

El concierto, la fruición artística y las escuchas

por **LUCA BELCASTRO**

En los últimos años asistí a muchos conciertos en distintos festivales latinoamericanos de música contemporánea. Como la selección de las partituras y la definición de los programas dependen de los países y de las instituciones organizadoras, las fórmulas de los festivales son muy variadas. Hay conciertos muy largos, cortos, a cargo de un solo ensamble o con cambios de intérpretes en cada composición y el consecuente movimiento de instrumentos. También las situaciones sociales, las salas y el público son tan distintos como las circunstancias. A veces más oficiales, acompañados de mil palabras, con los intérpretes que recitan su rol con ceremoniales, con entradas, salidas, inclinándose continuamente al aplauso del elegante público. Actitud de un modelo occidental que se mantiene también en ocasiones menos elegantes, donde el público es de distintos ámbitos, extracciones sociales y tradiciones y ven este ceremonial como "lo que debe ser" y a los músicos como inalcanzables y distantes. En otros casos son situaciones más íntimas, con una relación directa casi física entre músicos y asistentes, donde, no obstante el lugar y la situación invitan al contacto y a una disposición espacial funcional a esto, se mantiene la separación entre intérpretes y público, en la idea del palco, del escenario y de la platea. Entonces, a pesar de esta gran variedad de propuestas y ambientes, casi siempre se sigue el típico modelo del concierto occidental.

Por ejemplo me encontraba en un concierto de una orquesta de instrumentos nativos que presentaba composiciones contemporáneas y reinterpretaciones de temas tradicionales con aspectos teatrales. Los músicos en el escenario además de tocar se movían, caminaban, danzaban siguiendo el ritmo. Su actuar invitaba fuertemente al movimiento, a la participación, a seguir con el cuerpo esta "ritualidad", pero, por las obligaciones de la fórmula, el público tenía que estar sentado, inmóvil, los niños tenían que callarse porque se estaba grabando y aplaudir sólo al final de cada pieza.

Así se impone la pregunta si la idea del concierto occidental funciona en otras culturas o si cada una tiene una propia forma peculiar de relacionarse con el acto creativo.

El concierto occidental

La institución del concierto como ejecución musical pública, abierta a un auditorio que paga una entrada, es un fenómeno del siglo XVIII, conectado con la llegada económica y social de la burguesía.

Antes la fruición del arte musical profano era un privilegio de las clases aristocráticas y el cuadro social entre el cual ocurría la ejecución musical era el de la corte o de los castillos, en los palacios y parques patricios, los entretenimientos musicales eran ofrecidos a los huéspedes del noble dueño de casa, quien mantenía bajo sus gastos una orquesta o "cappella" o un complejo camerístico. Esto estaba conectado con una particular situación social del músico, ejecutante o compositor, quien no era un profesional libre sino un asalariado, más exactamente un miembro de la familia de una casa patricia, que a menudo no era más estimado que un cocinero o un palafrenero, con todas las ventajas y los inconvenientes de una condición similar: principalmente, la tranquila seguridad de la ocupación de un lado y falta de libertad del otro.

Cuando la aristocracia empezó a perder importancia frente a la burguesía, los músicos que tenían un trabajo fijo se convirtieron en profesionales libres que, por el suceso, intentaban maravillar al nuevo público con ejecuciones que pedían notables dotes técnicas. O sea que en ese entonces lo que podía apasionar al público no era el nivel de la música sino las increíbles acrobacias virtuosísticas de los intérpretes. Además de una adaptación organológica de los instrumentos musicales, eso necesitaba salas de concierto específicas para recibirlos, con todo lo que significaba a nivel de proyectos arquitectónicos y de estudios acústicos.

La institución del concierto y la consecuente relación entre los músicos y el público siguen desarrollándose e influenciándose hasta hoy con altos y bajos, pero siempre en consecuencia a la situación socioeconómica y adaptándose a esta. O sea que la manera de fruición de la música que se impone y modifica en el tiempo es fruto de las nuevas necesidades y modelos sociales.

La figura del director, del compositor, del intérprete, de la orquesta se alternan en el imaginario colectivo, como las técnicas y la imagen personal. Con el pasar del tiempo, el número de los que pueden acercarse crece junto a la incapacidad de comprender y relacionarse a técnicas cada vez más extremas que dan menos espacio a la expresión y a la evocación. El sistema de mercado logra

vender lo que no se comprende etiquetándolo a su gusto. "Este es el mejor compositor del mundo", "este el mejor intérprete", proclamas cada vez más presentes y que a través de la espectacularización se imponen la ignorancia sin capacidad crítica.

Además en occidente hay una tendencia muy fuerte a la especialización, que lleva a definir los espacios entre las distintas formas de arte del espectáculo, la música, la danza, la recitación y las técnicas escenográficas, que también si en algunos casos se integran, se mantienen como formas independientes.

La fruición artística oriental

En oriente esta tendencia a la separación de las formas artísticas es totalmente inversa y al contrario de occidente se encuentra una integración total. Además la danza, el teatro y la música son formas expresivas consideradas no sólo artísticas sino refinados lenguajes espirituales.

Por ejemplo el **teatro Nō** japonés, forma antigua que presupone conocimientos y una cultura bastante elevada para ser comprendido. Caracterizado por la típica y cultural búsqueda de la belleza en la sutileza y en la formalidad, evita efectos naturalísticos y miméticos, para comunicar a través de un actuar escénico altamente simbólico, una intensidad emocional a la cual ningún drama realista podría aspirar. El Nō es esencialmente una forma de representación aristocrática y espiritual. Su fin es desvelar una emoción, un nudo psicológico de alcance universal. En el escenario se expresa el hombre en su esencia, vacío de todo lo que es fútil y material.

Los movimientos son extremadamente estilizados, lentos y reducidos a lo esencial, pequeños movimientos de la cabeza o gestos del cuerpo tienen significaciones muy precisas. Los actores principales recitan con máscaras, hecho que quita la posibilidad de expresarse con la mímica de la cara. Sus grandes habilidades permiten que una máscara inanimada pueda mostrar diferentes expresiones y sentimientos según la posición de la cabeza, también por su conformación, por ser esculpida de manera que según la orientación y la distinta incidencia de la iluminación produzca una gran variedad de mutaciones expresivas.

El canto del Nō, no obstante la pobreza de expresión, está lleno de alusiones. Los textos, también por la peculiaridad del lenguaje, que presenta numerosos homófonos, están contruidos de tal manera que pueden ser interpretados libremente por el espectador. La evocativa música de acompañamiento, ejecutada por los simbólicos instrumentos de viento y de percusión, no está concebida para ser simplemente "escuchada", sino que para ser apreciada en relación con la recitación, la danza y la escenografía. Tomando un sólo aspecto, el espectáculo podría resultar incomprensible, por el hecho que ha nacido y ha sido concebido en un contexto de integración de las artes.

Otro ejemplo es la **danza hindú**, cuya denominación mal refleja la compleja realidad de la India, en la cual la dicotomía occidental entre el teatro y la danza se reduce enormemente.

En el campo de los artes performativos ocupa una posición muy especial. La combinación de los movimientos del cuerpo y de las manos, las expresiones de la cara y de los ojos, junto al acompañamiento musical exaltan el tema que se quiere describir. En el drama y en la danza clásica hindú se observa un desinterés hacia la identidad de los artistas o la intención de ubicar los eventos históricamente, la preocupación no está tan dirigida a la imitación exacta de lo real, sino que se observa el deseo de provocar emociones capaces de estimular la imaginación del público. La profunda relación entre actor-danzador y espectador impone que ambos posean calidades específicas, que tengan una parte activa para lograr el fin de la obra de arte: el disfrute estético. Es en tal grado la unión que se encuentra el núcleo de la teoría estética: la idea de emoción y de sentimiento o gusto.

La danza hindú, arte de origen sagrado, está basada en la transmisión oral del saber y en la estrecha relación entre maestro y discípulo. No hay particularidad o actitud que no esté prevista y codificada, la improvisación y la innovación serían un contrasentido. Cada gesto del artista debe parecer que emerge de las pasiones del alma, como si fuera ejecutado por primera vez.

No obstante, esta refinadísima arte es extremadamente contemporánea porque es esencial y fuera del tiempo. Requiere una participación total, física, emocional, mental y espiritual del artista, que sale de su tiempo y entra en la atmósfera atemporal del drama. Si la bailarina representa un dios, tiene que poderse convertir ella misma, extasiada, en dios. Puede reír con una parte de la cara y llorar con la otra. Sólo el lenguaje de los gestos tiene que pasar a través del artista: el canto tiene que ser retenido en la garganta, el sentimiento demostrado por las miradas, el tiempo marcado por el movimiento. Donde la mano mueve, la mirada sigue; donde la mente, el sentimiento; donde va el sentimiento, allá es más profunda la fragancia.

Las escuchas

Se puede ahora intentar definir y codificar algunas maneras de relacionarse con la fruición de una manifestación artística, en este caso específicamente musical. Estas distintas formas de escuchar

se relacionan directamente con las ideas de expectativa y sorpresa, con la posibilidad de prever lo que pasará y al contrario encontrarse con algo no previsto.

Me hallaba en Bolivia, asistiendo a un concierto de una orquesta de instrumentos nativos en un festival en Cochabamba. El programa, además de algunas piezas tradicionales, presentaba partituras de compositores contemporáneos bolivianos dedicadas a estos instrumentos. A mi lado estaba un músico boliviano, compositor y pianista, que me habló al terminar la ejecución y destacó algunos "códigos" que él había identificado en las piezas, cuya presencia, por mi extracción cultural distinta, no había individualizado ni imaginado.

Hecho que, como el caso del teatro Nō y de la danza hindú, invita a pensar que hay una forma de **escucha cultural** de la música, que va en la dirección de la capacidad de decodificar los elementos que la componen, posibilidad que nace del vivir el mismo ambiente y las mismas experiencias.

Otra posibilidad es relacionarse con el aspecto formal y técnico en una **escucha analítica**, que necesita un conocimiento y un estudio de las características constitutivas de las composiciones de un determinado periodo histórico y lugar geográfico, sin necesariamente entrar en el campo de los códigos culturales específicos. Por ejemplo, conociendo la estructura de la forma sonata, se pueden reconocer los elementos que la componen y acercarse de una manera más analítica y predictiva. "Ese es el primer tema, pronto llegará el segundo, que tendrá esta tonalidad y estas características" y así se puede seguir diciendo. O sea que la escucha de una partitura de la cual se conoce la forma y la estructura invita a relacionarse buscando aspectos técnico-formales que puedan provocar el gusto al encontrarlos.

No necesariamente se puede acercarse analíticamente a una partitura de la cual se conoce la estructura, se podría también tener la capacidad de alejarse de la forma y escucharla en otro nivel. Quedándonos en la forma sonata, imaginemos qué pasa durante la audición del desarrollo, de la parte central, donde una escucha analítica no tiene espacio. Quien sabe si los mismos compositores de este periodo se ponían el problema invitando a la vez a distintas posibles relaciones con sus obras.

Entonces, ¿qué pasa si no se conocen los códigos para una escucha cultural y no se tienen los conocimientos técnicos para una analítica?

Seguramente hay otra forma de relacionarse con una composición musical, quizás menos selectiva y cerrada de una escucha cultural, menos individual y egoísta que una analítica, más global en el sentido de favorecer con su naturalidad y espontaneidad una participación colectiva al evento sonoro, independientemente del hecho que los asistentes provengan de la misma extracción social y cultural. Se puede llamar **escucha emocional** y paragonar a la idea estética del periodo romántico, en el cual, no obstante la evidente importancia del aspecto técnico en la composición de las partituras, los compositores se retraían con las manos en el teclado y mirando a la luna, en el momento de recibir la "inspiración". Una fruición artística total que se relaciona con lo expresivo, lo extramusical, con la evocación de imágenes, con el dejarse transportar por las emociones, donde también la idea física de tensión y distensión y el aspecto psicológico tienen su espacio.

Creo que una composición contemporánea, una partitura compuesta en este período histórico en algunos ambientes culturales, se puede escuchar exclusivamente de forma estético-emocional. Es muy difícil para el público, que se relaciona con una nueva obra con búsquedas formales y técnicas originales, lograr entrar en la estructura. Necesitaría la presencia y una explicación previa del autor sobre la forma, las técnicas utilizadas, sobre cómo está constituida la partitura, quizás interrumpiendo a los intérpretes durante la ejecución. Cosa que claramente no es posible. Un espectador normal, también si está acostumbrado a escuchar música, que se acerca a una nueva partitura, obtiene el primer contacto a través de un impacto estético, por ejemplo dejándose transportar por la evocación de imágenes, por las emociones que la obra le provoca.

Creo que un compositor debe tener presente ese aspecto en el acto del componer, tiene que preocuparse de como quiere que el público se acerque a su partitura, hasta el punto de ayudarlo en la evocación de lo extramusical y de proponer distintos niveles de escucha. No puede pensar que utilizando una técnica compleja se pueda entrar directamente en ese aspecto. O sea que una obra no puede basarse sólo en la sola técnica, no puede limitarse a un ejercicio o a un juego intelectual. Es importante lo que está antes de la fase de realización de una composición, la técnica debe estar siempre al servicio de algo superior, de una "idea", y debe permitirle manifestarse y ayudarla a develarse.

No obstante la importancia y el gusto personal que derive del tener los elementos para decodificar y relacionarse de manera analítica e intelectual con el objeto sonoro, creo que es importante desarrollar cada vez más la capacidad de un acercamiento emocional, que puede romper los esquemas y los modelos impositivos "innaturales" típicos de la cultura occidental, encontrando

también nuevos espacios y fórmulas de presentación y de relación entre músicos y público, reduciendo su división.

Esto implica un cambio de mirada en la visión de la música, una posibilidad de avanzar hacia el sentido espiritual y coparticipativo del crear, interpretar y escuchar, desapegarse de la estructura previa, de la academia, de la cultura impuesta y encontrar una puerta de escape a algunos modelos, a veces inconcientes, que influyen pesadamente sobre la forma de vida actual.