



Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea

La observación, las vivencias propias, la discusión y, ante todo, la reflexión, se entremezclan en este artículo que tiene el propósito de hacernos reflexionar sobre los cambios en la sensibilidad musical del hombre de los últimos años del siglo XX. Las profundas transformaciones tecnológicas que vienen produciéndose en las últimas décadas han dado lugar a una alteración del lugar que ocupa la música en la sociedad y en el individuo. José Jorge de Carvalho se centra en el impacto de estos cambios en la juventud al considerar que es el sector de la población en proceso de formación de su sensibilidad musical. A través de cuatro elementos de análisis interrelacionados entre sí: la tecnología, la ejecución, la recepción y las subculturas musicales, elabora un discurso ilustrado con ejemplos extraídos del universo musical mediático (el éxito de Xuxa, los conciertos de los Rolling Stones, etc.) y apoyados por la literatura relacionada con el tema, desde Adorno y Benjamin hasta Attali y Leppert.

En este fin de siglo, la mayor parte de la producción intelectual reciente sobre música todavía se concentra, o bien en el análisis e interpretación de las estructuras musicales y sus relaciones con el contexto social en que circulan, o bien en una crítica (académica, estética o ideológica) de las tendencias de la creación musical actual, sea popular o erudita.¹ Aun cuando muy importantes, esos estudios musicológicos y etnomusicológicos raramente han tocado los dilemas de la sensibilidad musical frente a tantas y

¹ Esta es una versión corregida y muy ampliada de la ponencia que presenté en el Congreso Internacional Música y Sociedad en los Años 90, en Madrid, en junio de 1994, recientemente publicada (Carvalho 1995). Agradezco a Benjamín Yépez e Irma Ruiz la gran gentileza de la invitación. Muchos de los argumentos que he desarrollado aquí surgieron a partir de discusiones que mantuve con Leticia Vianna, a quien también agradezco. Estoy especialmente agradecido a Rita Segato por la minuciosa e inspirada revisión de todo este texto.

Observation, knowledge gained from one's own experiences, discussion and, above all, reflection, are intermingled in this article, which aims to make us reflect upon the changes in man's musical sensitivity during the last years of the twentieth century. The profound technological transformations which have taken place in recent decades have altered the place the music occupies in society and in the individual. José Jorge de Carvalho centres on the impact of these changes on the youth of today, considering this to be the sector of the population which is in the process of forming its sensitivity to music. Through four interrelated analytical elements: technology, performance, reception and musical subcultures, he develops a theory which is illustrated with examples taken from the adverse influences of the musical world (the success of Xuxa, concerts by The Rolling Stones, etc.) and supported by literature related to the theme, from Adorno and Benjamin to Attali and Leppert.

tan frecuentes innovaciones tecnológicas que afectan directamente el lugar de la música para el individuo y la sociedad en este final de milenio.² Y justamente en la medida en que esos cambios ocurren a una velocidad vertiginosa, me parece de suma importancia diagnosticar su impacto sobre todo en aquellas personas cuya sensibilidad musical está siendo formada ahora, es decir, en los jóvenes. Ello implica no solamente una revisión de posiciones estéticas y analíticas, sino también un reconocimiento de que la jerarquía de valores y el cuadro general de las hegemónicas en el mundo de la música han cambiado

² Una de las pocas excepciones ha sido la obra de Jacques Attali, *Noise* (1977), a que he de referirme, que investiga el desarrollo de una economía política de la música en el mundo moderno. Teóricamente novedoso también es el estudio de Richard Leppert, *The Sight of Sound* (1993), sobre cómo se representaba pictóricamente la actividad musical en la Europa del Norte de los siglos XVII al XIX, lo que posibilitó la exploración de aspectos poco conocidos de la sensibilidad burguesa europea.

dramáticamente en las décadas recientes y lo que ofrezco son reflexiones que contribuyan para esa revisión. Para evitar un tono excesivamente especializado o académico, he optado por dar ejemplos comunes al espacio musical occidental, con un énfasis especial en las tradiciones musicales que me son más familiares, particularmente las brasileñas.

He elegido cuatro temas principales de reflexión, todos profundamente interconectados, de tal modo que cada uno de ellos presupone a los demás y los anticipa conceptualmente: las innovaciones tecnológicas, la ejecución, la recepción y las subculturas musicales. Es así que el lector podrá encontrar en las últimas páginas la continuación directa de algún argumento ya esbozado en las primeras. Por ello, la presentación secuencial de los temas oculta su influencia recíproca, que debe entonces ser afirmada desde el inicio. En ese sentido, hay una especie de circularidad argumentativa que es constitutiva del texto que he intentado construir.

Por último, una advertencia de orden epistemológico. Presento aquí una etnografía de la sensibilidad musical, no en el sentido de una descripción densa como lo quiere Clifford Geertz (1973), sino más bien una descripción liviana, es decir, más cercana al estilo en el cual escribo, como etnomusicólogo y antropólogo, mis propios diarios de campo, entendidos como expresión de mis reacciones, sueltas y abiertas, al impacto que me causan las experiencias musicales a que soy sometido. La idea de una descripción densa implica un cierto cierre o una delimitación del universo observado, mientras que el espacio que comento trasciende sociedades, grupos étnicos o comunidades concretas y puede ser vagamente definido como la experiencia musical de los grupos sociales urbanos de los países occidentales plenamente integrados al circuito de consumo musical del capitalismo tardío. A veces la mera descripción de lo ocurrido en una determinada situación —como, por ejemplo, una ejecución musical a que pude asistir— ha sido incluida por su capacidad de suscitar nuevas ideas sobre la realidad musical contemporánea. Otras veces, trazo mi reacción frente a un determinado hecho musical sin

describirlo con detalles, en la expectativa de que esto invite a nuevos caminos de re-lectura y re-observación, es decir, a nuevas audiciones de esa realidad musical particular.

Me permití, en ese texto, complementar descripciones e interpretaciones canónicas de las situaciones musicales seleccionadas con relatos de experiencias, evaluaciones estéticas personales, metáforas y alegorías que me parecieron capaces de iluminar el ámbito de sentido a que hago referencia. Paralelo a ese esfuerzo más próximo de la subjetividad, he intentado también aquí hacer una evaluación de la literatura más relevante, a mi juicio, sobre ese tema. Dado el carácter eminentemente programático y sintético del texto, algunos argumentos quedaron solamente esbozados, y cabrá al lector completarlos a partir de las referencias bibliográficas indicadas. Digo de antemano que me interesa antes de todo intentar construir una sensibilidad musical de verdad pluralista, y es por ello que busco leer (u oír) estilos musicales de los más diversos: eruditos, tradicionales, populares, masificados, folklóricos, ritualizados, etc.

1. La tecnología

Sostengo que los medios masivos de comunicación y difusión cultural provocan una constante renovación en la percepción del oyente de música, en la medida en que están siempre experimentando con reglas comunicativas y buscando avanzar en la tecnología de confección de los nuevos productos musicales y en los mecanismos de interacción del producto musical con sus consumidores. Ello propicia un clima de homogeneidad estética que va mucho más allá de las diferencias formales o estructurales entre los diversos estilos musicales que circulan en el mercado. Hace una generación apenas, las diferencias de gusto eran enmarcadas principalmente por barreras de clase o de grupos de pertenencia y el idioma de la distinción, tal como lo investigó extensivamente Pierre Bourdieu (1979), regía claramente la difusión social de los estilos musicales. Hoy día los medios masivos permiten un aumento considerable del consumo musical y la distinción de clase empieza

a dar lugar a un clima más cosmopolita, estimulando la convivencia de estilos musicales formalmente muy distintos entre sí, pero conmensurables en cuanto parte de un mismo universo mediático que homogeniza el impacto sensorial de la música.

Debido a un aumento gigantesco de la oferta de grabaciones en las últimas dos décadas, en un mismo cuarto de estar de una casa de clase media urbana de una gran ciudad de algún país occidental puede haber CDs de ópera, sinfonías, piezas para piano, rock, lambada, carnaval, salsa, bolero, flamenco, *world music*. Todos esos géneros musicales tan distintos entre sí conviven sin mayores roces estéticos, pues corresponden a momentos distintos de la vida de esos consumidores de nuestros tiempos. No cabe duda que esa gran accesibilidad actual a la música de las culturas del mundo es algo extremadamente positivo, porque inspira creadores y oyentes sensibles a explorar dimensiones y lenguajes sonoros hasta hace muy poco tiempo desconocidos.

Sin embargo, hay un efecto perverso en ese movimiento de captación de la variedad musical del mundo: las tecnologías de grabación y reproducción que posibilitan esos tránsitos entre los más variados estilos ahora conmensurables se basan en un gusto estandarizado, capaz de hacer que la percusión de una batería de escuela de samba suene cada vez más próxima a como suenan los timbales de una orquesta o a los tambores de un grupo de música religiosa coreana o indonesia. Así, no solamente la alteridad musical, desde el punto de vista del espectro tímbrico, es controlada electrónicamente; más que eso, las diferencias radicales de forma y estructura son ahora suavizadas por las intervenciones homogeneizadoras de los procedimientos de grabación y reproducción.

En el extremo opuesto, las formas musicales pertenecientes a los circuitos sociales y rituales denominados tradicionales siguen operando de un modo casi opuesto a ese modo urbano de los medios tecnológicos: su énfasis suele estar en mantener, conservar lo más intacto posible un determinado objeto sonoro con su modo específico y único de impactar los sentidos. La literatura etnomusicológica está llena de esos ejemplos: una determinada situación social

provee el marco sonoro en el cual un estilo de música puede actuar sobre las personas y tornarse una experiencia sensorial, estética, intelectual y trascendente singular. El resultado acústico de esa interacción social no es percibido como tal a la hora de su reproducción por medios mecánicos para difusión masiva.

Parece claro, por lo expuesto, que el resultado del encuentro de los estilos musicales tradicionales y los mediáticos es muchas veces estéril, en la exacta medida en que educarse para asimilar las innovaciones traídas por los medios masivos significa justamente desprepararse para la comprensión de los estilos musicales ritualizados. El oyente urbano posmoderno aprende a recibir como algo familiar lo que es concebido por sus creadores y cultores tradicionales como singular, original; y el oyente típico de una comunidad musical tradicional tiene serias dificultades en aprehender el carácter fundamentalmente irónico, alegórico, o simulativo, de la producción musical generada por los medios masivos contemporáneos. Dicho de otro modo, en vez del ideal de la mutua exégesis, de la hermenéutica fusión de horizontes musicales, lo que nos toca analizar ahora con más frecuencia son las situaciones de incompatibilidad comunicativa. Transportado al plano ontológico, ese conflicto de vivencias irreductibles dificulta la acumulación de las múltiples experiencias humanas susceptibles de ser expresadas por el lenguaje de la música.

Para entender ese movimiento de homogeneización de las intensidades y timbres utilizo un término extraído de las grabaciones comerciales: la ecualización. El ecualizador es un aparato que construye un equilibrio sonoro de los varios instrumentos de un conjunto y su relación con las voces. Compensa sonidos agudos con sonidos medianos y graves y la dinámica particular en el interior de cada canal grabado y entre los varios canales, con la finalidad de que todo se oiga con facilidad y que la masa sonora resultante sea agradable, según el gusto del productor de la grabación.

Generalmente los técnicos de grabación ecualizan una determinada masa sonora siguiendo una

fórmula de equilibrio que tiene un origen preciso. Se trata de principios estéticos extraídos del equilibrio sonoro logrado en algunos conjuntos musicales de corte clásico (como un conjunto de cámara, un cuarteto de cuerdas, una orquesta) o popular de salón (como los conjuntos y las bandas que acompañan géneros populares, tales como el tango, el bolero, el chorinho, la *chanson* francesa, etc.). En esos conjuntos, violines, bajos, bandoneones, pianos, se sobreponen a las guitarras acústicas, guitarrones, cavaquinhos, panderos, flautas y demás instrumentos de percusión. En la mayoría de los casos, es el canal de la voz la referencia principal para los demás, pues, salvo rarísimas excepciones (como en algunos estilos de rock), se espera que el oyente pueda escuchar con claridad las palabras del texto. Y hay que tomar en cuenta también que la ecualización de los conjuntos de música popular presupone un juego de dinámicas que casi nunca alcanza los extremos de contraste entre pianísimos y fortísimos encontrados en ciertos repertorios de música erudita.

La ecualización de grabaciones, entonces, dejó de ser el perfeccionamiento de un patrón estético específico para algunos géneros musicales y se ha convertido, en nuestra época, en un principio estético generalizado de equilibrio sonoro. Una vez que aprendió a ecualizar, un técnico de grabación tenderá a tratar todas las masas sonoras captadas por los grabadores del estudio donde trabaja prácticamente de la misma manera. La ecualización sale entonces de su esfera específica del gusto musical occidental para tornarse una metáfora de la homogeneización, de la reducción de los puntos de resistencia estética de los miles de estilos musicales del mundo a un principio único. En fin, una especie de colonización, por parte del estilo de equilibrio entre los parámetros musicales de algunos géneros, sobre la inmensa mayoría de combinaciones posibles de masas sonoras practicadas dentro y fuera del ámbito occidental. Daré algunos ejemplos de esas formas "no-ecualizables" en la parte tercera, dedicada a los problemas de la recepción.

Un factor importante a tomar en cuenta, si lo que se desea es comprender la sensibilidad musical con-

temporánea, es que los medios masivos conciben la tecnología, de la cual dependen enteramente, según un modelo evolucionista, de un modo análogo a como la vanguardia musical se concibe a sí misma siempre como un paso adelante en un proceso estético evolutivo. En ambos casos, el idioma dominante es el de la superación: para la vanguardia, un nuevo estilo "supera" el anterior en cuanto "solución" estética; y para los medios masivos, un nuevo aparato o un nuevo modo de usar un viejo aparato "resuelve" un problema técnico de manera más adecuada que las soluciones anteriores; es decir, para cada nuevo aparato electrónico de grabación y difusión musical en uso hay por lo menos uno que se vuelve obsoleto. Ello señala la intención modernista que subyace a esas experimentaciones con la sensibilidad musical.

Entre tantos efectos de la reproducción, hay dos que me parecen particularmente significativos en los días de hoy: la introducción de eco o reverberación en la reproducción de la música por los altavoces y la alta amplificación de la intensidad de la masa sonora.

La reverberación fue un descubrimiento tecnológico que posibilitó, inicialmente, un recurso expresivo especial en ciertos estilos musicales, algo del orden de lo insólito, del énfasis, o de la sobrepersonalización retórica; quizás equivalente, en el siglo XX, a lo que fuera la repetición obsesiva en el repertorio romántico del siglo XIX, tal como lo argumenta Lawrence Kramer (1986). Luego ha sido banalizada como ingrediente de las grabaciones populares y finalmente generalizada ya como parte del formato normal de casi toda música comercial grabada masivamente, independiente del género, del origen étnico o de las variables temporales y espaciales de la música en cuestión.

Se puede constatar un abuso hoy día, por lo menos en Brasil, admitido por los mismos músicos, del llamado "retorno", o reverberación del sonido natural de la voz o de los instrumentos, en los *shows*, bares y locales nocturnos. La exposición excesiva al "retorno" ciertamente dificulta o hasta atrofia la capacidad del oyente de captar pasajes más sutiles del movimiento de timbres e intensidades de las obras musicales. Peor todavía, puede funcionar como pa-

liativo para la ejecución deficiente de cantantes de música popular comercial con escasos recursos vocales.

Desde un punto de vista de los patrones estéticos, hay un estilo musical contemporáneo que explora sistemáticamente el potencial expresivo del sonido ampliado: el *heavy metal*. El grupo Man O'War, por ejemplo, ganó el record mundial de decibelios, llegando al nivel 10 de ampliación de sus cajas de altavoces. Su canción *All Men Play on Ten* celebra ese poder del ruido ensordecedor: una frase de la canción afirma que "quien es hombre tiene que tocar en el nivel 10".³ Hay aquí toda una búsqueda estética por ampliar cada vez más sin distorsionar el sonido, lo que exige una sofisticada tecnología de ampliación y equalización. La valoración de la agresividad está obviamente por detrás de ese gusto estético. La música incluye solos rápidos de guitarra y gritos con voz ronca. El efecto físico sobre el cuerpo humano de esa música de más de ciento treinta decibelios es devastador: piel, respiración, ritmo cardiaco, oxigenación del cerebro, desplazamiento del equilibrio laberíntico, todo se altera dramáticamente. Por lo tanto, la condición peculiar *heavy metal* es que no puede lograrse en la reproducción por la radio, sino en el espectáculo con los grandes altavoces, o sea, en el directo. Sin duda alguna, cabe al *heavy metal* la vanguardia de una de las principales dimensiones de la música en el momento presente. Aquí hay una especie de paradoja: por un lado, no puede reproducirse, es decir, no puede dispensar la interpretación en directo, lo que es un anacronismo desde este punto de vista del evolucionismo estético, hoy día hegemónico; y por el otro, depende absolutamente de los medios técnicos para la ampliación.

Y ha sido Eric Clapton, justamente uno de los mayores representantes del rock —ese estilo musical creado con las posibilidades del sonido amplificado—, quien reaccionó contra esa exageración de la parafernalia de ampliación moderna. Su disco *Unplugged*, fue recibido hace tres años como una verdadera revelación y su idea ha sido luego copiada

por Rod Stewart, Neil Young, Bob Dylan, Nirvana y en Brasil por Gilberto Gil, quien incluso defendió el efecto más mágico y trascendente del sonido acústico por encima del sonido distorsionado por los altavoces. Evidentemente, se trata de una reacción "desde dentro", pues lo que se proponen esos músicos no es nada más que dosificar la ampliación re-equalizada y no cambiarla. Obviamente, Clapton y Gil no tienen forma de renunciar a la ampliación de sus voces e instrumentos, pero lo que quieren es regresar a una dimensión más "natural" directa, a escala humana, de la ampliación; a disfrazar por lo tanto, la dependencia tecnológica. En fin, la estética "unplugged" genera una paradoja contraria de la paradoja del *heavy metal* mencionada arriba: por un lado, es anacrónica en relación a la técnica de ampliación dominante; por otro, se ajusta mejor justamente a la reproducción equalizada.

La idea, común a la antigüedad clásica, al medioevo y al clasicismo europeo y también al pensamiento oriental, del silencio, de la contemplación, de la suavidad en la música, ha sido cuestionada radicalmente por la práctica, cada vez más común, de la ampliación excesiva. George Steiner, fino teórico de las vicisitudes de la tradición cultural clásica occidental en este final de milenio, se ha preguntado, en un tono más bien pesimista, en su libro *In Bluebeard's Castle* (1971), por las consecuencias del sonido alto entre la juventud de las universidades americanas. Habla de la primera generación de individuos que crecieron expuestos constantemente al ruido alto y se pregunta en qué medida ello afecta a las facultades mentales y a la auto-conciencia (1971:116). Todas las imágenes de la música como puente al mundo numinoso, celestial, etc., caen por tierra, casi literalmente, en las discotecas contemporáneas donde suenan el *acid house*, el rock pesado, el *funk*, el *hip-hop* y también en las transcripciones electrónicas de piezas clásicas, como en el *Switched-on Bach* de Walter Carlos, que pretende igualmente "materializar" el compositor alemán venerado como sublime.

Todavía hay otros casos en los cuales la ampliación exagerada puede muy bien funcionar como un signo de efervescencia comunitaria, y contribuir

³ Agradezco a Lena Tosta la información sobre Man O'War.

con la construcción misma de un vínculo colectivo entre los miembros de un mismo vecindario o pequeño pueblo rural. Por ejemplo, en los barrios pobres de Belém y Macapá, en el Norte de Brasil, se hacen fiestas en la calle con la finalidad principal de escuchar el repertorio de canciones populares románticas llamadas “brega”. La comunidad alquila una unidad móvil de reproducción, con grandes altavoces y con su *disk-jockey*, que pincha los discos al volumen máximo alcanzado por las cajas. A pesar del alto ruido, en este caso no se dramatiza la violencia del sexo y de la guerra, ni la agresividad interpersonal, como en el *heavy metal*, sino todo lo contrario: la convivencia alegre de los vecinos y la seducción amorosa.

Otro ejemplo aún más espectacular de altos decibelios es lo que ocurre durante el carnaval en Salvador, Bahía. Durante el último carnaval, en febrero pasado, la prensa divulgó que los altavoces de los “tríos eléctricos” (unidades musicales móviles instaladas sobre grandes camiones) llegaron a 130 decibelios, al tocar para una multitud calculada en un millón de danzantes en la Plaza Castro Alves.⁴ Aquí la amplificación no hizo más que materializar la fantasía carnavalesca cultivada desde el final del medioevo: siempre se espera del carnaval que sea una fiesta colorida, caótica y sobre todo ruidosa. Si antes del desarrollo tecnológico de esos aparatos de amplificación el ruido carnavalesco era más que todo retórico o simbólico, ahora en Bahía es literal. Lo que nos conduce al segundo punto: la ejecución musical.

2. La práctica musical (performance)

El foco en la *performance* surgió, hace unos diez años, como la gran revolución en los estudios musicológicos, el gran hallazgo teórico que abriría las puertas de todos los secretos del lenguaje musical.⁵ La situación de la ejecución musical dramatizaría la

naturaleza de las distintas experiencias individuales y las formas de interacción comentadas por la música. Ahora ya podemos comprender que la teoría de la *performance* se basó, casi exclusivamente, en un presupuesto epistemológico de tipo realista, lo cual, si no es falso, es por lo menos incompleto.

Como suele suceder en muchos casos, los teóricos utilizaron como modelo básico o bien las culturas musicales que ellos mismos decidieron definir como clásicas o eruditas (sobre todo occidentales y asiáticas) o las tradiciones occidentales, africanas y las así llamadas “primitivas” (como la música de los indios y etnias remotas de los medios globales de comunicación de los varios continentes). La idea era localizar la ejecución musical en un momento preciso del tiempo y el espacio, con un número definido de músicos y audiencia en interacción. La ejecución era vista por la inmensa mayoría de los teóricos como una instancia del hecho social total maussiano. Una perspectiva como esa, que parecía tan sólida al instalarse entre nosotros, no ha resistido al rigor de las transformaciones a que aquí hago referencia. Como intentaré mostrar, el hecho social total de la *performance* parece haber sido sustituido por lo que podríamos llamar el hecho individual total, en la medida en que la interacción no es más de tipo social, sino mediatizada. Y el presupuesto epistemológico mismo que diera sustento a esa perspectiva teórica parece ahora insuficiente, como también el modelo sociológico.

Por un lado, conforme ha teorizado John Mowitt (1991), siguiendo la línea de pensamiento inaugurada por Walter Benjamin en su clásico ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica (Benjamin 1969), en muchos casos ya no se graba ninguna *performance*. La grabación es un montaje industrial, una actividad caótica (el término fue utilizado por el mismo Benjamin) como lo es la edición de una película cinematográfica. Fragmentos de varias tomas son unidos entre sí, formando un *collage*, y nadie tiene completa autonomía sobre el proceso como un todo; son varios técnicos, o artesanos, articulados en cuanto especialistas y el músico es apenas uno de ellos (y ni siquiera siempre el que

⁴ Agradezco a Patricia Sandler esta información sobre el carnaval de Bahía de 1995.

⁵ Ver, por ejemplo, Béhague (1984) y Herndon y Brunyate (1975).

toma las decisiones más importantes). Podemos ahora hablar entonces de la grabación como reproducción de una *performance* que nunca existió. Un músico que encarnó enteramente esa realidad de la grabación de fragmentos fue Glenn Gould, quien de hecho buscó, a lo largo de toda su vida profesional, no la ejecución pública perfecta, sino el disco perfecto.

Por otro lado, está también el fenómeno opuesto, de *performances* de música que no son musicales en el sentido completo del término. Son las ejecuciones despersonalizadas, frías, que abundan hoy día. En Brasil es frecuente, en los restaurantes y los locales nocturnos, el esquema insólito —impensable hace menos de treinta años atrás— de una persona, acompañada de un teclado, cantar el repertorio popular eliminando casi todas las sutilezas de la composición. Desaparecen el balance sutil de la intensidad y el ritmo, el idioma no lingüístico y altamente musical de los melismas, las inflexiones de voz, los desplazamientos de energía, los silencios significativos. Solamente quedan la secuencia de acordes, el metro puro y simple y el esquema de la melodía con las palabras del texto, todo cargado de reverberación. El efecto técnico sustituye la dinámica musical. Dicho de otro modo, hay aquí una ejecución sin interpretación, sin presencia, sin aura. La "música" es reproducida en vivo, pero ya no es vivida por quien la reproduce, y mucho menos por quienes la escuchan. Una novedad poco teorizada se ha incorporado a este nuevo proceso de representación musical.

Desde el Renacimiento la representación musical se basaba en un traslado de la notación, hecha por el compositor, para la ejecución, a cargo de los músicos. A lo que asistimos ahora es a un desplazamiento sistemático de ese modelo de representación, basado en la ejecución, para un otro, basado en la reproducción. Obviamente, ese cambio de lugar de realización de la idea musical necesita una teorización mucho más intensa de lo que puedo ofrecer aquí.

Una explicación para esa ejecución sin aura es que la música no es el motivo primero de aquella interacción social. Tal como me dijo un guitarrista que toca en las salas nocturnas de Río de Janeiro, tres son

las motivaciones principales para que alguien asista a un *show* musical en uno de esos lugares: comer carne, tomar cerveza, y quizás realizar alguna aventura amorosa. O sea, la música pasa a funcionar predominantemente como medio y ya no como fin para un placer que parece depender muy poco de la calidad de la ejecución musical ofrecida por el ambiente. Ello ocurre no solamente en esa, sino en muchas otras situaciones sociales y tiene que ver quizás con el hecho de que hay una sobreexposición a la música hoy día.

Lo más significativo (y problemático, teóricamente, para quienes creen en el poder transformador de la música) de esa ejecución sin aura es justamente su posibilidad misma de existencia: cómo pueden las personas admitir esa despersonalización, esa mecanización de la música en primer lugar. Un grupo de aficionados salen de asistir a un fino recital de piano, con toda la exigencia interpretativa y receptiva de piezas de Schumann o Beethoven, y van a algún bar o restaurante; allí no se incomodan al escuchar, extrañamente, que un profesional toque en un teclado electrónico, de un modo enteramente mecánico, sin ninguna inflexión o pathos, en un tiempo soporífero, digamos, *La Cucaracha*.⁶

Jacques Attali (1985) analiza con detalle la funcionalidad de la Muzak y lo que él considera como "castración", por parte de este género, de las obras musicales. Sin embargo, insisto en que la saturación del espacio social con música trasciende en mucho los intereses psico-laborales de la Muzak y sus equivalentes; en ese sentido, mis observaciones van en la misma dirección que las de George Steiner, de que ocurre ahora una "devaluación" (o "desacralización" —él usa ambos términos— de la música; divergemos solamente en que él se refiere casi exclusivamente a la música clásica occidental.

Habría que conectar esa esterilidad interpretativa (y receptiva, por supuesto) con la climatización musical creciente de los aeropuertos, supermercados, *shopping centers*, oficinas, clínicas y hasta iglesias.⁷ El mensaje silencioso de esa música ambiente parecería

⁶ Agradezco a Miguel Ángel Girollet el ejemplo cómico y preciso de esa situación imaginaria, pero absolutamente posible.

ser el de que el sonido musical ya no emociona ni molesta, necesariamente. Sin embargo, lo que él hace, en tales casos, es despertar emociones negativas, pues nada puede ejercer mayor violencia estética a la sensibilidad de algunas personas que oír grabaciones de sus obras preferidas en ambientes y horarios descontextualizados, a punto de que se vean obligados a oír y al mismo tiempo ser forzados a renunciar a escuchar. Ese es el resultado del ejercicio casi diario de esquizofrenia auditiva que llamo de sobreexposición a la música. En la música sobreexpuesta, el oído se comporta como el ojo frente a una foto sobreexpuesta: nada distingue, o sea, nada oye. Se trata de un fenómeno totalmente nuevo y todavía muy poco comprendido, o siquiera investigado en profundidad. Es, además, tan dominante que se hace necesario ya un enorme esfuerzo de abstracción para imaginarse la situación anterior, de menos de un siglo atrás, cuando no existían la grabación, la difusión por la radio o la música reproducida en ambientes.⁸

Otra invención tecnológica que afecta la sensibilidad musical contemporánea y que es ciertamente utilizada como un parapeto contra esa esquizofrenia (aunque provoque otra, de tipo ecológico-espacial), es el *walkman*, en muchos sentidos el inverso de la amplificación exagerada: acá se cae en la más alta privatización de la experiencia musical jamás alcanzada.⁹ Oír no es más oír con los otros, o hasta oír para los otros, como lo soñaron siempre los pensadores humanistas que reflexionaron sobre la música, sino oír para mí y para nadie más. Evidentemente, el *walkman* propicia una experiencia auditiva muy intensa, aunque el oído, para oír la música a través de su ayuda, necesita cerrarse al ambiente, lo que

es una actividad exactamente opuesta a como se construye anatómicamente el órgano de la audición convencional, que no se cierra como el ojo.

El etnomusicólogo John Blacking siempre reclamaba la baja musicalidad de los británicos y citaba el ejemplo de los Venda del Transvaal, sociedad en la cual supuestamente todas las personas son musicales. Su concepto de musicalidad, aunque aplicado diferentemente en las dos sociedades, es el mismo en el fondo: se trata de un talento humano específico. En el caso de los Venda, ese don es exigido a todos; en el caso inglés, se acepta el hecho de que solamente unos pocos deberán desarrollarlo. Sin embargo, nos encontramos ahora con el caso singular de músicos prácticamente sin talento musical. Dicho de otro modo, la sobreexposición a la música provocada por los modernos medios tecnológicos la relegó a veces a un papel enteramente residual en cuanto vehículo de expresión estética y simbólica.

Obviamente, el campo privilegiado para observar esa desmusicalización de la música es el universo de grabaciones puestas en circulación por la industria cultural para consumo de los niños. Hay en Brasil, entre tantos de esos falsos músicos, una mujer llamada Xuxa, cuya influencia en la juventud a través de los medios de comunicación ya alcanza el orden del escándalo estético: no sabe cantar, pero canta y graba discos; no sabe bailar, pero baila en sus programas de TV; no sabe hablar bien, pero se auto-define profesionalmente como una "presentadora"; sin embargo, a pesar de sus reducidísimos talentos para el arte, vende millones de discos y hace *shows* concurrendísimos. Y existen además verdaderas réplicas suyas (verdaderos clones de rubias de belleza estándar y ninguna musicalidad),¹⁰ igualmente identificadas como "presentadoras-cantantes", una de las cuales he escuchado referirse, en una entrevista, a supuestas clases de fonología que toma para grabar sus discos. El arte musical, propiamente dicho, está claramente fuera del alcance de esos personajes. Me parece claro que hasta los años sesenta, cuando la ra-

⁷ Para mi sorpresa y espanto, hasta en la catedral de Toledo he podido escuchar música ambiental, sin sentido religioso o ritual.

⁸ Cuando Nietzsche escribe en una página de su polémico diario llamado *Mi Hermana y Yo*, "me gustaría escuchar música esta noche", él se refiere a la única música posible, la música tocada en vivo. Lo que quiero decir es que muy poco tiempo atrás, hasta las personas que vivían en urbes experimentaban la hoy insólita situación de privación musical.

⁹ Ver, a ese respecto, el ensayo de Ray Chow sobre la utilización del *walkman* en la China (Chow, 1993). Esa autora hace un balance más bien positivo de la función liberadora de ese aparato contra la opresión política y la censura estatal en China.

¹⁰ Ver el estudio de Amelia Simpson sobre Xuxa (Simpson, 1993).

dio todavía ocupaba el lugar dominante en la formación de la sensibilidad musical de las masas (en las radios no se hacía doblaje y el cantante de hecho cantaba en los programas y era juzgado por sus talentos vocales), esas falsas cantantes no tendrían ninguna posibilidad de éxito. Su aceptación cultural (o, para ser más realista, su éxito comercial) es una consecuencia directa de la avasalladora influencia ejercida por la televisión sobre una juventud urbana creada con bajísima exposición a la diversidad musical, a la música en vivo o a la educación musical.

Y podemos introducir aquí otra influencia en la sensibilidad del espectador contemporáneo, aparentemente utilizada con gran creatividad en su país de origen: el karaoke. Ese aparato devuelve al oyente masificado su contacto directo, si no con la creación, por lo menos con la re-creación, o re-producción de la música popular. Está implícita en la existencia del karaoke una permutabilidad entre el músico que grabó el disco, reconocido socialmente como cantante, y la persona común que por unas horas realiza su fantasía de ser ella también un cantante. Desarrollo creativo de las técnicas del doblaje, el karaoke fue inventado justamente para liberar la fantasía del hombre común de tener que volverse siempre doble de un cantante en particular (lo que define simbólicamente el doblaje) y poder impersonarse a sí mismo en cuanto cantante. En principio, el karaoke interpreta, no imita. Podemos pensar entonces que Xuxa (y sus equivalentes), al grabar un disco o cantar en un *show*, no canta un repertorio, como lo hicieron siempre los cantantes, sino que hace karaoke de sí misma, en cuanto personaje mediático. La esquizofrenia auditiva a que me referí antes es resuelta en esa nueva sensibilidad masificada, que ni exige arte musical ni conexión real entre música y músicos.

La música *New Age* también ha contribuido en ese trabajo de demolición de la musicalidad vía la simplificación: bajo el rótulo de música de meditación, por ejemplo, se oye un arpa que ejecuta melodías enteramente elementales, sin utilizar cualquiera de los innumerables recursos interpretativos propios del instrumento. En fin, para los oídos de quien conoce el repertorio occidental del arpa —sea

el arpa folklórica o el arpa sinfónica— esa música es más que elemental, es casi inexistente. Quizás no sería aceptada siquiera como ejercicio por muchos arpistas.

También las grabaciones anodinas, mediocres, hechas sin ningún proyecto interpretativo propio, de los repertorios instrumentales renacentistas, barrocos, clásicos y románticos más comunes caminan en esa misma dirección, es decir, también hacen parte de ese universo. Se trata de grabaciones que son adquiridas por aquellas personas ignorantes de los principios más sutiles de la llamada música clásica y su papel es reforzar su ignorancia de esos principios, en lugar de ampliarlos.

En el polo opuesto de esa homogeneización del clásico está el refinamiento de las nuevas grabaciones de música antigua, medieval, renacentista y barroca, en las cuales se busca justamente aprovechar las posibilidades de las nuevas tecnologías para lograr reconstrucciones de climas acústicos sensibles a las diferencias de estilo, época, instrumentos, etc. En ese sentido, se puede decir que la tecnología ayuda a ensanchar y profundizar la sensibilidad musical hacia épocas pasadas de la tradición musical occidental.

Lo mismo se podría decir de las varias formas de experimentación en la música contemporánea —la música concreta, la música electrónica, el minimalismo, la música aleatoria, etc.— que buscan justamente reinventar climas acústicos y estructuras perceptivas originales e idiosincráticas, en el intento de devolver al hombre urbano de la era pos-industrial una sensibilidad musical renovada y sin el apoyo necesario del modelo tradicional ritualizado.

Una transformación significativa de la sensibilidad musical y que es una consecuencia directa de las nuevas tecnologías es el descubrimiento de la isocronía. Los teclados pueden ahora repetir los sonidos con exactamente la misma duración. Ello jamás había sido alcanzado antes por los músicos y sus consecuencias apenas pueden ser previstas en el momento presente. Los géneros de música para baile deberán absorber las influencias del metro isonómico. Pues la respiración rítmica, los ciclos de diástoles y sistoles inherentes al esfuerzo muscular humano al

ejecutar ritmos, y que son justamente los que tienden a transmitir mayor intensidad a los bailes, empiezan a desaparecer inexorable y progresivamente. Esas variaciones expresivas del tempo musical podrán permanecer solamente en cuanto estructura imaginaria, en cuanto necesidad simbólica de hacer del ritmo un lenguaje vivo (y por lo tanto desigual, discontinuo, pulsante), pero ya no como una verdad del cuerpo, ni de quien toca la música ni de quien la baila. No quiero decir que la experiencia de simbolizar el flujo en la inexorable regularidad de la isocronía electrónica sea menos real que la respuesta somática a las fluctuaciones (perfectamente mensurables) de los ritmos ejecutados humanamente. Llamo la atención solamente sobre el hecho de que se trata ahora de una experiencia del ritmo totalmente nueva.

Otra transformación tecnológica radical es el descubrimiento de la afinación absoluta. Aquí, la humanidad ha resuelto finalmente un problema teórico que movilizó a grandes pensadores y artistas durante los últimos tres mil años, desde los antecesores del descubrimiento de la coma pitagórica, pasando por todos los grandes teóricos de las escalas musicales, tales como Platón, Boecio, Zarlino, Guido d'Arezzo, Rameau, Von Helmholtz, etc. La afinación perfecta de los teclados electrónicos, comercializados hace poco más de dos décadas, entra en ruta de colisión estética con las correcciones manuales de intervalos hechas por un violinista. Ello quiere decir que una generación que se acostumbre a escuchar primero la afinación absoluta puede desaprender o, lo que es igual, no comprender el significado expresivo de esas correcciones para abajo o para arriba de un instrumento mecánico. Más aún, uno ya se pregunta cómo se va a "ecualizar" una grabación que incluya esos dos tipos de instrumentos; o ¿será posible que esa inconmensurabilidad estética pondrá un límite a ciertos tipos de combinaciones de instrumentos, lo que es igualmente grave y relevante?¹¹

Aún sobre el tema de la *performance*, hay otro lado no cubierto por las interpretaciones basadas en

una epistemología realista. Me refiero a los grandes espectáculos contemporáneos (*tours*, conciertos), generalmente de carácter de multimedia. Aquí la estética predominante es la fantasmagoría. Aún en el palco. Lo que el público escucha, incluso los mejor ubicados, es la reproducción mecánica y electrónica y no arte (en el sentido de artesanía) en vivo. Son paquetes tecnológicos, planeados cuidadosamente a priori, donde no hay lugar para lo espontáneo ni para el error, tema favorito de los especialistas en jazz y música africana, por ejemplo.¹²

Esos grandes *shows* son concebidos por *designers* de espectáculos y ni el público ni la misma música parecen ejercer gran influencia en su destino expresivo. Por ejemplo, sobre el *show* de Michael Jackson en São Paulo en 1993, los comentarios que escuché de personas que asistieron fue de que había durado solamente una hora y cuarenta minutos, mientras que en Buenos Aires el mismo espectáculo había durado dos horas y veinte minutos. De la música no había mucho que decir, porque debería sonar siempre exactamente igual que en el disco, fuese en Brasil, en Argentina o en cualquier otra ciudad.

Pensemos, por contraste, en la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, ciertamente antecesora de esos *shows* de multimedia. La diferencia está en que Wagner logró transferir la fantasmagoría para el interior del objeto musical, como nos lo muestra Adorno (1991), en sus ensayos sobre *Tannhauser* y sobre *Tristán e Isolda*. La expectativa musicalmente construida de una modulación que de hecho no llega a ocurrir prende la atención del oyente sensible y ello devuelve a la música su lugar destacado en el interior de una estructura expresiva cargada de signos lingüísticos, mitológicos, visuales y coreográficos, todos en constante movimiento y transformación.

Claro que la fantasmagoría, entendida como un recurso retórico de resistencia del lenguaje musical por mantener su lugar central frente a esa imponente parafernalia tecnológica, está también maravillosamente expresada en la moderna música popular. En

¹¹ Agradezco a José Luis Castiñeira por llamarme la atención para la relevancia de los fenómenos de isocronía y afinación absoluta.

¹² Ver, a ese respecto, las numerosas reflexiones sobre la naturaleza del cambio musical y los varios significados atribuidos a la música en diferentes ocasiones por John Blacking (1995).

el final de la canción *The Boxer*, de Paul Simon, una orquesta se presenta, junto al "lay lay lay" de Simon y Garfunkel y amenaza destruir las dos voces que cantan, en registro agudo, un grito adolescente en duetto. Desde el punto de vista de quien hizo el arreglo de esa canción, la aparición de la orquesta quizás quiera significar las fuerzas negativas y destructoras presentes en la gran ciudad, mientras las voces en duetto representan el lamento y el deseo de libertad y preservación de la inocencia del personaje central de la canción.

Sin embargo, puedo escuchar ese mismo arreglo como la expresión alegórica de otros conflictos de la sensibilidad musical contemporánea. Esa orquesta exhibe plenamente su agresividad patriarcal, opresora, racionalizante, heredera del arrebato de las sinfonías decimonónicas; más aún, se puede imaginar por detrás de ella la figura autoritaria e intolerante del compositor y director de orquesta típico, digamos, alguien con el carácter inflexible de un Mahler o un Bartók. Esa orquesta domina por un tiempo el cuadro, hasta que cesa, de súbito y se disuelve el engaño: la guitarra acústica retorna y cierra la obra, reafirmando alegóricamente tratarse de una canción popular, efectiva aún cuando ejecutada sencillamente por una guitarra y dos voces.

Ilustro lo que vine calificando de fantasmagoría con el megashow *Voodoo Lounge* de Rolling Stones, al cual asistí en el Astrodome de Houston en noviembre de 1994. Se trata de un espectáculo diseñado para saturar enteramente los sentidos del espectador. Como es común ya en este tipo de *show*, las dimensiones del escenario son tan monumentales y permiten desplazamientos tan amplios de los *performers* que se hace necesario colocar enormes pantallas para que el público pueda acompañarlos visualmente. Así, se permitió ver simultáneamente los Stones y sus imágenes proyectadas. Aunque en vivo, me encontraba igualmente frente a una grabación de un programa de televisión.

Una serpiente gigantesca echó fuego por la boca, dejándome ciego por más de un minuto; balones gigantes fueron inflados; un videoclip fue proyectado, con fuertes imágenes de sexo explícito;

en otra canción, Mick Jaegger bailó con una imagen animada proyectada sobre y detrás de su cuerpo; fuegos, explosiones frecuentes, contrastes intensos de iluminación, humos, cambios de ropa se sucedieron a lo largo del *show*; y la música fue tocada a un volumen tal que por tres días sentí mi oído afectado por un ruido interno. La intensidad de la música provocaba un eco tan amplio en los altavoces que disolvió la sincronización, normalmente perceptible, entre los movimientos del guitarrista y el sonido resultante de su ejecución. En fin, un espectáculo de tal grado de amplificación y saturación visual y sonora en el que no tiene mucho sentido hablar de participación del público en la *performance*; aunque todos los cincuenta mil espectadores presentes gritaran al mismo tiempo, no serían ni oídos ni vistos por los músicos. Los Rolling Stones ejecutaron y reprodujeron simultáneamente su música; o sea, original y copia se volvieron coetáneos y ubicuos. De más está decir que se trata de una experiencia sensorial totalmente nueva, que no era en absoluto posible hace diez años y que ciertamente ya empieza a forjar una nueva sensibilidad en los jóvenes que frecuentan megashows como ese.

El concepto de fantasmagoría fue utilizado por Walter Benjamin al comentar la fascinación ejercida por los dioramas, panoramas y otras invenciones tecnológicas provocadoras de ilusiones ópticas en la población de París en el final del siglo XIX. Como lo explica Jean Lacoste, "para Benjamin es fantasmagórico todo producto cultural que duda todavía un poco antes de tornarse mercancía pura y simple. Cada innovación técnica que rivaliza con un arte antiguo asume por algún tiempo la forma sin transparencia y sin porvenir de la fantasmagoría" (1982/259). Es exactamente éste el caso de esos espectáculos que promueven experiencias sensoriales únicas y todavía novedosas (no olvidemos el marco evolucionista que opera en ese universo expresivo, determinando un alto grado de obsolescencia). Como los panoramas parisinos, surgen como una hierofanía, una consagración del poder tecnológico como modo de expresión artística.

De hecho, lo que de verdad domina en la fantas-

magoría es lo visual y no lo puramente musical. Como informa muy bien Margaret Cohen (1993), la fantasmagoría moderna fue inventada por el "doctor-aeronauta" belga Etienne-Gaspar Robertson alrededor de 1790, el cual hacía fascinantes *performances* que ocupaban gran espacio en los periódicos de la época. Extremadamente parecidas a un megashow contemporáneo, las fantasmagorías de Robertson combinaban proyecciones de linterna mágica con emisiones verbales, efectos sonoros, música, humo, incienso, espejos y participación del público. Bastaría que yo cerrara los ojos durante el *Voodoo Lounge* y perdería la mayor parte del impacto del *show*; sólo quedaría con una reproducción ensordecedora, casi irreconocible, de las canciones, la cual no haría justicia a la belleza de sus grabaciones originales y que ciertamente sería insuficiente para justificar salir de mi casa y pagar para asistir al espectáculo.

En fin, si la música ha sido siempre un lugar de proyección de lo que hay de esencial en la experiencia humana, quizás sea éste el momento preciso de la historia en que ella se nos presente, ya no como el lenguaje fundante, sino como una constante desviación de las esencias; éstas, si es que existen, estarían entonces concentradas ahora en la palabra, en las imágenes, en el espectro cinético-visual o en la ocasión social pura y simplemente: el *show*, y ya no ninguno de los lenguajes estéticos tradicionales en particular que lo componen (música, cine, fotografía, poesía), parece cargar, para una gran parte de la juventud urbana, el sentido primario.

Sugiero una breve comparación con el teatro para aclarar mejor lo que acabo de decir. El teatro, por definición, no admite copia ni simulacro; todo lo que sale de la escena pierde vida instantáneamente. Así también sucedía con la música: el modelo de la ocasión musical, exactamente como el de la experiencia teatral, era el modelo del ritual: algo irrepetible, fundado en una relación yo-tu entre los participantes, revelador del mito; en fin, lugar auténtico de dramatización de valores individuales y colectivos. Ahora lo que se nos presenta es la situación completamente insólita de la simulación de la *performance* en el estudio. Con ella, se rompe esa co-dependencia entre

música y situación musical; sin embargo, en un movimiento complejo de transformaciones estéticas y existenciales, la misma tecnología que ayudó a disolver el ritual de la situación musical, promete recuperarlo justamente con sus recursos propios, vale decir, con un orden todavía más avanzado del simulacro: la simulación no solamente de la *performance* en el estudio, sino la simulación de la música en vivo en el propio escenario, como en el caso de los megashows.¹³

Ese regreso es evidentemente emblemático de la experiencia musical del individuo urbano apartado del circuito ritual tradicional. Lo que quiero decir es que, distinta del teatro, que no abre mano del *hic et nunc*, la música no es más que, como todavía lo piensan muchos, necesariamente un reducto de aura, es decir, de presencia viva de lo lejano.¹⁴ Ello deberá afectar profundamente la sensibilidad de los jóvenes urbanos occidentales pues, como ya lo indiqué antes, solamente con mucha sensibilidad y esfuerzo de abstracción podrán imaginar lo que sucedía en el pasado de su sociedad y que todavía ocurre en miles de sociedades no-mediáticas hoy: que la ejecución y la audición musical sólo se hacen posibles a través de una interacción directa entre las personas; y más, que la decisión misma de lo que se va a definir como música (es decir, la autenticidad del arte que se expresa por sonidos y voces) sea tomada colectivamente. Veo una relación entre ese fenómeno y el tercer punto que me gustaría discutir: los nuevos condicionantes de la recepción.

3. Nuevos problemas de la recepción musical

Hemos visto hasta aquí cómo las innovaciones tecnológicas han incidido en las convenciones que rigen la ejecución musical. Podemos ver ahora cómo

¹³ He intentado adaptar aquí las ideas de Baudrillard (1994) y proponer mi propia lectura sobre el simulacro musical en el mundo contemporáneo.

¹⁴ Utilizo "aura" aquí en el sentido, ya clásico, en el que lo empleó Walter Benjamin en el ensayo antes citado (Benjamin 1969).

esas dimensiones condicionan también la recepción. Si hace veinte años la ejecución parecía el tema teórico más importante para una comprensión del fenómeno musical, la recepción es, desde la década pasada, el nuevo foco privilegiado de interés de los especialistas en las relaciones entre música e identidades sociales. Y aquí, la misma crítica epistemológica que hice de las teorías de la ejecución pueden ser adaptadas a la recepción: su presupuesto realista es insuficiente para un acercamiento a las complejidades de los objetos musicales contemporáneos. Lo que espero problematizar, en la recepción, no son las características de la cognición específica y privada propias del sujeto expuesto a la audición musical, sino sobrellevar las condiciones mismas —acústicas, ambientales, sociales— de esa audición.

El surgimiento del CD expuso nítidamente los presupuestos teóricos de la audición musical tal como ha sido comúnmente concebida tanto por los intérpretes de la tradición erudita occidental como por los musicólogos y demás críticos de esa misma tradición. El CD, producto final del paradigma de la audición realista, imagina la sala acústicamente equilibrada, la orquesta perfecta, el director perfecto y el espectador en la posición ideal para oír ahora, de ese repertorio clásico, como se dice, lo que nunca se había oído antes. Invención tecnológica muy reciente, el CD refleja una visión del mundo —mejor dicho, una audición del mundo— de corte iluminista: la grabación ecualizada supone un sujeto auditor ecuanime, siempre en el centro. Las grabaciones estándar, entonces, son, en ese sentido, típicamente modernistas. Todavía no enfrentaron los problemas de la crisis de la representación que ya está presente en la literatura y en el cine. Aún se hacen como si existiera hoy (o en las tradiciones rituales del pasado) una posición central, un oído omnisciente, u omnioyente.

En el caso de la ecualización, por ejemplo, los varios objetos sonoros son sometidos a un tratamiento homogeneizante que elimina, o por lo menos atenúa, las diferencias que serían captadas por el receptor cuando los escuchase en su contexto particular de ejecución. Sin embargo, hoy día los problemas de la recepción son todavía más variados

que aquellos de la ejecución, a tal punto que muchas veces se escucha una grabación que no sólo es una suma de varios fragmentos (lo que podría llevarnos a cuestionar su realidad en cuanto grabación propiamente dicha; por lo menos, en ese sentido, es ideal), sino que en algunos casos la grabación misma es semánticamente absurda. Intentaré ilustrar esa última afirmación.

La grabación de la bella música de los Congos de Paraiba, por ejemplo, revela lo que el espectador difícilmente captaría.¹⁵ Para beneficio del oyente del disco, el equilibrio sonoro de la ejecución en vivo fue enteramente deshecho.¹⁶ Un espectador de los Congos probablemente escucharía muy claramente los cascabeles en los pies de los bailarines, la viola y el acordeón; oiría de un modo indistinto el coro masculino, y quizás conseguiría reconocer la última palabra de cada semi-estrofa cantada; pero es extremadamente improbable que, en una primera audición, fuera capaz de seguir el texto de la canción, que es cantado muy rápidamente, sin repetición, por los músicos y bailarines, con sus voces dirigidas para sí mismos. O sea, en la música de los Congos, ejemplo de lo que llamo "estética de la opacidad" (ver Carvalho, 1993), el texto pertenece a la cofradía de bailarines, es decir, a los propios Congos. En los términos de un modelo estrictamente interpretativo del arte, podemos decir que se trata de un mensaje que los músicos se dicen a ellos mismos. Ya al público le queda tomar posesión —visual, auditiva y hasta corporal, participativa— del baile, la melodía cantada y la música instrumental. La grabación, al amplificar desproporcionadamente las voces solistas, deshizo el efecto cuidadosamente construido por la estética y la ideología de los Congos y los subordinó a la estética sonora de la

¹⁵ Los Congos son una agrupación musical y ceremonial afrobrasileña que dramatiza el encuentro de los portugueses con los reyes africanos de los pueblos de Luanda en el contexto esclavista de la época colonial. He comentado los planes de significado del texto de esa canción de los Congos en otro trabajo (Carvalho, 1984).

¹⁶ Insisto en que no se trata aquí de criticar a los productores y editores del disco, quienes hicieron lo mejor posible por transmitirnos una idea favorable de esa música tan especial. La observación que hago es válida para una gran parte de las grabaciones de música en vivo, sobre todo de *ensembles* tradicionales y de música ejecutada en contextos rituales.

transparencia y la ecuanimidad, propia de géneros clásicos como el trío o el cuarteto.

Otro ejemplo interesante de recepción no lineal es la música del ritual de sacrificio de animales para los *eguns* (muertos, o ancestros) del culto *shango* de Recife, por mí estudiada.¹⁷ Se trata de un ritual que sucede en el interior de un recinto secreto, sin ventanas, donde sólo entran hombres. Las mujeres se quedan en otra habitación, separada por una pared del “cuarto de los *eguns*”. Los hombres inician el canto y las mujeres lo siguen, en un estilo responsorial. El resultado musical de esa división espacial de los géneros es que los hombres escuchan perfectamente sus voces, pues están próximos uno del otro; y escuchan las voces de las mujeres a distancia, filtradas por un muro. Por otro lado, la percepción musical de las mujeres es exactamente inversa: escuchan sus propias voces perfectamente y el coro de los hombres, más bajo. En fin, cualquiera que participe de ese ritual —de más está decir, altamente restringido— escuchará una considerable diferencia de intensidad entre voces masculinas y femeninas. Lo que hice, al grabar la música del sacrificio para los *eguns*, fue poner uno de los micrófonos del grabador Nagra dentro del cuarto secreto y otro en el cuarto donde se quedaron las mujeres. El resultado de la grabación presentó un buen equilibrio sonoro entre voces masculinas y femeninas; incluso se oye un cierto retraso en las respuestas de las mujeres, consecuencia justamente de que escuchan muy bajo las voces de los hombres y responden con un cierto retardo.

Ese ritual ilustra perfectamente el problema más teórico a que me referí arriba, sobre la crisis de la representación en la recepción: no hay lugar privilegiado de audición que sea capaz, al mismo tiempo, de obedecer integralmente a las especificidades de la ejecución musical a que nos proponemos acceder. Solamente hay diferentes perspectivas. Siguiendo con el ejemplo mencionado, en verdad, desde el punto de vista nativo, el ritual de los *eguns* privilegia una audición que yo calificaría estética-

mente de expresionista (en el sentido de la estética expresionista en el cine), al transmitir un ambiente un tanto sobrecogedor, de sonidos apenas identificados a través de una pared; las voces de cada grupo serían, para el otro, un correlato auditivo de las sombras, tan importantes en algunas películas clásicas del expresionismo alemán. Lo que hice fue transformar esa audición expresionista en una audición de tipo realista, adecuada para la buena apreciación de un madrigal de Monteverdi, por ejemplo. En fin, la audición ecuaníme de la música de los *eguns* es sencillamente imposible y, estrictamente, inadecuada, espúrea al estilo. En ese caso pues, como en todos los demás, la audición es siempre una perspectiva, una posición definida del sujeto en el espacio de las ondas sonoras que se propagan.

En el caso de los Congos, la grabación pone al espectador en igualdad de condiciones con los músicos; en el caso de los *eguns*, la grabación permite al espectador acceso privilegiado a todos los objetos sonoros producidos en ambos lados de la pared. Esa operación técnica, aparentemente sencilla e inocente, opera de hecho una transformación radical en la naturaleza más trascendente del significado de esos cantos responsoriales: en su situación ritual ellos alegorizan, en el caso de los Congos, a través del canto murmurado, la posesión, por parte de la cofradía, de un repertorio lírico que no puede ser alienado. Y, en el caso del ritual de los *eguns*, a través de la baja intensidad de las respuestas mutuas, el dramático intento de contactar con los muertos. En ambos casos, la recepción de la música está supeditada al elemento fundante de la concepción del fenómeno musical y sus significados en cada universo de cultura particular. Ahora, con la grabación que equaliza las perspectivas opuestas de hombres y mujeres, esas canciones para los *eguns* más parecen celebrar un diálogo entre vivos, que se hablan, se escuchan y se contestan; en el caso de los Congos, un corpus de música festiva mercantilizable.

Mi interés, al mostrar esos dos casos de música ceremonial afro-brasileña, es señalar los cambios de significado en las grabaciones de las llamadas músicas étnicas, o músicas del mundo, pues ya existe un

¹⁷ Sobre la música de los *eguns*, ver Carvalho (1993) y Carvalho & Segato (1992).

enorme mercado de discos de *world music*, o *world beat*, cuando todavía no han sido discutidos suficientemente, ni siquiera entre etnomusicólogos, los problemas estéticos e ideológicos de lo que propongo aquí llamar "audición pluriperspectival".¹⁸ El presupuesto de que todos los discos, sean de música de Senegal, India, Paquistán, Malawi, Brasil, Jamaica, Armenia, o cualquier lugar, deben sonar del mismo modo como se escuchan grabaciones de Phillip Glass, Monteverdi, David Byrne o B.B. King, ha sido universalizado sin más examen o sospecha. El valor de transparencia auditiva inherente a ciertos géneros se ha vuelto ideológicamente dominante y es aplicado indistintamente a todos los géneros comercializados hoy día. Un trabajo reciente y bien informado como el de Helen Myers sobre grabación de campo para el volumen de *Etnomusicología del Groves* (Myers, 1992) enfatiza la importancia de captar los sonidos del ambiente, pero no discute otra exposición que no sea transparente, cuyo modelo estético implícito sigue siendo, por lo tanto, la audición realista, o positivista: lo que suena es lo que se oye, sin jerarquías sonoras específicas.

Además de ese posicionamiento equalizado del sujeto en la audición, otro punto importante a considerar con respecto a la recepción musical hoy día es la necesaria aceptación de (o adecuación a) los cambios de convenciones en las ejecuciones. Me refiero al hecho de que las personas son cada día más ignorantes de la realidad musical (altamente compleja) transmitida tecnológicamente y dependen, por lo tanto, cada vez más de discursos extramusicales, generalmente publicitarios, sobre la música que van, de algún modo, a escuchar. Aquí se introduce un criterio que denomino de personalización: como no se puede enseñar el proceso de creación y confección del producto musical, ni mucho menos aclarar las estructuras musicales creadas y reproducidas, se

introduce al oyente en los mundos –las biografías mediáticas– de los músicos, compositores, instrumentistas, o cantantes.

Hay biografías mediáticas de Pierre Boulez, Kiri Te Kanawa, Jean-Michel Jarre, Karlheinz Stockhausen, Michael Jackson, Madonna, Kitaro, Miles Davis, etc. La recepción es entonces erotizada (en el sentido de que es historizada anticipadamente, como en el erotismo),¹⁹ a través de un proceso de seducción. Otro efecto de la biografía mediática es el de construir, para el admirador, la ilusión de que comparte una vida en comunidad con esas personas realmente inaccesibles, las cuales, o bien cruzan los aires constantemente en avión, o bien viven totalmente recluidas, ajenas a cualquier práctica de grupo social concreto. La pregunta relevante aquí es explorar qué tipo de sintonía es ésta que se establece entre ese ser personalizado en cuanto músico y su audiencia; en otras palabras, habría que preguntar si ya es posible hablar, en ese final de los noventa, de recepción puramente musical e, inclusive, de la música como campo autónomo, racionalizado, en el sentido weberiano.

4. El mundo de las identidades construidas

La ascensión de la cultura de masas llevó al surgimiento de aquello que los teóricos de los Estudios Culturales suelen calificar de subculturas. Aquí comparecen procesos racionalizados de demarcación de territorios grupales, étnicos, generacionales o sociales que, tal como ocurre en los locales nocturnos y restaurantes que hemos mencionado antes, muchas veces convocan la música en la condición de medio y no de fin. Dicho de otro modo, la construcción de innumerables estilos musicales estereotipados muchas

¹⁸ La *world music* da lugar ya a un enorme mercado, que se abrió en los países ricos de Occidente y es tema de reflexión de muchos estudiosos de música popular, sobre todo en sus aspectos sociológicos, ideológicos, de producción, mercado, etc. Ver los trabajos de Nettl (1985), Mitchell (1993) y Malm (1993).

¹⁹ Propongo aquí un paralelo con la lectura de Susan Buck-Morss (1989) del estudio de Walter Benjamin sobre los Pasajes parisinos del siglo diecinueve: el flaneur, el anónimo personaje abierto a las vivencias fragmentadas ofrecidas por la gran metrópoli, mira, desde la calle, la ventana del burdel, generalmente en el segundo piso, y fantasea la posesión de la prostituta, antes mismo de subir las escaleras.

veces sirve exclusivamente a la demarcación de territorios subgrupales, o de neo-tribalismo, para utilizar una apta expresión de Michel Maffesoli (1988).

El mundo anglosajón ha sido especialmente creativo en la producción de esas identidades mediáticas según fórmulas de neo-totemismo, luego copiadas o emuladas en los grandes centros urbanos del mundo entero: un *punk*, por ejemplo, es alguien que no solamente escucha música *punk*, sino que también lee revistas y periódicos especializados en el mundo *punk*, compra ropas, adornos, símbolos, etc. Lo dominante es el estilo de vida, el camino identificativo y no solamente la afición apasionada y exclusiva a un determinado estilo musical. Separo, entonces, las identidades en cuanto fetiches industriales de las identidades asociadas a *ethos* y visiones del mundo distintas.

Esa cuestión de las identidades se vuelve más relevante hoy en día, con el considerable movimiento de democratización de la cultura promovido por los medios masivos de comunicación. Doy un ejemplo a partir del espacio musical erudito de la periferia de la civilización occidental. Cuando el ser étnico o criollo puede finalmente sentirse en condiciones de expresarse en el lenguaje musical occidental vigente, ya no le parece la mejor alternativa darle a su creación un ropaje erudito europeo. La opción de los aborígenes australianos me parece paradigmática de lo que quiero decir aquí: en vez de sonatas, cantatas, sinfonías o cualquier otra modalidad enseñada en el conservatorio, ellos han optado por hacer suyo el lenguaje musical del *rock'n'roll* y expandir sus formas musicales nativas en esa dirección.²⁰ De manera análoga, los maoríes de Nueva Zelandia han desarrollado su versión local del *hip-hop* americano. La cuestión es que en la música erudita el compositor aborigen entraría siempre en un plan inferior de la jerarquía estética del conservatorio, construida a lo largo de siglos de dominación occidental en la Oceanía.

Ello me lleva a inferir que el rock se presenta cada vez más como un idioma universal, capaz de

absorber, sin disolverse, idiosincrasias estéticas muy remotas con relación al patrón occidental dominante. O sea, es vehículo efectivo para la consolidación de una sensibilidad estética y simbólica de hecho pluralista, mucho más eficaz que los estilos de música erudita de cuño nativista o nacionalista surgidos en la primera mitad del siglo XX en varias partes del mundo.

Resumiendo un argumento que necesita obviamente un espacio de desarrollo mucho mayor, me parece claro que la tradición musical erudita, o de conservatorio se constituye hoy, más que el "lenguaje universal" antes para ella predicado, una de las tantas neo-tribus en el paisaje musical contemporáneo. De hecho, ha perdido progresivamente espacio de influencia a medida que la identidad del músico erudito se fue cerrando, generalmente marcada por una postura de élite social y exclusividad simbólica. La promesa del encuentro de la música occidental con otros lenguajes musicales podría haber sido otra —y parecía ser otra—, es decir, la de un encuentro de alteridades estéticas autónomas, campos racionalmente separados, en relación a la camisa de fuerza de las identidades sociales. Es muy significativo, en ese contexto, que John Blacking, pianista y etnomusicólogo de gran sensibilidad, lamentara, en su última entrevista, la dominación del lenguaje pop en la música africana de influencia urbana y destrabalizada. Blacking clamaba por "el desarrollo de una tradición clásica africana sub-sahariana" (Howard, 1991:75). Parte de esa dificultad me parece estar justamente en esos complejos problemas de identidad.

Como he discutido en otro trabajo (Carvalho & Segato 1994), los sistemas musicales son fundamentalmente abiertos, pero se cierran artificialmente cuando grupos sociales concretos se apropian de ellos con fines de demarcación de territorios de identidad. Mundos socio-culturales cerrados abundan en ese final de siglo, de los *rappers*, *reggaer*, *funks*, *punks*, hasta las sociedades de amigos de la ópera y los circuitos exclusivos de compositores, intérpretes, pianistas, etc.

Y es por ello que insisto en la importancia de comprender las vicisitudes de la música popular ac-

²⁰ Ver John Castles (1992) sobre el rock aborigen.

tual, pues ella se tornó un termómetro muy preciso de las transformaciones de los valores y las experiencias sociales en nuestro mundo. En la medida en que ya surgió de un modo desritualizado,²¹ ella dramatiza, de un modo casi autoconsciente, los problemas de autenticidad y legitimidad que las tradiciones clásica y folklórica, por ejemplo, sufren con la disolución de las bases sociológicas de su circuito original de creación y reproducción. Coincidencia no es, por lo tanto, que los dilemas conceptuales más complejos y novedosos que he propuesto aquí —el simulacro de performances, la seducción de la biografía musical mediática, la actualización tecnológica de la fantasmagoría, la fusión de original y copia, el verdadero y el falso karaoke, la amplificación ensordecedora, el neo-tribalismo musical, etc.— surgen con toda nitidez en el universo de la llamada música popular comercial.

Para finalizar estas reflexiones en un tono equilibrado, enfatizo que el fenómeno de la desritualización de la música, provocada por su reproducción mecánica —y esa reproducción se fue tornando en sí misma una forma creativa de repre-

sentación— propició una apertura mayor, una democratización y, hasta cierto punto, un mutuo acceso entre tradiciones lejanas. En ese sentido, la llamada world music es el ejemplo más reciente (y quizás el más complejo) de la capacidad del lenguaje musical de expresar las contradicciones ocasionadas por la globalización cada vez más creciente de las comunicaciones y, por ende, de las formas de arte, tradicionales e innovadoras.

Por otro lado, preocupa también, en nuestra búsqueda de una sensibilidad musical pluralista, que la pérdida o irrelevancia del espacio ritual y su subsecuente ecualización tecnológica intensifique la inconmensurabilidad estética e ideológica entre universos musicales que se sitúan en los polos extremos de esa oposición entre ritual y simulacro.

Así, la sensibilidad musical contemporánea ciertamente se expandió, como nunca quizás en toda la historia conocida, en la misma medida en que perdió, de un modo igualmente inaudito, sutileza y profundidad. Esos son, me parece, algunos dilemas de cómo se siente y se entiende la actividad musical en el presente fin de siglo.

²¹ Eso es lo que busco argumentar en otro ensayo (Carvalho 1994b).



Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. Londres: Verso, 1991.
- ATTALI, Jacques. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BARTÓK, Béla. "The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of our Time." En: *Essays*. Ed. por Benjamin Suchof. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *Seduction*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- BÉHAGUE, Gérard (ed). *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." En: *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.
- BERENT, Joachim-Ernst. *The Third Ear. On Listening to the World*. New York: Henry Holt and Company, 1992.
- BLACKING, John. *Music, Culture, and Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Paris: Édition de Minuit, 1979.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- CARVALHO, José Jorge. "Las dos caras de la tradición." "Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana". *Nuevo Texto Crítico*, Vol. IV, No. 8, 1991; 117-144.
- CARVALHO, José Jorge. "Aesthetics of Opacity and Transparency. Myth, Music and Ritual in the Xangô Cult and in the Western Art Tradition", *Latin American Music Review*, Vol. 14, No. 2, 1993; 202-231.
- CARVALHO, José Jorge. "Black Music of all Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music". En: Gérard Béhague (ed), *Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America*, 187-206. Miami: North-South Center\ University of Florida, 1994a.
- CARVALHO, José Jorge. "The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music". *Série Antropologia*, Nº 163. Brasília: Universidad de Brasília, 1994b.
- CARVALHO, José Jorge. "Centralidades rituales y desplazamientos simbólicos. Configuraciones de la sensibilidad musical contemporánea". En *Actas del Consejo Iberoamericano de Música*. Madrid: Edición Consejo Iberoamericano de la Música, Ministerio de Cultura, 1995.
- CARVALHO, José Jorge / SEGATO, Rita. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: FUNDEFCONAC/OAS, 1992.
- CARVALHO, José Jorge / SEGATO, Rita. "Sistemas Abertos e territórios Fechados. Para uma Nova Compreensão das Interfaces entre Música e Identidades Sociais". *Série Antropologia*, No. 164. Brasília: Universidad de Brasília, 1994.
- CASTLES, John. "Tjungaringanyi: Aboriginal Rock". En Phillip Howard (ed). *From Pop to Punk to Postmodernism*. Sydney: Allen & Unwin, 1992.
- CHOW, Ray. "Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution". En Simon During (ed). *The Cultural Studies Reader*, 382-399. Londres: Routledge, 1993.
- COHEN, Margaret. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- HERNDON, Marcia / BRUNYATE, Roger (eds). *Form in Performance. Hard-Core Ethnography*. Austin: Office of the College of Fine Arts, 1975.
- HOWARD, Keith. "John Blacking: An Interview conducted and edited by Keith Howard". *Ethnomusicology*, Vol. 35, No. 1, 1991; 55-76.
- JAMASON, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society". En FOSTER, Hal (ed). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- KRAMER, Lawrence. *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Human Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- LEPPERT, Richard / McCLARY, Susan (eds). *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- MAFFESOLI, Michel. *Le Temps des Tribus: Le Declin de L'individualisme dans les Sociétés de Masse*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- MALM, Krister. "Music on the Move: Traditions and Mass Media". *Ethnomusicology*, Vol. 37, No. 3, 1993; 339-352.
- MITCHELL, Tony. "World Music and the

Popular Music Industry: An Australian View". *Ethnomusicology*, Vol. 37, No. 3, 1993; 309-338.

MOWITT, John. "The sound of music in the era of its electronic reproducibility." En Richard Leppert / Suzan MacClary (eds). *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1991.

MYERS, Helen. "Field Technology." En Helen Myers (ed). *Ethnomusicology. An Introduction*. New York: Norton, 1992.

NETTL, Bruno. *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*. New York: Schirmer Books, 1985.

RAHN, John (ed). *Perspectives on Music Aesthetics*. New York: Norton, 1994.

SHEPHERD, John. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.

SILVA, José Maria. "Na Periferia do Sucesso. Um Estudo sobre as Condições de Produção e Significação da Cultura Musical Brega". Tesis de Maestría. Brasília: Depto. de Comunicación, Univ. de Brasília, 1992.

SIMPSON, Amelia. *Xuxa. The Mega-marketing of Gender, Race, and Modernity*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

SOLIE, Ruth (ed). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*.

Berkeley: University of California Press, 1995.

STEINER, George. *In Bluebeard's Castle*. New Haven: Yale University Press, 1971.

STOLLER, Paul. *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

VIANNA, Leticia. "Uma Antropologia na Terra de Marlboro. A Pragmática da Ilusão na Cultura de Massa". Tesis de Maestría. Depto. de Antropologia, Universidad de Brasília, 1993.

WHITE Hayden. *Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.