

border crossings that could potentially allow more imaginative and collaborative ways of musical interaction between performers, repertoire and audiences.

Keywords: Comtemporary music, sound art, musical canon, concert formats, performance.

Introducción

El concierto como acto de comunicación artística, tal y como lo conocemos y llevamos a cabo hoy en día, ha venido rondando nuestras rutinas de consumidores de música, al menos por un par de siglos.⁴¹ Por ritual de concierto me refiero a aquella etiqueta de comportamiento que observamos, *quasi* religiosamente, cada vez que presenciamos un concierto de lo que hemos venido a denominar, por un sinnúmero de razones de orden cultural, social y político, como música clásica, culta, erudita, académica, docta, de arte, occidental, de concierto, y un largo etcétera.⁴² Las implicaciones de la forma en que la calificamos son múltiples y entrañan un posicionamiento muy importante ante el fenómeno mismo. Cuando clasificamos y categorizamos, estamos delimitando el campo y por lo tanto estamos aceptando o excluyendo determinadas maneras de hacer música. ¿Qué compositores, cuáles obras, qué tipo de prácticas y qué formas de consumo estamos legitimando al nombrar? Desde luego, la complejidad del problema va mucho más allá de la simple taxonomía.

Como lo puntualiza el pianista y musicólogo Luca Chiantore: “No se trata de una inocente elección terminológica. Los nombres son importantes: el lenguaje abstracto es una de las grandes creaciones de la humanidad, y dar nombre a las cosas es el punto de partida de la comunicación”. (CHIANTORE, 2019, pp. 3-4) Y en este mismo sentido, al hacer referencia a los actos performativos del lenguaje planteados por John L. Austin en su libro *How to Do Things with Words* (1962), Úrsula San Cristóbal nos dice: “...enunciados performativos [son] aquellos que no se limitan a describir una realidad, sino que ‘hacen’ realidad dicho enunciado en el momento de

⁴¹ Con un claro antecedente en los *Ospedali* de Venecia y Nápoles en los siglos XVII y XVIII, así como en los *Concert Spirituel* franceses de mediados del siglo XVIII, los conciertos públicos - antecedente directo de los conciertos de música clásica de hoy en día - se desarrollaron y consolidaron a la par de la figura del intérprete virtuoso como atracción principal, a mediados del siglo XIX, dando pie y desarrollando el modelo de concierto que podemos observar en cualquier sala de conciertos del mundo en la actualidad. Este tipo de eventos se erigió como un nuevo paradigma de quehacer musical que vendría a sustituir a los espacios musicales propios de la corte y la iglesia. (MUSGRAVE, 2012)

⁴² En realidad, todos estos términos otorgan implícitamente algún tipo de superioridad cultural a ciertas manifestaciones artísticas sobre otras, y son resultado de lo que Pierre Bourdieu plantea a través de su noción de *habitus*, es decir, aquel sistema de prácticas estructuradas y estructurantes, enclasadadas y enclasantes, que definen la pertenencia a un grupo social, y entre las que la música clásica, sustentadora del canon, ocupa efectivamente un lugar privilegiado por su capacidad de reflejar un sentido legítimo de distinción en detrimento de otros repertorios y prácticas. (BOURDIEU, 2000)

decirlo". (SAN CRISTÓBAL, 2018, p. 211) Es decir que, en última instancia, el lenguaje y las palabras que utilizamos no sólo describen, sino que crean una realidad, particularmente cuando quienes los utilizan poseen un *status* de autoridad.

Una de las categorías utilizadas con mayor frecuencia en los últimos años, sobre todo en el ámbito de la musicología, es la de "música del canon". Llama la atención que el uso provenga originalmente de la teología, en referencia directa al estudio sistemático de las sagradas escrituras y que a partir de ahí pase a muchos otros ámbitos. De acuerdo con el musicólogo argentino Omar Corrado, las discusiones en torno al canon emergen "...cada vez que la tensión entre pasado y futuro requiere interrogar de nuevo la trama en que transcurre el presente". (CORRADO, 2004-2005, p. 17) Sin pretender ahondar en todas las implicaciones del canon, bastaría con mencionar que éste refleja un estado de cosas prevalecientes en el aparato cultural, académico e institucional de una sociedad y que sus ramificaciones alcanzan, entre muchas otras cosas, a la programación de conciertos, la divulgación, la educación, los usos y las costumbres de consumo. Al respecto, Corrado añade:

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura — con sus reglas y exclusiones —, de los programas recurrentes en las cátedras de instrumento. En estas últimas se consagran no solo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas. (IBID, p. 22)

En este sentido, habría que precisar que una vez que se constituye y se delimita un canon, resultaría pertinente preguntarnos cuales son las necesidades a las que obedece su establecimiento, es decir, qué valores y creencias tiende a diseminar y perpetuar. Al respecto podríamos remitirnos, por una parte, al historiador inglés Eric Hobsbawm y a su noción de "tradiciones inventadas", mediante las cuales se busca establecer un conjunto de prácticas de naturaleza ritual o simbólica, tendientes a inculcar ciertos valores y normas de conducta a través de la repetición, lo cual automáticamente crea una percepción de continuidad del pasado histórico hacia el presente, contribuyendo a fortalecer todo un sistema de creencias, valores y convenciones de comportamiento (HOBSBAWM y RANGER, 1983). Hobsbawm llega incluso a describir tres tipos de tradiciones inventadas:

- a) aquellas que establecen o simbolizan cohesión social o la pertenencia a grupos, comunidades reales o artificiales, b) aquellas que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad, y c) aquellas cuyo principal propósito era la socialización, la inculcación de creencias,

sistemas de valores y convenciones de comportamiento.⁴³
(IBID, p. 9, traducción del autor)

En el caso de las obras y los autores pertenecientes al canon musical occidental, parecería evidente que lo planteado por Hobsbawm retrata los procesos que han llevado a la decantación y establecimiento de un catálogo específico de compositores y repertorios, así como a toda una serie de convenciones y comportamientos que prevalecen hasta nuestros días de manera muy arraigada, y que son fácilmente observables en cualquier sala de conciertos alrededor del mundo.

Por otra parte, y en el mismo tenor, podríamos referirnos también a Pierre Bourdieu, quien hace referencia a los condicionantes económicos, sociales y culturales implícitos en los procesos de construcción del gusto. Como ha sido ampliamente discutido por Bourdieu, el consumo de bienes culturales, entre los que se encuentra de manera altamente representativa la música, es una de las formas más eficaces de generar estatus y prestigio social, toda vez que: "...no existe nada que permita tanto a uno afirmar su 'clase' como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente clasificado (...) que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música 'noble'...". (BOURDIEU, 2000, p. 16)

De lo anterior se desprende que, en buena medida, el acceso a la música de arte y su consumo, más allá de los méritos incuestionables de obras y compositores, e independientemente de nuestras legítimas preferencias ligadas intrínsecamente al gusto e inclinación personales, aunque también a partir de nuestras condicionantes socioculturales, obedece de una forma muy importante a criterios de orden extraestético. Es decir, consumimos ciertos tipos de música y ciertas formas de arte, que implican formas muy particulares de acceder a ellas, porque entendemos o intuimos, sin tener en ocasiones plena conciencia de ello, que dichas prácticas refuerzan un estado de cosas del que queremos y necesitamos formar parte. Este sentido de pertenencia nos lleva, a menudo, a acentuar la importancia de los rituales asociados a la práctica musical, porque simbolizan la posesión de ciertas liturgias⁴⁴ y conocimientos que no están disponibles para todo

⁴³ "a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems, and conventions of behavior".

⁴⁴ No es casualidad que Nicholas Cook subraye las similitudes entre la música y el ritual religioso: "...en consecuencia la música se entendió en esencia menos como un producto que como un proceso, una práctica cultural intrínsecamente significativa, muy a la manera del ritual religioso". (COOK, 2001, párrafo 3, traducción del autor) En el original: "...it followed that music was to be understood as in essence less a product than a process, an intrinsically meaningful cultural practice, much in the manner of religious ritual". Cabe subrayar que, antes de Cook, otros autores han señalado diversas semejanzas entre lo religioso y el canon musical. Como ejemplo, podemos mencionar a Henry Kingsbury (1988), quien en su libro, *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*, describe los claros paralelismos existentes entre el concierto moderno y el acto sacramental, situación que conduce a un estado de cosas en el que lo estético y lo religioso se confunden.

mundo y por lo tanto nos confieren una sensación de prestigio, identificación y pertenencia en el ámbito de ciertas cofradías que nos resultan fundamentales socialmente hablando

El ritual de concierto

Cuando asistimos a un concierto, sabemos de memoria cuales son los comportamientos que se esperan de nosotros como público o de nosotros como intérpretes. Las reglas no están escritas, pero son tan poderosas que pueden incluso causarnos - a intérpretes y público por igual - una especie de desasosiego asociado a la pesadez, bastante normalizada a fuerza de ponerla en práctica de forma rutinaria, propia de las salas de concierto. Hay que hablar bajito, intentar no movernos demasiado en nuestras butacas y estar muy atentos a no toser y a no aplaudir en algún punto en que nuestro entusiasmo no sea bienvenido por el resto de la audiencia y por los músicos en escena. Sabemos, en el caso de un concierto sinfónico, que la orquesta, junto con el público, observarán un silencio reverente para esperar la salida del concertino, quien afinará a la orquesta para, a continuación, prolongar ese silencio expectante ante la inminente salida del director de orquesta.

Acto seguido, se interpretará un programa definido con meses o incluso años de antelación, en el que las obras musicales se habrán de interpretar con un máximo de fidelidad y apego al mensaje que el compositor ha querido dejar para la posteridad, de acuerdo siempre con los dictados de la tradición y la academia, así como del director de orquesta en su papel de intermediario entre el compositor y el gran público. Cabe señalar que lo mismo ocurre en el ámbito de la música de cámara, con la salvedad de que en este caso la figura del director se ve sustituida por la del o los solistas, poseedores plenipotenciarios de la verdad interpretativa. Los programas, en su abrumadora mayoría, están integrados con obras que el oyente conoce con anterioridad y por lo tanto su escucha representa, más que una oportunidad de descubrir y sorprenderse, una ocasión para reafirmar las ideas preconcebidas que se tienen del repertorio.

En este contexto de conocimiento previo del ritual de concierto que debe ser llevado a cabo siguiendo cabalmente todas sus convenciones intrínsecas, Philip Auslander llega incluso a sostener que:

...el concierto, como intercambio social entre los intérpretes y el público, inicia antes de que una sola nota sea tocada. (En la medida en que ambos, intérpretes y audiencias, tengan familiaridad con las convenciones sociales y de conducta contenidas en el marco de la música de concierto, se puede decir que la interacción inicia bastante antes de que ambos grupos lleguen a la sala de conciertos, dado que cada uno se viste de acuerdo con su papel en la interacción, por ejemplo.)⁴⁵ (AUSLANDER, 2006, p. 107, traducción del autor)

⁴⁵ "...the concert, as a social transaction between performers and audience, begins before a single note is sounded. (To the extent that both performers and audiences are familiar with

Al respecto de esta reafirmación de creencias implícitas en el ritual de concierto, John Sloboda, quien ha llevado a cabo durante las últimas dos décadas un trabajo de investigación muy extenso en torno al comportamiento de los públicos de música clásica, plantea que la prevalencia de diversos factores tales como la programación del repertorio establecido sobre el repertorio nuevo, el carácter previsible de la ceremonia de concierto, su apuesta por los comportamientos impersonales y las expectativas de contar con un público no participativo que funge únicamente como receptor pasivo del mensaje musical, son elementos comúnmente observados en el ámbito de la música de concierto y esto, en gran medida, ha dificultado la renovación generacional del público asiduo a conciertos de música clásica, dando como resultado una disminución considerable en la asistencia a conciertos a nivel global. (SLOBODA, 2013) En este sentido, el trabajo de Sloboda parecería indicar que el público que asiste a conciertos de música clásica lo hace más para reafirmar sus propias expectativas que para verse sorprendido y conmovido con la presentación de un evento que pueda tocarlo de formas significativas, novedosas e irrepetibles.

Este comportamiento parecería obedecer al estado de cosas descrito por Christopher Small en su referencial libro *Musicking* (1998), en el que el autor describe cómo la musicología europea, centrada en el relato de la importancia de las grandes obras y compositores, terminó por minimizar el papel de los intérpretes dentro del proceso de comunicación de las obras musicales del canon occidental: "...la interpretación musical no juega ningún rol en el proceso creativo, siendo solo el medio a través del cual la aislada y auto contenida obra tiene que pasar para poder llegar a su objetivo, el oyente".⁴⁶ (SMALL, 1998, p. 5, traducción del autor) Estamos pues ante un panorama en el que el repertorio perteneciente al canon, así como sus códigos de comunicación, que implican a un intérprete pasivo cuyo papel es traducir u objetivar el mensaje del compositor a través de su obra, y a un público que debe recibir un mensaje predeterminado de manera unívoca, se han convertido en la columna vertebral de aquel conjunto de prácticas que denominamos música clásica.

Al respecto, Rubén López Cano en su artículo "Qué defendemos cuando defendemos a la música clásica", sostiene: "Cuando defendemos la música clásica en realidad defendemos un modo específico de interpretarla, un modo concreto de presentarla y un modo singular de escucharla" (LÓPEZ CANO, 2018), es decir que más que a un repertorio y más que a una pléyade de compositores, lo que verdaderamente se defiende al intentar preservar los usos vigentes en la práctica de la música clásica, es a nuestras formas

the social and behavioral conventions contained within the classical music concert frame, the interaction could be said to begin well before the two groups even arrive at the concert hall, as each dresses for its part in the interaction, for instance)".

⁴⁶ "...musical performance plays no part in the creative process, being only the medium through which the isolated, self-contained work has to pass in order to reach its goal, the listener".

adquiridas de entenderla y disfrutarla. Y en este caso yo añadiría, desde el punto de vista de quienes la practicamos, que lo que se defiende también son nuestras formas de corporalizarla e interpretarla, heredadas por la academia, la tradición y las instituciones.

Al respecto, parecería necesario resonar con las palabras de Richard Taruskin cuando se refiere a la rigidez de los rituales y los comportamientos en el ámbito de la música clásica. Taruskin, nos habla de los criterios de valor, esnobismo, estatus y conservadurismo asociados con los amantes más recalcitrantes de la música clásica, al grado de llegar a postular que son estos sus peores enemigos y ante quienes verdaderamente debe ser defendida. El autor menciona además que el discurso alrededor de la música clásica — y yo añadiría que por extensión esto incluye a la música clásica contemporánea, como veremos más adelante — es insostenible porque se basa en criterios de doble moral, falsas dicotomías, engaños utópicos, esnobismo social, supremacía imperial, etc., además de que postula la defensa de este tipo de música a partir de un discurso que elabora sus planteamientos partiendo de lo que es bueno contra lo que es malo. Dice Taruskin: “La única defensa que la música clásica necesita, y la única que tiene alguna esperanza de tener éxito, es la defensa de la música clásica... contra sus devotos”.⁴⁷ (TARUSKIN, 2009, p. 332, traducción del autor)

Para ilustrar la rigidez y los supuestos relacionados con el canon de concierto y su implementación, que tienden a ser mantenidos contra viento y marea, vale la pena comentar las circunstancias en que escribo el presente artículo. Estamos en medio del confinamiento provocado por la pandemia global del Covid-19 y de pronto, al abrir mis redes sociales, me encuentro con la nota de un concierto llevado a cabo en el aeropuerto de Stuttgart, por un único intérprete y para un único espectador.⁴⁸ El evento, y sobre todo las imágenes que acompañan a la nota periodística, son altamente significativas en tiempos de distanciamiento social rígido. Se trata de un concierto en que un único intérprete toca una pieza de música para un escucha solitario, en un acto que se antoja íntimo y conmovedor, pero lo que llama la atención es que, a pesar de todas las circunstancias dramáticas y altamente inusuales que rodean a este extraordinario evento — en una sala de espera vacía y con un cordón de seguridad que separa física y simbólicamente a los dos únicos participantes en el acontecimiento —, el intérprete que lleva a cabo la ejecución se empeña en personificar al estereotipado personaje/intérprete vestido de negro y en actitud solemne que da vida a una obra musical de gran trascendencia. Es decir que, a pesar de las graves circunstancias globales,

⁴⁷ “The only defense classical music needs, and the only one that has any hope of succeeding, is the defense of classical music... against its devotees”.

⁴⁸ <https://www.nytimes.com/2020/05/13/arts/music/stuttgart-airport-coronavirus-concert.html?fbclid=IwAR30XwnXJoWRmkrfDpe-mD-leBqMrZpdMmAZ8nnn6JvoGabRSxBZGzq3DZs> [acceso: 2 de noviembre de 2020]

parecería que los sujetos involucrados se empeñan en mantener sus roles convencionales sin dejar el mínimo espacio para la exploración de otras posibilidades de comunicación. Así de poderosas son las costumbres adquiridas.

¿Y los rituales en la música contemporánea?

Desde luego, todo lo anteriormente planteado se refiere al ámbito de la música clásica en términos generales, pero ¿qué ocurre cuando derivamos un poco y nos referimos a los terrenos, más intrincados y difíciles de apreciar, de la música contemporánea? Para comenzar, el término música contemporánea es uno de esos conceptos difíciles de aprehender porque implican en sí mismos una gran cantidad de significados y suponen un intento de sistematización y clasificación imposibles de llevar a cabo por lo diverso de sus componentes.

Es por esta razón que vale la pena señalar, de manera precisa, a qué nos estamos refiriendo cuando hacemos alusión al término música contemporánea. Al intentar definirla, ¿estamos tomando en consideración criterios cronológicos? ¿O nos referimos a cuestiones de orden técnico-compositivas? ¿O al uso de materiales sonoros alternativos tales como lo electrónico y lo concreto o a la utilización de ruido y silencio como materiales musicales? ¿A la utilización de formas y materiales musicales alternativos o, por medio del indeterminismo, a prescindir completamente de éstos? ¿A la utilización de técnicas instrumentales extendidas? ¿A nuevas posibilidades de escucha y de interacción con el oyente?

Para los fines de este artículo y con un ánimo de simplificación, diré únicamente que al aludir a lo contemporáneo me refiero al discurso musical y a los conceptos sonoros y de escucha que han cambiado o se han visto expandidos a lo largo de los siglos XX y XXI, y que suponen un rompimiento con la tradición, en el sentido de no seguir sus moldes y patrones técnicos y discursivos. De manera general, esta denominación hace referencia a la música que refleja cierto grado de distanciamiento, e incluso de rechazo, de las formas, lenguajes y materiales denominados "clásicos", entre los que podemos incluir a todos aquellos que hacen uso de un marco referencial tonal y de las estructuras musicales que se desprenden de dicho contexto. Explicándolo sucintamente, diríamos que el sistema tonal permite la identificación de elementos tales como frases, motivos, melodías, sujetos, periodos, etc. así como su ulterior reconocimiento a través de diversos mecanismos de repetición o recapitulación, tal y como sucede con las formas tradicionales como la forma sonata, la forma rondó o cualquier otra forma musical de uso común en un entorno convencional.

En otras palabras, el repertorio contemporáneo a que se hace alusión aquí, no es aquel que sigue ciertas directrices básicas que lo vinculan con la tradición, sino aquel repertorio contemporáneo de orientación mucho más experimental, en el que se procuran planteamientos que implican diversos grados de rompimiento con la tradición que lo precede. En este ámbito experimental, se apuesta por la búsqueda de otras fórmulas formales, temporales y de tratamiento de los materiales musicales, además de por el desarrollo de nuevas técnicas instrumentales que por supuesto dan lugar a universos sonoros expandidos, y por la implementación y utilización de

grafías alternativas que permitan plasmar aquello que ya no es posible notar de forma convencional. Adicionalmente, en este tipo de repertorio se recurre también a la utilización de diversos materiales sonoros - acústicos, electroacústicos o electrónicos - que suponen un rompimiento abrupto con la tradición. Todo lo anterior no supone que lo que de manera general podemos entender como repertorio contemporáneo implique necesariamente un rompimiento con la tradición que lo antecede. Lo que intentamos aquí, es simplemente establecer las características de aquel repertorio de corte más experimental, que es al que estamos haciendo alusión en este trabajo.

En este sentido, Michael Nyman comenta al respecto de lo contemporáneo y lo experimental:

Los compositores experimentales no están ni un poco interesados en prescribir un objeto temporal definido cuyos materiales, estructura y relaciones estén calculadas y arregladas por adelantado, sino que se emocionan más ante el prospecto de delinear una situación en la cual los sonidos puedan ocurrir...⁴⁹ (NYMAN, 2004, p. 211, traducción del autor)

Y en lo que se refiere a los intérpretes, en ese mismo contexto, puntualiza:

La música experimental, de esta forma, compromete al intérprete a muchos niveles antes, por encima y más allá de aquellos en los cuales está actuante en la música occidental tradicional. Involucra su inteligencia, su iniciativa, sus opiniones y prejuicios, su experiencia, sus gustos y su sensibilidad, de una manera en que ninguna otra forma de música lo hace...⁵⁰ (IBID, p. 214, traducción del autor)

En este contexto, parecería claro que más que una tradición interpretativa basada en la repetición de algo asumido como inmutable, una nueva noción de interpretación musical debería estar basada en una actitud experimental y de búsqueda, para lo cual se requiere por igual de un intérprete y de un escucha emancipados que escapen a la lógica de jerarquización de sus roles, propia del mundo de la música clásica. Para esto, tal y como lo plantea Nicholas Cook, las obras musicales tendrían que ser visualizadas más como *guiones* que como *textos* (COOK, 2001), lo que abriría una enorme posibilidad para que intérpretes y público pudieran visitar, reconfigurar y reinterpretar aquellos materiales musicales que en principio han sido planteados como obras cerradas.

Parecería entonces que las propuestas de la música contemporánea a las que se ha aludido aquí, serían ideales para la exploración,

⁴⁹ "Experimental composers are by large not concerned with prescribing a defined time-object whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur..."

⁵⁰ "Experimental music thus engages the performer at many stages before, above and beyond those at which he is active in traditional Western music. It involves his intelligence, his initiative, his opinions and prejudices, his experience, his taste and his sensibility in a way that no other form of music does..."

cuestionamiento y replanteamiento de los papeles convencionales desempeñados por intérpretes y público. No obstante, lo que de alguna forma llama la atención en la esfera de la música contemporánea es que, habiendo implicado de manera explícita o no, un rompimiento con el pasado, se haya empeñado en continuar comunicando sus repertorios a través de los mismos formatos utilizados por la música con la que pretendía romper. Es decir que, metafóricamente hablando, nos ha presentado un regalo novedoso pero envuelto en la misma envoltura a la que siempre hemos estado acostumbrados. Y es en este punto en donde algunos de los que hacemos de la música contemporánea nuestra forma de vida y expresión, nos cuestionamos algunos aspectos de nuestro proceder musical normalizado.

Personalmente, la música contemporánea es mi principal área de praxis. El abordaje de nuevos repertorios, de nuevos discursos, la interacción con compositores actuantes y deseosos de establecer un intercambio — a veces muy intenso — con sus intérpretes, la búsqueda de nuevas sonoridades, de nuevas posibilidades expresivas, de técnicas instrumentales complejas y en ocasiones inexistentes para las cuales hay que inventarse maneras de hacerlas realidad a partir de la perspectiva idiomática del instrumento, la decodificación de intrincadas grafías, la utilización de recursos electrónicos y nuevas tecnologías, todo esto y mucho más, constituye el terreno natural de mi ámbito creativo.

Y no obstante tener plena conciencia de las implicaciones de este territorio de acción, en muchas ocasiones me he deparado con la contradictoria sensación de llevar a cabo acciones escénicas que resultan un tanto anacrónicas en el contexto de lo que está ocurriendo en concierto. Salir al proscenio, solo o como parte de un ensamble, y presentar obras de gran osadía técnica y discursiva que a todas luces están buscando transgredir una norma, para después levantarnos de manera coordinada para agradecer el aplauso y salir del escenario como si nada hubiera ocurrido es, por decir lo menos, paradójico. Hipotéticamente, si alguien pudiese presenciar una escena de esta naturaleza en *mute*, es decir atestiguando la imagen sin sonido de por medio, muy probablemente pensaría que lo que se acaba de ejecutar es una obra escrita por alguno de los grandes compositores del canon clásico.

Esta aparente falta de correspondencia entre el contenido y las formas es fácil de explicar a través de la tradición heredada pero no necesariamente tiene una conexión congruente con lo que está ocurriendo en términos interpretativos, aunque al menos nos da la posibilidad de preguntarnos si no existirán algunas otras formas de comunicar determinados repertorios, clásicos o contemporáneos, de maneras más significativas para el artista y para el público.

Los usos del arte sonoro

Al respecto, quizás habría que poner sobre la mesa y considerar, como parte de los procesos de búsqueda en el terreno de los formatos alternativos

de concierto, algunos de los planteamientos propios del arte sonoro como nuevo comportamiento artístico o nuevo paradigma. Más allá de que el arte sonoro sea en sí mismo un término de casi imposible clasificación, podemos observar en él algunas características que son comunes a todas sus manifestaciones, tales como su proclividad al trabajo interdisciplinario como parte fundamental de sus procesos y a la utilización exploratoria del espacio físico como un elemento preponderante en sus planteamientos, su tendencia a entender el sonido como punto de partida para la experimentación, dejando de lado o restándole importancia a los procesos compositivos en el sentido en que lo hace la música contemporánea, y sobre todo su inclinación a situar al escucha en el centro de la trama (LÓPEZ CANO, 2013). Colocar al escucha como figura central en los procesos del arte sonoro, le confiere una dimensión performativa al acto musical, ya que éste puede ser recreado, redimensionado y resignificado, cada vez que es llevado a cabo, no solo en términos de quien lo interpreta sino también de quien lo escucha. Esto nos llevaría a cuestionarnos, junto con Alejandro L. Madrid, sobre “lo que pasa cuando la música sucede” (MADRID, 2009), en una clara referencia a los mecanismos que se detonan mediante los procesos performativos implícitos en la interpretación musical.

Ensayar un cruce de prácticas entre el concierto convencional y el Arte Sonoro, en este contexto, sería el resultado de una búsqueda en la que el concierto, sin dejar de lado totalmente sus elementos constitutivos esenciales - a saber, práctica performativa, comunicación de un repertorio y algunos códigos escénicos e idiomáticos específicos - pudiese convertirse en algo más, pasando de ser una vitrina para la presentación de repertorio aprobado por la academia y el *status quo*, a convertirse en un terreno de exploración creativa que sirva para la exploración y reposicionamiento del rol del intérprete en este contexto, y no debería de ninguna manera ser interpretado como un intento de sustitución de los protocolos aceptados hoy en día, por otros que vengan a ocupar su lugar dando pie a nuevos convencionalismos. Lo que se intenta, es proponer al concierto como una herramienta de comunicación artística, lo suficientemente maleable y exploratoria como para servir de vehículo a propuestas que vayan más allá de la simple reproducción de un repertorio específico, de acuerdo con los parámetros dictados por el canon.

En este sentido, Richard Schechner comenta que el acto de interpretar se ha visto expandido y reconfigurado en los últimos 75 años, primero mediante el arte *avant-garde*, pero también por las interacciones entre la cultura occidental y las culturas no occidentales y finalmente a través de las interacciones cibernéticas que han resultado en un desvanecimiento de las fronteras entre disciplinas no solo artísticas sino de muchos otros ámbitos de la creación humana (SCHECHNER, 2015). Para él:

La performance arca identidades, curva y rehace el tiempo, adorna y reconfigura el cuerpo, dice historias y le da

a la gente los medios para interpretar, ensayar y rehacer los mundos que no meramente habitan sino que están siempre en el acto de reconstruir.⁵¹ (IBID, p. 7, traducción del autor)

Por otra parte, Nicholas Cook ha llamado nuestra atención hacia el redimensionamiento de lo que significa hacer música al señalar la importancia de los procesos interpersonales y sociales que se manifiestan y entran en juego mediante el acto de la interpretación musical, es decir a través del hacer música. En sus propias palabras, la música:

...cuando se interpreta y se experimenta, es una construcción social, y el acto de hacer música juntos es un acto que forja y mantiene comunidad. Hay un sentido, entonces, en que el sonido de un cuarteto de cuerdas es comunidad hecha sonido, y mi reivindicación es que esto es inseparable de lo que la música significa para nosotros.⁵² (COOK, 2009, p. 777, traducción del autor)

Parecería evidente que tanto el papel del intérprete como el del escucha, es decir, de aquellos agentes tradicionalmente minimizados en el proceso de comunicación en la música de concierto, claman por un redimensionamiento, así como por una revisión de sus roles participativos: el intérprete como coautor del evento musical, y el escucha como dador y constructor de significados múltiples. En este sentido, el compositor y artista sonoro Llorenç Barber comenta:

...el Arte Sonoro es una necesidad visible en la actualidad, no solo en festivales de música experimental como sería predecible, sino también en espacios dedicados a las músicas contemporáneas de corte académico, así como en escenarios de músicas más populares e incluso en galerías y museos. Es evidente que las emociones acústicas se han extendido tanto como los sonidos que salen de antiguos y nuevos instrumentos, los gestos reclaman nuevos materiales, los contextos suenan de otras formas y postulan otras relaciones sociales: compartir, colaborar, estar juntos... (BARBER, 2018, p. 62).

A la luz de las consideraciones anteriores, parecería pertinente comenzar a adoptar algunos comportamientos y metodologías propias del arte sonoro, adaptándolas a los usos más rígidos de la música contemporánea, abriendo así la posibilidad de acceder a ciertos niveles de autoconocimiento que permitirían a los intérpretes cuestionarse sobre su papel como gestores de una comunicación artística. De esta manera, se dejaría una puerta abierta para la exploración de otras posibilidades de

⁵¹ "...performance marks identities, bends and remakes time, adorns and reshapes the body, tells stories, and provides people with the means to play with, rehearse, and remake the worlds they not merely inhabit but are always already in the habit of reconstructing".

⁵² "...as performed and experienced is a social construction, and the act of making music together is an act of forging and maintaining community. There is a sense, then, in which the sound of a string quartet is community made audible, and my claim is that this is inseparable from what music means to us".

colaboración artística que incluyeran el trabajo colaborativo de carácter multidisciplinario, abonando a desarrollar un concepto que permitiría justamente explorar el conjunto de relaciones y reflexiones que se dan entre los intérpretes en un marco de intercambio de saberes que dé como resultado una exploración lúdica y dinámica del formato de concierto y de los repertorios convencionales a través de su manipulación e intervención.

En torno a este tema en particular, Barber añade: “Ser músico es salirte de tu ‘ser músico’. Puedes ser mil cosas si tienes los arrestos para salirte de tu casa confortable llamada auditorio. La música devino otras cosas, otros modos, otras maneras de enfrentarse a la escucha”.⁵³

Si es verdad, como sostiene Lydia Goehr, que en la música clásica a lo largo de los siglos XIX y XX se afianza la idea de hablar de música en función del concepto de “obra” y no a partir de su realización, de tal suerte que el acto creativo-interpretativo y su comunicación pasan a segundo término, o en todo caso, la discusión en torno a la realización y la recepción comienza a girar alrededor de la fidelidad hacia las obras que se interpretan (GOEHR, 2002), luego entonces habría que buscar otras fórmulas para redimensionar los repertorios y encontrar nuevos caminos hacia la transmisión del acto musical y hacia toda la serie de interacciones humanas que se dan alrededor de la interpretación musical.

Sobre el particular, valdría la pena hacer eco de lo manifestado por Richard Schechner en su libro *Performed Imaginaries*, al respecto del valor de los artistas en un mundo que apunta, en sus propias palabras, hacia la aniquilación de la especie y del medio ambiente:

1. Performar es explorar, jugar, experimentar con nuevas relaciones.
2. Performar es cruzar fronteras. Estas fronteras no son solo geográficas sino emocionales, ideológicas, políticas y personales.
3. Performar es comprometerse en un estudio activo de por vida. Tomar cada libro como un guión con el cual jugar, interpretar, reconfigurar/rehacer.
4. Performar es volverse alguien más y uno mismo al mismo tiempo. Empatizar, reaccionar, crecer, cambiar. (SCHECHNER, 2015, p. 9, traducción del autor)

Si bien la música y el arte sonoro son campos de acción claramente diferenciados, parecería posible trasladar los usos y las prácticas de un ámbito hacia el otro, de tal manera que la obra artística, inicialmente cerrada, se pudiera abrir a otras interpretaciones y a otras aproximaciones. ¿Por qué no adoptar algunas de las prácticas del arte sonoro, aplicándolas en el ámbito de conciertos de corte más tradicional? De esta manera, recurriendo al trabajo colaborativo, a la reinterpretación e intervención de los repertorios, a la multi y transdisciplina, entre otras cosas, el concierto, como fenómeno

⁵³ Entrevista realizada presencialmente el 4 de mayo de 2019, en Valencia, España.

artístico, podría convertirse en un espacio de creación personal e íntima, mucho más profunda y significativa para los intérpretes y para el escucha, adquiriendo de esta manera otras dimensión e implicaciones, desdoblándose en un universo de posibilidades lúdicas de las cuales, según los comportamientos comúnmente observados, carece hoy en día. De Assis lo enfatiza de la siguiente manera:

La interpretación no debería ser un ornamento decorativo de nuestra sociedad del conocimiento. La interpretación es el lugar *par excellence* para problematizar cosas y obras. Es el lugar ideal para construir y exponer problemas; para desarrollar nuevas prácticas y nuevas técnicas de pensamiento; para instigar nuevos modos de aprehender materiales históricos; En vez de reproducir obras una y otra vez, es el lugar para plantear preguntas.⁵⁴ (DE ASSIS, 2018, p. 198, traducción del autor

Consideraciones finales

Partiendo del reconocimiento de los diferentes usos y características fundamentales de la música contemporánea y del arte sonoro, podríamos preguntarnos sobre la pertinencia de intentar un abordaje del acto musical desde las perspectivas menos normadas, y por lo tanto mucho más libres, de lo experimental. A través de dicha identificación, se puede establecer toda una serie de diferencias entre los esquemas preestablecidos, rígidos y llenos de rituales ortodoxos que ofrecen muy poco espacio para la experimentación en sus formas de comunicar un resultado artístico, propias del ritual convencional de concierto, en oposición a las prácticas mucho más abiertas que podemos encontrar en el terreno del Arte Sonoro, en donde los elementos fundamentales del concierto, a saber, repertorio, utilización del espacio físico, práctica escénica, relación con el público, etc., están sujetos a un escrutinio y modificación constantes. A partir de la diferenciación entre ambos campos, se podrían ensayar diversas alteraciones en el formato de concierto que pudiesen incidir en la forma en que el acto artístico es comunicado y percibido. Adicionalmente, se tendría que considerar como elemento central de esta reflexión, el amplio abanico de posibilidades que nuestro contexto actual ofrece en términos de trabajo transdisciplinario, intermedial y globalizado. Tomando en consideración todo lo anterior, parecería que el formato convencional de concierto no tendría más opción que adaptarse a las posibilidades y entrecruzamientos que una realidad cambiante y dinámica, como la que vivimos hoy en día, impone. Resulta importante señalar que estas adecuaciones no necesariamente implicarían el establecimiento de nuevas convenciones y paradigmas que vinieran a

⁵⁴ "Performance should not be a decorative ornament of our knowledge society. Performance is the place *par excellence* to problematise (sic) things and works. It is the ideal place to construct and to expose problems; to develop new practices, and new techniques of thought; to instigate new modes of apprehending historical materials; Instead of reifying works again and again, it is the place to ask questions".

sustituir a aquellas que actualmente observamos en el formato de concierto convencional, sino que funcionarían como una confirmación del concierto como un terreno apto para la exploración y la problematización.

Dicho abordaje tendría que incluir elementos tales como la exploración de las relaciones entre intérpretes y disciplinas, entre públicos e intérpretes, así como la utilización del espacio físico de maneras más creativas y menos estereotipadas. Quizás habría que comenzar a implementar formas más imaginativas y menos arraigadas, más lúdicas y menos reverentes, de abordar ese acto social llamado concierto, buscando jugar más con el repertorio y sus múltiples posibilidades, y dejando de lado el cumplimiento cabal de lo que dicta la academia y sus tradiciones para ensayar, ya no una aproximación que busque la aprobación de las instituciones y los pares, sino una que abra mayores posibilidades para la práctica musical como territorio para plantear cuestionamientos de otra índole, de lo político a lo cotidiano y de lo ya conocido a lo inesperado. Después de todo, como lo puntualiza Small: "...la interpretación no existe para presentar obras musicales, sino más bien las obras musicales existen para darle al intérprete algo que interpretar".⁵⁵ (SMALL, 1998, p. 8, traducción del autor)

Agradecimientos

El autor agradece el invaluable apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, para la realización del presente trabajo. Asimismo, desea agradecer al artista sonoro Llorenç Barber, por su generoso tiempo y disposición para platicar sobre temas relevantes para este artículo.

Referências Bibliográficas

- AUSLANDER, Philip. Musical Personae. *The Drama Review*, vol. 50, no. 1, pp. 100-119, 2006/marzo.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BARBER, Llorenç, y Montserrat, PALACIOS. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor, 2009.
- BARBER, Llorenç. El arte sonoro español: una narración desde mi experiencia. *Quodlibet, revista de especialización musical*, no. 68, pp. 9-62, 2018/mayo.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2000.
- CHIANTORE, Luca. Música en rebeldía: investigación artística y activismo historiográfico. *Konpartitu Magazine*, no. 6, 2019/junio.

⁵⁵ "...performance do not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform".

<https://konpartitu.com/wp-content/uploads/2019/06/M%C3%9ASICA-EN-REBELD%C3%8DA.pdf> [acceso: 20 de junio de 2020]

COOK, Nicholas. Between Music and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, vol. 7, no. 2, 2001/abril.

<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Between%20Process%20and%20Product.pdf>

[acceso: 1 de agosto de 2020]

----- Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*. Royal Holloway, University of London, 2009.

<https://rilm.org/historiography/cook.pdf> [acceso: 1 de agosto de 2020]

CORRADO, Omar. Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista argentina de musicología*, no. 5-6, pp. 17-44, 2004-2005.

DE ASSIS, Paulo. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Gante: Leuven University Press, 2018.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (editores). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KINGSBURY, Henry. *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Temple University Press, 1988.

LÓPEZ CANO, Rubén. Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas, En: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (editora). *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: UAM, 2013. pp. 207-225.

----- Qué defendemos cuando defendemos a la música clásica. *Papeles sueltos*, 2018/agosto.

https://rlopezcano.blogspot.com/2018/08/que-defendemos-cuando-defendemosla.html?fbclid=IwAR0lXpEiElXfYv6eb0Hx_8YB5IkZvplVaDiNNYiLytgjbIq6Xwj3s8si7g [acceso: 25 de marzo 2020]

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revisa transcultural de música*, vol. 13, 2009. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

[acceso: 2 de julio de 2020]

MUSGRAVE, Michael. (2012). Performance in the Nineteenth Century: An Overview. En: LAWSON Colin y Robin STOWELL (editores). *The Cambridge History of Musical Performance* (The Cambridge History of Music, pp. 575-610). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CHOL9780521896115.025 [acceso: 16 de mayo de 2022]

NYMAN, Michael. Towards (a Definition of) Experimental Music. En: COX, Christoph y Daniel WAGNER (editores). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2011. pp. 209-220.

SAN CRISTOBAL, Úrsula. ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, no. 1, pp. 207-231, 2018.

<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee> [acceso: 2 de julio de 2020]

SCHECHNER, Richard. *Performed Imaginaries*. Londres: Routledge, 2015.

<https://doi.org/10.4324/9781315747514> [acceso: 1 de agosto de 2020]

SLOBODA, John. "Musicians and Their Live Audiences: Dilemmas and Opportunities". Ponencia presentada en el Congreso Internacional *Musicología aplicada al concierto: los estudios sobre performance en acción*. Universidad Internacional de Andalucía, Campus Baeza, 1-3 de diciembre de 2016.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TARUSKIN, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2009.