

Punto de vista, juego e inconsciente en la improvisación musical

Joaquín Blas Pérez*

Alumno de la Maestría en Psicología de la Música, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La improvisación: un modo especial de creación artística

Durante el transcurso del siglo XX, la práctica especializada de la improvisación ha tenido un gran desarrollo, tanto en lo que respecta a la música académica como en lo que concierne a la música popular, sobre todo en la música del jazz, en la que se ha impuesto como una forma particular y especializada del hacer musical. En el jazz, improvisar significa algo más que una simple reelaboración. Como práctica central de estilo, improvisar implica crear un producto musical novedoso en el transcurso de la performance. Conceptualización que estaría en sintonía con la definición de improvisación propuesta por los musicólogos Bruno Netti y Melinda Rusell (1998). Podríamos considerar, entonces, a la improvisación musical como una forma particular de creación artística y de proceso o *acto creativo* en el que la performance y el producto musical u obra confluyen. La improvisación musical, como creación artística, se diferencia bastante, a raíz de esta característica, de otras formas de hacer tales como la composición musical, la composición literaria, la pintura o el cine. Lo que realmente distinguiría a la improvisación musical de todas estas formas de creación artística es el modo particular en el que el proceso creativo performativo del sujeto y el objeto u obra creada se funden: un acto artístico en el que ambos son inseparables. Dice al respecto Pablo Gianera: "El sujeto aun cuando se extravié en su faena lo es todo. El objeto de la improvisación acaba siendo el propio sujeto" (Gianera, 2011). Si consideramos que el acto creativo supone intercambios entre un objeto de la creatividad y un sujeto de la creatividad, podemos

afirmar, entonces, que en la improvisación este diálogo sucede. En este intercambio, el objeto y el sujeto de la improvisación no terminan nunca de separarse, puesto que la música improvisada "espontáneamente" por el sujeto improvisador tiene una existencia efímera y, por consiguiente, no se concreta como un producto material u obra, como lo podría ser una partitura o un cuadro.

Este tipo de acto creativo en el que se funden objeto y sujeto es muy parecido al juego infantil. Es muy frecuente el vínculo que se establece en repetidas ocasiones entre juego e improvisación, tanto en el jazz como en la improvisación ligada al teatro. "La esencia de la improvisación es el juego" (Domínguez, 2010), dice Rodrigo Domínguez, reconocido saxofonista argentino. Y podríamos realizar numerosas citas similares: "La improvisación es sinónimo de juego, alegría, entretenimiento, y también exploración, inquietud y curiosidad" (Gainza, 2007).

En referencia al proceso creativo en la improvisación, dice Rodrigo Domínguez (2010): "Yo igual juego. A veces salen, a veces no salen en vivo. Depende de las situaciones. A veces se me escapan un par. Me interesa mucho el aspecto sonoro de eso. Es un juego que me gusta jugar".

Esta cita pone en relieve que en la improvisación musical, al igual que en el juego, predomina la importancia de la experiencia como experiencia misma, por sobre el resultado concreto de ese jugar improvisado. El juego es un lugar donde, otra vez, sujeto y objeto se confunden. Dice Freud acerca del juego y la creación artística: "El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él" (Freud, 1907).

El juego ha sido un tema abordado sistemáticamente por la psicología. Cristina Marrone, en *El jue-*

* joaq81@hotmail.com

go, *una deuda del psicoanálisis* (2005), se refiere al concepto de *homo ludens*, no solo como un hombre que juega sino como un hombre que, de la misma manera que la cultura, “nace del juego”. El sujeto se crea a sí mismo en la medida que crea el objeto. Y en la improvisación este rasgo creativo queda todavía más expuesto al comprobar que el objeto deja de existir inmediatamente en el instante en que acaba la performance del sujeto. Donald Winnicott (2007), por su parte, hace referencia al juego infantil como un antecesor de la creatividad adulta, vinculada con un “espacio transicional” en el que se enlazan dos mundos: uno, de experiencias internas; el otro, de relaciones con objetos exteriores al sujeto. Postula, de esta manera, que, tanto en niños como en adultos, el juego como la creatividad emerge de una “tercera zona de la experiencia” (Winnicott, 2007).

El juego ha sido sistemáticamente asociado a un tipo de creatividad primaria, espontánea y lúdica en contraposición con una creatividad controlada y secundaria, involucrada en la resolución de problemas. De manera similar se ha caracterizado a la improvisación como un hacer “improvisado”, no racional, ni premeditado. Silvano Arietti (1976) propone, de manera análoga al espacio transicional de Winnicott, un proceso terciario para los procesos creativos como un modo de elaborar combinaciones particulares de procesos primarios y secundarios. Aparecería, por una parte, lo espontáneo, el juego, ligado siempre a lo no controlado, a lo inconsciente y, de alguna manera, a lo mágico; y, por otra, separado, lo racional, lo consciente, lo preparado. La improvisación musical como juego podría trascender esta oposición y ser explicada en términos de un doble carácter que le permitiría, paradójicamente, ser a la vez espontánea y preparada. La improvisación en música es juego y espontaneidad pero, también, es una habilidad especializada que depende de conocimientos específicos. Retomando a Freud, podemos decir que el poeta o el improvisador juegan, pero que su juego es un juego adulto en el que se explicitan el saber y los deseos de un sujeto con experiencias y vivencias previas, con conocimiento del mundo.

A partir de esta conceptualización de la improvisación, como una forma especial de creación en la que sujeto y objeto creativo se hallan fuertemente enlazados, se abordarán, en el presente trabajo, algunas de las problemáticas relacionadas con el acto

o proceso creativo en la improvisación musical, desde perspectivas y respuestas emparentadas con la psicología y el psicoanálisis. Por un lado, teniendo en cuenta la cercanía objeto-sujeto de la creación en la improvisación, se plantea el problema de la misma como construcción subjetiva de un creador a partir de un *punto de vista único del artista improvisador*. La creación artística, en este caso la improvisación, se materializaría en un lenguaje que llevara las marcas de su creador, entendidas como un punto de vista o como recorte a través del cual el artista interpreta el mundo en su arte improvisatorio. El punto de vista del improvisador está implícito y se hace visible a través de su obra en la improvisación. Por otro lado, se tratará de introducir, a partir de las ideas de Ehrenzweig (1965), el concepto de que la improvisación, como proceso u acto creativo artístico vinculado con el juego, está construida y estructurada a partir de elementos articulados vinculados a los procesos primarios y conscientes, pero que depende asimismo de los procesos inconscientes y preconcientes, con los cuales se vincularían elementos no estructurados de la obra de arte. Se abordará, en segundo término, el proceso creativo y el inconsciente en la improvisación musical.

El punto de vista del improvisador

Parte del campo de estudio de la psicología del arte, en su relación con el psicoanálisis, aborda los fenómenos relacionados con la creación artística, de cómo esta creación construye un lenguaje y de cómo las marcas de la creación quedan plasmadas en los lenguajes de la obra (Silberstein, 2004). La obra o creación llevaría, consecuentemente, las marcas del artista, a las que podemos considerar como un punto de vista subjetivo del mismo; esto supondría, en cada caso, un recorte único de la realidad. Se ha dicho que este punto de vista es ciego (Silberstein, 2004) porque siempre significa un recorte, una pérdida, pero este recorte y esta limitación son los que nos permiten la posibilidad de ver. La limitación nos permite posicionarnos frente al mundo de una manera determinada.

El sujeto-objeto de la improvisación constituye siempre y en cada caso en particular un punto de vista o recorte de una realidad musical y no musical que se crea a partir de la historia misma del sujeto y de

la totalidad de relaciones sociales y familiares que construyen su psiquismo. El punto de vista trascendería, de esta forma, al sujeto como sujeto aislado y solo se entendería en sociedad. Se ha dicho que los artistas geniales son aquellos que vuelven propio el espíritu de una época haciendo que su experiencia personal se convierta en universal (Clark, 1980), por lo que se entiende que el punto de vista sería compartido aunque fuese, solo de manera parcial, visto por un núcleo social. El artista supone, de esta manera, un destinatario enmarcado en un lenguaje de época que le permitiría expresar su punto de vista a partir de su historia personal. El punto de vista constituye una aprehensión de situaciones sociales, familiares, que arman una manera determinada de ver aquello, aquel algo que es, a la vez, personal y social (Silberstein, 2004).

La improvisación de un sujeto en particular sería, consecuentemente, un proceso creativo que se materializa como resultado de la historia de sus conflictos, que condicionan y moldean la forma en que el mismo recorta su realidad personal y social. Si la obra de arte es la manera en que tiene el pintor de ver la realidad, de la misma forma la improvisación implica, como performance y como obra, una determinada manera de ver del improvisador. Si en la pintura el diálogo se establece entre la mirada, el ojo y la mano, en el improvisador lo será análogamente entre la imaginación auditiva, el oído y el cuerpo-instrumento. El cuadro y la improvisación, como performance-obra, son la mirada acabada del artista.

El problema que se nos plantea en la improvisación y en la música en general, cuando queremos abordar temas como el del punto de vista, es que, a diferencia de la poesía o la pintura, la música es un arte no referencial, es decir, solo refiere a sí mismo, no contiene ni palabras ni imágenes. Así y todo podremos encontrar, en la creación artística, el punto de vista del músico improvisador en parte de la información no referencial. Algunas de las pistas que contiene el tipo de aproximación a la improvisación, como forma especial del hacer musical y de la música en general, nos hablan de un objeto creativo, cuya única forma de ser plasmada se entiende a partir de la corporalidad y la performance del sujeto en cuestión.

Se analizarán a continuación dos casos en los que podremos abordar este tipo de punto de vista único, los de Lennie Tristano y Carlos Lastra.

Lennie Tristano

El compositor y pianista de jazz Lennie Tristano nació en Chicago el 19 de marzo de 1919 en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Tuvo una infancia marcada por una grave enfermedad congénita en los ojos, que le provocó una ceguera total a los nueve años de edad. Lennie Tristano fue un artista oculto para la escena musical. Aunque tocó con Charlie Parker y Dizzy Gillespie, esas experiencias no fueron las más importantes de su carrera. Grabó muy pocos discos (tres). Durante casi veinte años se dedicó sólo a la enseñanza. Casi nadie, fuera del jazz, conoce su nombre, sin embargo, Tristano, además de dejar tres álbumes extraordinarios e irrepetibles, fue uno de los músicos de los 50 que más influyó en los estilos futuros del género. Este artista radicalizó la experiencia del jazz como música de elite o de gueto. Estaba convencido de que la industria del entretenimiento había corrompido el núcleo del jazz, al que consideraba una forma elevada de arte. Según Pablo Gianera (2011), el dueño de un club nocturno le dijo a Tristano en 1969: "No quiero que piense que es algo personal, pero todo el mundo está de acuerdo aquí en que lo que usted hace es basura." Agrega este autor:

El ateísmo, la reclusión, el resentimiento de Tristano por el glaucoma que lo dejó ciego y su paso por un internado en el que la deficiencia visual se emparejaba con el cretinismo, todas estas calamidades tuvieron consecuencias estéticas [...] Tristano estuvo dominado por un malestar con el estado de las cosas en esa música y antes de nada con el jazz. [...] Todo el universo de Tristano fue un gran rechazo: rechazo, primero, de su origen familiar y de las ravioladas italianas; rechazo, después, de la industria del jazz y, por último, casi como coronación, la conquista de su propio lugar como rechazado. La música de Tristano se revela impropia para los espacios de circulación del género (Gianera, 2011).

Ahora bien, la pregunta es de qué manera se expresa el punto de vista de Lennie Tristano en la forma de abordar la improvisación en el jazz. En primer lugar, podríamos establecer un nexo entre la ceguera y el rechazo del artista con la relación que establece con el público receptor de sus improvisaciones. Tristano es

un músico oculto, ciego, no ve el público, ni quiere ser visto, rechaza al auditorio y está cómodo en su lugar de rechazado. Esta postura tiene consecuencias directas en la forma en que trabaja con la improvisación. En segundo lugar, se posiciona estéticamente en un lugar de músico experimental, que trabaja con el sonido. No compone ni improvisa para un público ni para elaborar un producto. Sus objetivos trascienden y, es más, rechazan la función social de la música y del jazz. Su música se mueve entre lo precompuesto y lo improvisado y su rechazo se vuelca sobre las estructuras estereotipadas y los elementos preformados del género en su época. La música de Tristano es vanguardista en todo sentido: experimenta con las métricas y trasciende las restricciones del compás, incluyendo elementos del contrapunto y la fuga; experimenta con figuras de ostinato rítmico a la manera de los minimalistas, buscando la utopía de la improvisación *sobre nada* (lo que será en el futuro el free jazz); incluye la pista grabada y experimenta tímbricamente. Todas estas experiencias, ajenas al mundo del jazz, son elementos que rompen con las estructuras del género de la década del 50. Tristano hace, según su propia visión, música para un público que no existe, música para el futuro. La forma en que conceptualiza lo que entendemos por improvisación está fuertemente marcada, claramente, por una subjetividad única, un punto de vista que, a través de una historia personal singular, construye lo que podríamos entender como parte de la mirada de Lennie Tristano.

Carlos Lastra

En una entrevista reciente realizada a Carlos Lastra, saxofonista e improvisador argentino, de gran trayectoria (Pérez, 2011), el músico narra algunas situaciones particulares de su vida relacionadas con su formación:

[...] originalmente no iba a ir yo a Berklee a hacer una carrera musical. La iba a hacer un hermano mío que era pianista, que hacía diez años que tocaba el piano. Y yo lo iba a acompañar. Era un hermano menor que fallece 3 meses antes de ir a Berklee. Por esas cosas del destino y por una cuestión romántica de llevar el sueño adelante, yo me encontré en Berklee con muy poca formación, yo sabía que tenía poca formación instrumental. Mi idea era ir a acompañarlo a él. Me

encontré yo haciendo una carrera que originalmente no iba a hacer. Eso fue en el año '80 (Lastra, 2010).

Cuando, finalmente, se le pregunta por la forma en que él entiende y define a la improvisación explica:

Tiene que transformarse en una necesidad física. Una necesidad de exteriorizar y de decir, pero física. Uno tiene que tener una compulsión por agarrar el instrumento y tener que expresarse desde ese lugar. A mí me pasa de esa manera. [...] No tanto estudiar sino poder improvisar lo que sea. Y sentir que eso que estoy tocando me lleva a algún lugar que no sé cuál es. Esa situación yo creo que nos termina abstrayendo de realidades. Si yo me pusiera más desde lo psicológico. Por situaciones que a mí me han pasado, la música me ayudó a mantenerme alejado de situaciones mentales como lo que te hablaba antes: el fallecimiento de mi hermano o lo que sea. Ese lugar era el lugar protegido en el cual yo estaba en otro lado y la improvisación... ¿sí? Por ahí eso explica algunas cosas que tienen que ver con este tema (Lastra, 2010).

Este posicionamiento frente a la improvisación no es solo anecdótico, constituye un punto de vista a través del cual el sujeto interpreta y lleva a la práctica, en su hacer musical, el modo en que vive la experiencia musical. La improvisación, para Lastra, es física, es un alejarse de lo mental. En otro trabajo (Pérez, 2011) se analizan transcripciones de improvisaciones del mismo artista en las que se puede observar este concepto estético en elementos concretos de la música. Carlos Lastra elige para sus improvisaciones tempos muy rápidos y situaciones extremas en lo que respecta a la dinámica y la interacción grupal. Situaciones en las que es muy difícil pensar, en donde el improvisador improvisa en una situación casi extática. La improvisación se vuelve, de esta forma, más física cuando las condiciones en las que se realiza impiden la especulación consciente con materiales y procedimientos. La improvisación es, según la mirada de Lastra, un proceso físico performativo y espontáneo.

El proceso creativo y el inconsciente

El psicoanálisis ha conceptualizado a lo largo de su historia el proceso creativo, a partir de las ideas de Freud

(1900), de un inconsciente con leyes y procesos de funcionamiento basados en conflictos dinámicos que permitirían explicar fenómenos psíquicos normales como el sueño y otros patológicos como los síntomas neuróticos. Las relaciones entre procesos conscientes, inconscientes y preconcientes podrían explicar los pasos creativos que supondrían procesos dinámicos del nivel inconsciente. Se han señalado rasgos en común entre los sueños y los procesos creativos. Esto implicaría la posibilidad de integrar elementos antagónicos o contradictorios y de unirlos en síntesis imprevisibles. Pero los procesos creativos no están compuestos solo de elementos no estructurados sino que habría un elemento estructurante y constitutivo en las relaciones establecidas en los mismos. En los procesos primarios o procesos del inconsciente hay ausencia del principio de contradicción; en el proceso creativo lo contradictorio se articula manteniendo, a la vez, su propia tensión. León Grinberg propone la idea de acto creativo como resultado de un proceso durante el cual el individuo debe pasar por estados de desorganización temporal y ruptura de las estructuras establecidas, para reintegrarse, luego, de una manera diferente. El acto creativo es el eslabón final de una serie de etapas caracterizadas por fluctuaciones inconscientes y transitorias entre realidad y fantasía, estados de desorganización y reorganización.

La pregunta sería cómo detectamos lo primario y lo inconsciente en la improvisación. Una de las respuestas podría estar dada en el anterior planteo que habla acerca de un posible punto de vista único del improvisador, que tiene consecuencias estéticas directas sobre la conceptualización de su hacer en la improvisación y su performance-obra; otro posible análisis estaría relacionado con los posibles elementos estructurados y no estructurados que se dan en concreto y que son detectables en una performance-obra en particular. Para ello abordaremos las ideas de Ehrenzweig (1976) en *Psicoanálisis de la producción artística*.

Ehrenzweig propone un contraste entre la Teoría de la Gestalt, que describe las formas como simples, compactas y, por sobre todo, articuladas (percepción superficial) y los elementos inarticulados que tienen lugar en las visiones oníricas del sueño, el arte o el éxtasis místico, los que serían eliminados de nuestra percepción sistemáticamente. La Gestalt ve en el arte la manifestación suprema del anhelo de articulación

de la mente humana, en el aparente orden superficial del objeto artístico y su atractivo estético, y deja de lado los numerosos fenómenos formales inarticulados que caen fuera de la estructura estética del arte. Ehrenzweig (1976) propone una descripción de la creatividad tanto en el arte como en la ciencia, en la que el proceso creativo se relaciona directamente con las formas inarticuladas. Éstas estarían presentes en la obra artística, producto de un acto creativo; en nuestro caso: la improvisación como performance-obra creativa que portaría elementos inarticulados. Durante el acto de la creación la conciencia creativa desciende a los estratos más profundos de la mente y, así como en el ensueño, se estimulan las funciones de la mente profunda. Pero, mientras el estado de ensueño es estático y permanece en lo inarticulado, el creativo es transitivo y lleva de lo inarticulado a lo articulado, generando una idea formativa definida (Einfall). Las experiencias formales inarticuladas se entienden psicoanalíticamente como emergentes del inconsciente y determinadas por él: el psicoanálisis nos permitiría abordar este tipo de contenidos en los detalles menos significativos y, aparentemente, fortuitos, ocultos a la observación superficial.

Los elementos estructurados y no estructurados en el proceso creativo de la improvisación musical

En trabajos anteriores (Pérez, 2011) se analizaron transcripciones de improvisaciones de tres saxofonistas argentinos de renombre: Rodrigo Domínguez, Carlos Lastra y Ricardo Cavalli. Las transcripciones fueron analizadas con dos categorías de los modelos psicológicos (cognitivos) (Johnson-Laird, 2002; Kenny & Gellrich, 2002) sobre improvisación musical: la de restricciones proactivas y la de restricciones retroactivas. Según estos dos conceptos, la improvisación dependería, en estos términos, de restringir o mantener constantes algunos parámetros sobre los cuales se pueden anticipar los eventos a realizarse durante la ejecución (lo proactivo), mientras que otros parámetros se proponen como variables sobre los cuales las posibilidades de generación de una improvisación son infinitas (lo retroactivo). En los trabajos de análisis de transcripciones antes nombrados se detectó una limitación voluntaria de los materiales y proce-

dimientos a priori relacionados con la elección de un tema, la estructura métrica y armónica, el tempo y el estilo, como ejemplos de restricciones proactivas. Otros indicios de restricciones proactivas se vieron en la recurrencia de frases o motivos idénticos o similares a largo plazo, lo que los identificaría como frases o motivos de uso frecuente por este improvisador, que formarían parte de su base de conocimiento. También se detectaron limitaciones del discurso musical a partir de lo ya improvisado en la recurrencia y en el desarrollo motivico a corto plazo, a las que se consideró parte de las restricciones retroactivas. Si seguimos la línea abordada por la tesis de Ehrenzweig, estos análisis se vincularían con elementos estructurados y conscientes en la obra de arte. Estos serían elementos articulados. Un tema, una métrica, una estructura armónica determinan, en parte, lo que sería posible en la improvisación. ¿Dónde estaría lo inarticulado, entonces?

Aunque la explicación sobre las restricciones proactivas y retroactivas en la improvisación es bastante certera no termina de dar cuenta por completo del análisis de las transcripciones. En los análisis se detectaron elementos en los que lo improvisado se contradice directamente con las restricciones proactivas, como en el caso de las melodías *outside* de la armonía, tan frecuentes en el jazz o con las retroactivas, en los momentos en los que los materiales se derivan de manera casi aleatoria. Los problemas de la improvisación no se terminan con la explicación de lo articulado sino que, también, es necesaria una explicación acerca de lo automático, de lo inconsciente y lo espontáneo en el proceso en tiempo real. Dice Ehrenzweig, al respecto, que durante el acto creativo la visión inarticulada primaria no es traducida totalmente y parte del proceso creativo permanece en un nivel inarticulado en el que las percepciones inconscientes se comunican directamente a la mano del artista, quien trabaja automáticamente.

Podría afirmarse que la improvisación, como proceso o acto artístico, portaría un doble carácter espontáneo/ preparado, automático/ controlado, consciente/ inconsciente. En el mismo estarían presentes elementos estructurados de la improvisación que podrían analizarse en vinculación directa con estructuras musicales (armónica, métrica, melódica) a priori y con otros elementos no estructurados, que no podrían explicarse en estos términos y que estarían

contradiendo fuertemente estas estructuras. Estos últimos podrían estar relacionados con procesos de tipo inconsciente que se darían en el automatismo de la improvisación como performance.

Conclusiones

Este recorrido teórico pretende detectar elementos de lo inconsciente y lo inarticulado en la improvisación musical como acto creativo. Más allá de lo consciente y lo estructurado que puede tener la improvisación, como performance-obra artística, podría plantearse una hipótesis: la improvisación como una forma en la que se articulan formas inarticuladas. Lo no articulado o inconsciente podría ser detectado en análisis más generales sobre el punto de vista del artista y de los elementos estéticos en la improvisación que pueden relacionarse con una historia personal única, como, así también, con elementos concretos de la performance-obra improvisada. Elementos que no serían posibles de ser explicados por un abordaje de lo articulado y lo consciente en la improvisación sino que se vincularían con un estado de no control, casi meditativo o místico, que estaría describiendo lo automático y lo espontáneo en la improvisación musical. Según Ehrenzweig la visión inarticulada primaria no es traducida totalmente y parte del proceso creativo permanece en un nivel inarticulado en el que las percepciones inconscientes se comunican directamente a la mano del artista, que trabaja automáticamente. El improvisador en el acto creativo, así como el místico, durante su éxtasis estático, está alejado de la conciencia ordinaria que le dicta que tiene que fracasar en todo intento de elaboración gestáltica secundaria. La búsqueda de estos estados de conexión es el punto en común del místico, el soñador y el improvisador. Un improvisador que juega en medio de una performance-obra, en la que sujeto y objeto se confunden en un único e irrepetible acto creativo.

Este trabajo fue realizado en el marco de la materia "Psicología del Arte", Maestría en Psicología de la Música, FBA - UNLP.

Bibliografía

Arietti, S. (1976). *Creativity: The Magic Synthesis*. Nueva York: Basic Books/ Harper Colophon.

- Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la producción artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freud, S. (1978). "El poeta y los sueños diurnos" *Obras Completas*. Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gainza, V. (2007). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Editorial Melos.
- Gianera, P. (2011). *Formas Frágiles: Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Johnson-Laird, P. N. (2002). *How Jazz Musicians Improvise*. California: Academic Press Limited.
- Kenny, B. J. y Gellrich, M. (2002). *Improvisation: The Science and Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Nettl, B. y Rusell M. (1998). *In the Course of the Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marrone, C. (2005). *El juego, una deuda con el psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Lazos.
- Pérez, J.B. (2011). "Lo preparado y lo espontáneo en la improvisación musical: Un estudio basado en tres casos de entrevistas a improvisadores de la tradición Jazzística argentina." *Actas del III Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular*. Villa María: Ed. UNMV.
- Pérez, J.B. (2011). "Las restricciones involucradas en el proceso improvisatorio. Análisis de tres casos prototípicos de improvisadores en la Argentina." *Musicalidad Humana. Actas de la X Reunión de Saccom*. Buenos Aires: Paz Jacquier, Alejandro Pereira Ghena, Mónica Valles y Mauricio Martínez Editores.
- Silberstein, F. (2004). *Guía de la materia Psicología del arte*. Inédito.
- Winnicott, D.W. (2007). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa.