudiaron y trajeron de otros países, podemos hoy día revisar ese impacto y entender cómo se situaron en Córdoba y contribuyeron al campo distanciándose de la cultura europea o norteamericana, es necesario comprender que el campo es dinámico y cambiante.

Observamos que en los últimos diez años, tanto músicas experimentales de corte conceptual e improvisación libre han ingresado a instituciones que no contaban con formación de este tipo. Desde espacios de formación académica, compositores e instrumentistas han contribuido mediante proyectos de investigación, proyectos de producción y conciertos, a que la Universidad ceda espacios reales y simbólicos. Por ejemplo, existen proyectos de improvisación libre e improvisación con señas con residencia en el Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes de la UNC, aunque esto no significa que formalmente se hayan incluido contenidos formativos de esta práctica en los planes de estudio de las carreras de Música. Este movimiento es posible gracias a los esfuerzos realizados por docentes, compositores e instrumentistas que toman posición e incluyen estos contenidos en sus espacios curriculares, y hago hincapié en la palabra esfuerzo. Por ejemplo, en la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes de la UNC existió durante años la materia Taller Experimental de Música, este espacio fue dictado por referentes de la música experimental tales como Oscar Bazán y Gonzalo Biffarella. La cátedra formaba parte del plan de estudios de 1986, cuando se aplicó el nuevo plan de estudios hace unos pocos años, extrañamente se retiró esta materia de la currícula, hecho que aún encuentro inexplicable. No solo no se incluyen nuevos contenidos, sino que se retiran. Con la improvisación libre sucede lo mismo, muchos docentes han trabajado desde esta práctica y de manera intuitiva en ciertos espacios. Yo mismo como docente incluyo material teórico y práctico, pero no encontraremos una materia exclusiva para esta práctica en ningún centro de estudios académicos de la ciudad de Córdoba.

Alicia Gutiérrez menciona en el prólogo que escribe para *El Sentido Social del Gusto*, y a modo de introducción de los conceptos centrales en la sociología de Bourdieu, que “la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego (...). Un campo de luchas destinado a conservar o transformar ese campo de fuerzas” (Gutiérrez en Bourdieu, 2010: 9). La creencia (*illusio*) de que hay algo por lo que vale la pena jugar, apostar, comprometerse en el juego, es lo que me llevó a convertirme casi exclusivamente en improvisador, y a ocupar espacios académicos que aporten desde esta práctica. Puedo decir que soy uno de muchos casos.

Es posible actuar sobre el campo y sobre el mundo actuando sobre la representación que los agentes se hacen de ese mundo, considero que desde cierto ámbito del campo

musical en Córdoba se trabaja desde esa postura. Ofreciendo prácticas y herramientas para expandir no sólo la visión de un campo, sino el propio campo.

Definiciones

Durante el transcurso de este escrito he estado hablando de Improvisación Libre sin detenerme en el concepto o definición, considero necesario retomar una de las muchas definiciones en torno a esta práctica:

“La música que se improvisa libremente, sin partituras ni estructuras predeterminadas, atendiendo al gusto estético de los músicos que la hacen y a ningún estilo en particular se la conoce como improvisación libre”³.

Según Galiana Gallach (2012), improvisador valenciano, la Improvisación Libre se aborda como una actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural y que destaca estéticamente por su diversidad de planteamientos y motivaciones. Características que dan como resultado tantas formas de construir un devenir sonoro como improvisadores que lo ejercen. La Improvisación es un proceso de creación sonora en tiempo real en el que no median partituras ni estilos, ni ensayos previos a un concierto. Los improvisadores crean su música al mismo tiempo que ellos, y el público, la escuchan.

Es en el proceso del aquí y ahora, en el marco de un campo que se expande, donde sucede la improvisación libre, todas las negociaciones e intercambio de expectativas se ven atravesadas por el bagaje musical y de vida (*Habitus*), de cada uno de los participantes: “lo individual, lo subjetivo, lo personal, es social. Es producto de una misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas” (Gutiérrez, 2010: 16)⁴. Podríamos pensar la improvisación libre como una expansión del campo musical en el marco del campo del arte, en el cual lo social incorporado que constituye el *habitus* se desarrolla y genera el interés (*illusio*) que le es propio, la condición de su funcionamiento. Esta analogía de lo social aplicado a lo musical funciona de manera precisa para entender la construcción sonora en la improvisación libre.

³ En inglés, *Free Improvisation o free music*. “Free Improvisation”. Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Free_improvisation (Última consulta: 20/05/2021).

⁴ Gutiérrez, Alicia en Bourdieu, P. “Estrategias de reproducción y modos de dominación”. Transcripción del curso dictado en Göttingen, Alemania. Publicado por primera vez en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 105,1994. Traducción: Miguel A. Castillas.

La operación del desciframiento para las obras/procesos resultantes, improvisaciones sonoras libres y momentáneas, se vuelve realmente complicada para el público cuando intenta apropiarse de la obra utilizando herramientas de desciframiento de una época anterior. No solo porque son obras-procesos-momentos irrepetibles contruidos con una lógica diferente a la de la música escrita sino también porque el público de una Improvisación Libre forma parte del devenir sonoro generado sin siquiera saberlo. Siempre influye en el resultado.

La improvisación exige a los oyentes un nivel extra de esfuerzo, tienen que poder seguir su forma a medida que emerge, oír la interacción entre los músicos al mismo tiempo que ellos mismos. Estar dentro de la red invisible de sonido interconectado es oír la fuente de ideas, de cambio, de contingencias; estar afuera se asemeja más a recibir una obra. (Toop, 2018: 199)

No es una costumbre de los públicos la escucha activa, en general estamos familiarizados con la escucha pasiva, como mero entretenimiento. Podemos especular entonces respecto a las causas de la falta de legitimación de esta práctica en el público, en las instituciones educativas – que carecen de cátedras específicas que traten el tema de la improvisación- y finalmente, en espacios de gran capital simbólico como por ejemplo, el Teatro Libertador San Martín que no ha incluido este tipo de música en su programación oficial, a excepción de un reciente festival que se organizó sin presupuesto alguno y con una trascendencia adecuada a la inexistencia de apoyo económico.

Córdoba y sus vínculos cooperativos

Considero interesante sumar una pequeña reflexión respecto a los vínculos cooperativos que propone Howard Becker (2008) en su libro *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. La improvisación libre es de hecho una actividad social colectiva que pone en jaque el tipo de vínculos cooperativos que Becker menciona. Al ser una actividad creativa, colectiva y sin jerarquías, en la que los y las artistas participantes se vinculan sin adaptarse a limitaciones, genera una importante ruptura. La música improvisada no suele encerrarse en teatros ni espacios convencionales y/o institucionales, al menos eso podremos comprobar si revisamos la programación anual de estos establecimientos en los últimos años. De este modo la red cooperativa necesaria

para que exista el arte tal cual la pensó Becker cambia por completo su sentido. La red de improvisadores no genera una dependencia porque no ofrece limitaciones para gestionar espacios en los que esta música tenga lugar. Tomando el caso de la ciudad de Córdoba, existen sitios donde se generan proyectos de Improvisación Libre, se crean y difunden registros a través de sellos discográficos independientes y se divulga información respecto a esta práctica. La Cúpula Galería de Arte y Medialab dirigida por el artista Jorge Castro, constituye un ejemplo perfecto en este caso, funcionando hace casi diez años en nuestra ciudad. Espacios como este están coordinados por artistas que también son improvisadores posibilitando que la red tome otra forma. Ya no una dependencia que limita, más bien una red que abre posibilidades. Al no depender de salas, teatros, museos - ya que la improvisación puede suceder en cualquier espacio - no hallamos restricciones para su existencia, con clara excepción de ciertos ámbitos académicos o sociales. Situación que está cambiando, lo que de cierto modo permite redefinir la red de vínculos cooperativos. Es de este modo, y a través de la improvisación libre, que se anulan las convenciones que regulan la relación entre los artistas y el público, especificando los derechos y obligaciones de ambos, según plantea Becker (Becker, 2008). Aquí este concepto no resulta útil, ya que la relación entre los artistas, y entre el público y los artistas cambia rotundamente. Se suprime también el concepto de personal de apoyo. Al suspenderse las relaciones de poder y acuerdos comunes a otras formas específicas del arte, no existen convenciones que formateen de ante mano las relaciones. El único acuerdo de cooperación en este tipo de música es trabajar sobre la base de la ausencia de jerarquías. Esta es precisamente la forma en la que se constituyó la improvisación libre históricamente en pos de diferenciarse de las manifestaciones musicales que acumularon el capital económico y simbólico.

No es un interés en este texto analizar la historia estructural de la música contemporánea en Córdoba, más bien refiero a la microhistoria para esbozar una hipótesis respecto al camino que ha tomado la Improvisación Libre, sin considerar en ninguna situación estos hechos como superficiales.

Tomaré a continuación algunos hechos de importancia para explicar mi postura.

Existe en la ciudad de Córdoba un ciclo de improvisación libre creado por el contrabajista e improvisador Máximo Endrek. Desde el año 2012 el ciclo *Living/Leaving*, ha reunido a más de sesenta músicos, *performers*, escritores y artistas plásticos locales, nacionales e internacionales. Las sesiones suceden en distintos

espacios de la ciudad, en ámbitos culturales oficiales, académicos y del *under* cordobés. La premisa es la improvisación libre, no hay ensayos o encuentros previos. Me atrevo a decir que gran parte de los músicos de la ciudad (desde la música experimental, *noise*, *ambient*, improvisación acústica y electroacústica) han pasado por estas sesiones y se han visto influenciados por el ciclo creado por Endrek. Recuerdo nuevamente que escribo este texto como sujeto situado en Córdoba y en el campo de la Improvisación Libre. Desde que comencé a improvisar tuve interés por el ciclo, a la fecha de hoy he participado ya de al menos tres conciertos con diferentes músicos y artistas de diversas procedencias, asimismo he observado como otras personas en el campo pasaron por la misma situación, y como esto afectó positivamente su práctica.

En el año 2009 se funda en la Facultad de Artes el LEIM Ensemble. El ensemble fundado por quien escribe y Federico Ragessi dedica sus esfuerzos a la improvisación libre y toma su nombre del Laboratorio de Electroacústica e Informática Musical de dicha institución, una especie de reformulación del Centro de Música Experimental creado por el compositor Oscar Bazán en el 65. En el año 2016 el ensemble genera las “Primeras Jornadas de Improvisación Libre” con el aval del Departamento de Música. En el año 2017, avalados por la Facultad de Artes de la UNC y por la flamante Facultad de Artes y Diseño de la UPC, se dan las “Segundas Jornadas de Improvisación Libre”⁵. La hipótesis que me permito gestar es que: inscriptos en el tiempo corto, ambos acontecimientos renovaron el interés por la Improvisación Libre y fueron disparadores de una escena musical contemporánea en la ciudad que trascendió los límites de las instituciones educativas formales y de los espacios culturales con más capital económico y simbólico transformando las relaciones de dominación habituales generando una nueva y particular red de vínculos cooperativos. Las terceras jornadas de improvisación, que tuvieron lugar a finales del año 2018, se conformaron con invitados que fueron asistentes y parte de los talleres de formación de las primeras y segundas jornadas, y actualmente coordinan o son parte de grupos de improvisación surgidos de estos encuentros⁶. Un claro ejemplo de esto es el NoN Ensemble, grupo de improvisación libre conformado por Silvia Angles, Julio Kaegi, Verónica Flores, Carla Fogliatto, Evangelina Arce y Violeta Carreira.

⁵ <http://www.digesto.unc.edu.ar/>: (Res. HCD. 125/17 – Res. HCD. 120/16)

⁶ Nota del autor: formo parte del comité organizador de las terceras jornadas. Se realizó un seguimiento de las actividades de los estudiantes que formaron parte de las pasadas jornadas y se los invitó a formar parte de la edición 2018 como músicos y talleristas.

El espacio de los posibles

Estamos determinados por el ‘espacio de los posibles’ que se define en la relación entre *habitus* como sistema de disposición ligado a una trayectoria social y un campo (Bourdieu, 2010). Campo expandido, siempre principio de las invenciones.

Es importante reconocer la experiencia de la improvisación libre como una experiencia social, como un sistema de esquemas de percepción y valoración, de juicio y de goce adquiridos en la práctica de la vida cotidiana, esto potenciará a los improvisadores y al público en su capacidad para descifrar el código de la obra y así formar parte del proceso de construcción de sentido. Podrá el público formar parte de la red invisible de sonidos interconectados, estar dentro de esos cambios y contingencias para de este modo ser parte de un proceso que al mismo resulta el producto, y no un mero receptor. El hecho de que la improvisación libre se construya negociando y socializando sonidos en un espacio específico y en tiempo real nos permite un dominio del instrumento de apropiación de la obra/proceso. Esto genera otros motivos de lucha y nuevos intereses que posibilitan la modificación del campo de la música, y del arte. Modificación, en mi opinión, siempre necesaria.

Para finalizar, cabe mencionar que pienso la expansión del campo musical como un fenómeno complejo que se da desde varios aspectos, comprendo que desde lo musical rompe en el ámbito de las formas preestablecidas y la macro-organización ya que es una práctica que tiene su hincapié en el proceso, y no en los resultados. Desde una mirada política, se expande porque la improvisación libre nació y existe por fuera de la protección que habilitan las instituciones decimonónicas (teatros, organismos estables, universidades) y puede comunicar discursos no hegemónicos. Desde lo social, porque se trabaja aplicando el concepto de comunidad como una configuración temporal de experiencia en el que se regulan de manera colectiva los procesos. En la improvisación libre dialogamos, intervenimos y resonamos de manera horizontal entre las personas involucradas y con el espacio que nos aloja, por ello se constituye como una práctica musical única en sus posibilidades sociales en el marco del campo musical expandido actual en la ciudad de Córdoba.

Bibliografía

- ALONSO, C. (2007). *Improvisación libre, la composición en movimiento*. España: Dos Acordes.
- BECKER, H.; Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción, la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo Veintiuno Editores.
- BECKER, Howard. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOURDIEU, Pierre. (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre. (2001) *Creencia Artística y Bienes Simbólicos. Elementos Para Una Sociología de La Cultura*, de. Aurelia Rivera, Córdoba – Buenos Aires.
- GALIANA GALLACH, J.L. (2012). *Quartet de la Deriva, La Improvisación libre y la teoría de deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores*. OBRAPROPIA, SL. Valencia.
- MATTHEWS, W. (2012). *Improvisando, la libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.
- TOOP, David (2019). *En el Maeslröm. Música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.