

# MUSICAR - UN RITUAL EN EL ESPACIO SOCIAL

**Christopher Small**

Me alegro mucho de tener el honor de ser invitado a dar una charla ante este congreso. Tengo que pedir perdón por mi español muy malo, y pido su paciencia. En todo caso espero hacerme entender, porque lo que tengo que decir es sencillo y poco técnico.

Es probable que la mayoría de Ustedes ni siquiera conozcan mi nombre ni sepan quién soy, y por esa razón se me ocurre que debería contar algo de mí mismo y de mi historia antes de empezar con mi razonamiento principal. Nací en Nueva Zelanda y me licencié en zoología y geología antes de empezar a estudiar música. No lamento haber pasado por lo menos cuatro años estudiando ciencias, ni lo considero tiempo perdido. Todo lo contrario, lo que aprendí en esos años ha sido de gran valor para mi pensamiento, como pueden averiguar los que lean mis dos libros.

Compuse algunas partituras para películas cortas – nada de espectacular sino buen aprendizaje – y después un ballet, de hecho, el primer ballet creado en Nueva Zelanda por Neozelandeses. Después de eso, el Gobierno de Nueva Zelanda me dio una beca para estudiar composición en el extranjero, y fui a Londres, donde me involucré en la música de la vanguardia, especialmente la que se asocia con los nombres de Boulez, Berio y Stockhausen.

No soy musicólogo, ni etnomusicólogo. En primer lugar, no tengo formación profesional en ninguna de esas disciplinas, y, en segundo lugar, no tengo ganas de limitarme así. Prefiero pensar en mí solamente como músico que piensa en su arte.

Desde joven he creído que el don de la música es tan universal como el don del habla, y que todo ser humano nació con ese don. La vanguardia musical de esa época – los años cincuenta y sesenta – pretendía que hacía un replanteamiento radical de las bases de la música, y yo, cuando era profesor de música en enseñanza secundaria y, después, en la formación pedagógica, trataba de poner en práctica lo que había aprendido, y de involucrar a mis alumnos en la cultura de la vanguardia. En esos años también conocí la nueva música popular de los años sesenta y después, y el resultado de esta combinación fue un serie de artículos en revistas de educación musical, unos programas experimentales de enseñanza, y dos libros. El primero se llamaba *Music, Society, Education – Música, Sociedad, Educación* – que se publicó en 1977, y el segundo fue *Music of the Common Tongue – Música de la Lengua Común* – de 1987.

En esos dos libros traté de llegar a entender cuál era la naturaleza de la música y su función en la vida humana. Aunque el primer libro es el más apreciado – acaba de reaparacer en una editorial universitaria norteamericana y ha sido publicado en italiano, griego y español – a mí me parece que *Música de la Lengua Común* es el libro mio más

importante. Empecé por pensar en la fusión asombrosa de culturas con todas sus riquezas, que ha tenido lugar en las Américas entre la cultura de Africa con los esclavos y la de Europa, y llegué a la conclusión que la música que ha salido de esta fusión es, según cualquier cálculo razonable de la función de la música en la vida humana, la música occidental más importante del Siglo XX.

Esta idea por supuesto no iba a gustar al *establishment* musical, y yo sabía que iba a tener que defenderla muy cuidadosamente. Se necesitaba tener muy claro lo que quería decir no sólo la frase 'la música más importante' sino la frase 'según cualquier cálculo razonable de la función de la música en la vida humana.' Tendría que dejar totalmente claro lo que pensaba sobre esos asuntos. Y eso iba a necesitar más que una sencilla historia de la música Afro-Americana.

Llegué a una forma del libro que – pienso yo en todo caso – logró hacer las dos cosas a la vez. Alterné capítulos históricos con capítulos que contenían discusiones más generales sobre la naturaleza y la función de la música – por ejemplo, la relación entre la música y el ritual, o la naturaleza de las culturas y cómo puede ser que éstas se unan, o la cuestión de valores, cómo puede ser que una cultura musical sea valorada de modo superior y otra de modo inferior, y quién se considera tener derecho a valorarlos así, o el efecto del alfabetismo sobre la música, o la naturaleza de la improvisación musical, o la decadencia de la música clásica en el siglo XX, o los efectos de la grabación de la música sobre una cultura musical como la nuestra.

Durante los seis años que tardé en escribir el libro llegué a varias conclusiones, y estoy de momento tratando de organizarlas en un tercer libro, llamado, sencillamente, *Musicking – Musicar*. Está terminado, y quisiera compartir hoy con Ustedes algunas de estas conclusiones. No pido disculpas por meterme en grandes cuestiones que parecen haber vencido a algunas de los mejores mentes del pensamiento europeo desde la época de Platón. Creo que tengo algo que contribuir en la formulación de las cuestiones e incluso quizás en respuestas.

En busca de estas respuestas he leído extensamente filosofía, estética, historia, y sociología de la música, y he tratado de entender a Kant y Hegel y Schopenhauer, y he leído a Adorno, y Lukács y Meyer y Langer y Dahlhaus, y no he encontrado mucha ayuda en ninguno de ellos. En primer lugar, todos eran tan complicados y abstractos. Para mí es difícil creer que una actividad humana que es tan universal y tan concreta como la música requiera explicaciones tan abstractas y tan complicadas. Todo parecía apartado de mi propia experiencia musical, sea como compositor, o como intérprete, o como oyente, o como enseñante, y más apartado aún de la experiencia de la mayoría de mis alumnos.

En segundo lugar, estos escritores, y otros parecidos, tratan más o menos exclusivamente de lo que hoy podemos llamar la tradición occidental de la música 'culto', o, más común, la música clásica occidental, y aceptan sin preguntas ni dudas los supuestos de esta tradición, sin demostrar ninguna conciencia de si son solamente supuestos. Es poco común encontrar en sus obras incluso un vistazo dado afuera hacia la experiencia de otras culturas, ni siquiera aquellas tan cercanas como las tradiciones populares del occidente.

Y en tercer lugar, tengo un problema con su uso de la palabra 'música.' Creo que la música no es cosa sino actividad, es algo que hace la gente. La cosa aparente llamada

música desaparece en el momento que uno la mira un poco más cuidadosamente. Entonces, hacer la pregunta '¿qué es la música?' es hacer una pregunta que no tiene ninguna respuesta posible. Los eruditos de la música occidental, por lo menos, parecen haber intuido que las cosas son así, pero en lugar de dirigir su atención sobre la actividad que es la música, han mantenido un proceso de elisión mediante el cual la palabra 'música' se identifica con 'obras de música,' así que la pregunta '¿cuál es el significado de la música?' se transforma en '¿cuál es el significado de esta obra, o estas obras, de música?', la cual es mucho más manejable, aunque no es la misma pregunta.

Así que mientras los eruditos no están de acuerdo entre ellos sobre muchos asuntos, hay una cosa en la que están de acuerdo casi total: es que la esencia de la música, y cualesquiera significados que puede llevar, y cualquier función que puede cumplir en la vida humana, se encuentran dentro de esas cosas llamadas obras musicales.

Eso, por supuesto, es sólo una parte de la filosofía moderna del arte en general. Lo que es valorado no es la acción del arte, la acción de crear, o de exhibir, o de percibir, o de responder, sino el mismo objeto creado de arte. Cualquier significado que tenga el arte se cree que reside en el objeto de arte, siendo independiente de lo que traiga al asunto el receptor. Sencillamente está ahí, flotando por la historia, no tocado por el tiempo ni el cambio, esperando al receptor ideal que lo capte. Walter Benjamin lo dijo en una frase memorable: 'La suma realidad del arte es la obra aislada e independiente.'

La idea de que el significado del arte reside en objetos aislados e independientes llega con varios corolarios. El primero es que la actuación musical no tiene papel en el proceso creativo, siendo solamente el medio por el que tiene que pasar la obra musical para alcanzar a su destino, el oyente. Leemos poco en la literatura de la música sobre la actuación musical, y casi nunca sobre los diversos significados que pueda tener aparte de la obra que se toca.

Oímos poco sobre intérpretes, y nada sobre ellos como creadores de significado musical por derecho propio. Parece que pueden aclarar u ocultar los significados de una obra pero no tienen nada que aportar a los significados mismos. El compositor ya ha determinado esos significados mucho antes de que el intérprete vea la partitura. Muchos compositores, especialmente en el siglo XX, han clamado contra las libertades que se toman los intérpretes – Stravinsky era especialmente vehemente sobre este asunto.

El segundo corolario es que se piensa en una actuación musical como sistema de sentido único de comunicación desde el compositor hasta el oyente individual, por medio del intérprete. La tarea del oyente es contemplar la obra tal como la ha presentado el intérprete, tratar de entenderla y responder a ella, pero no tiene ninguna contribución que hacer a su significado, que es completo antes de que se toque. Leonard Meyer ha dicho incluso que, y lo repito textualmente, en mi propia traducción: 'Es cierto que el oyente tiene que responder a la obra de arte como deseaba el compositor, y la respuesta del oyente tiene que parecerse a lo que previó el compositor para él.' Esto sugiere también que la música es un asunto individual, que tiene lugar dentro de un vacío social. La presencia de otros oyentes, en el mejor de los casos, no viene al caso, y en el peor es una molestia para el placer del individuo en la obra. Cada

oyente, en otras palabras, está a solas con la música, sentado callado y quieto en su asiento mientras dura la actuación.

Un tercer corolario es que cada obra musical es autónoma, es decir, existe sin relación a ningún acontecimiento, ni conjunto de creencias religiosas, sociales o políticas. Está por encima de todos estos asuntos, y existe sólo para lo que Emmanuel Kant llamó la 'contemplación desinteresada' de sus calidades intrínsecas. Hasta una obra que empezó su vida tan apasionadamente vinculada a un conjunto de creencias como la *Pasión Según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, destinada a las ceremonias del Viernes Santo en la Iglesia Luterana, hoy en día está interpretada en salas de concierto como obra de arte en sí misma, cuyas calidades y significados se supone que dependen solamente en sus calidades como música pura y que no tienen nada que ver con las creencias que plasmó Bach en la obra. Mis amigos músicos se burlan de mí cuando digo que apenas puedo soportar escuchar la obra, porque poderosa y contundentemente plasma creencias que para mí son profundamente antipáticas. Dicen, 'Escucha sólo la música maravillosa'. Sí, es música maravillosa, no cabe duda, pero la pregunta '¿Maravillosa para qué?' nunca se hace. Para otras culturas musicales, incluida la de nuestro propio pasado, esta actitud les resultaría extraña. Y es probable que el mismo Bach pensara que quitaban importancia a su gran obra.

Bueno, no tengo que decirle a un congreso de etnomusicólogos que ninguna de estas ideas se parece mucho a la práctica de la música como de hecho tiene lugar entre la mayoría de las culturas humanas. La mayoría de los músicos del mundo no hacen uso de partituras musicales o en todo caso las usan de manera muy limitada. Sólo tocan y cantan, recurriendo a melodías y ritmos recordados y a sus propios poderes de invención, siempre dentro del orden de su tradición. Puede ser que incluso no haya ninguna obra musical fija o estable, así que el músico crea mientras actúa, y los oyentes, si hay algunos aparte de los músicos, tienen un papel creativo que es importante y reconocido, por la energía que devuelven a los músicos.

Pero incluso en una cultura totalmente alfabetizada como la tradición occidental clásica de hoy, el concentrar la atención en el significado de las obras de música y relegar la actuación a categoría subordinada causa un malentendido de lo que de verdad tiene lugar durante una actuación musical. Porque no es que la actuación tiene lugar para presentar una obra musical, sino que las obras musicales existen para dar a los músicos algo que tocar.

Sin embargo, los filósofos y los musicólogos, y a veces hasta los compositores, que deberían saberlo mejor, meten las cabezas en sus partituras, donde creen que reside la esencia de la música, sin dar ni un vistazo hacia este mundo real donde la gente hace música. Como Emmanuel Kant, sentado año tras año en su estudio en Königsberg – me pregunto a veces que habría pasado con su idea de 'la contemplación desinteresada' si hubiera salido tan lejos como a la taberna más cercana. O como Johannes Brahms, que rechazó una invitación a una representación de *Don Giovanni*, diciendo que prefería quedarse en casa y leer la partitura. Sólo puedo imaginarme lo que hubiera dicho Mozart sobre eso. Un bocado sabroso de escatología vienesa, es lo que apuesto yo.

La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Sólo cuando comprendemos lo que hace la gente cuando toma parte en un acto musical, podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana. Pero, cualquiera que sea esa función, cierto

es que, primero, tomar parte en actos musicales es central para nuestra humanidad misma, tan importante como tomar parte en actos del habla.

Y segundo, estoy seguro de que todo ser humano normalmente dotado, nace con el don de la música. Si es así, entonces nuestra vida actual de conciertos, y no digamos ya la industria discográfica, en la que la minoría talentosa tiene el poder de producir música para la mayoría poco talentosa, se basa en una falsedad. Significa que nuestros poderes de hacer música para nosotros mismos han sido apropiados, y que a la mayoría de la gente le han robado la musicalidad que es suya por derecho de nacimiento, mientras unas pocas estrellas, y sus cuidadores, se hacen ricos y famosos por vendernos lo que nos han dado a entender que nos falta.

Una actuación musical es una cosa mucho más rica y más compleja que lo que permiten quienes se concentran sólo en la obra musical y en su efecto sobre un oyente individual. Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales. Además, estos significados no deben estar escindidos en algo que se llama una sociología de la música, apartada de los sonidos y de sus significados, porque son centrales para entender la actividad llamada música.

En ese mundo real donde la gente en realidad toca y canta y escucha la música, en salas de concierto y salones aburguesados y cuartos de baño y en mítines políticos, y en supermercados e iglesias, en tiendas de discos y templos, y prados y clubes nocturnos, discotecas y palacios, estadios y ascensores, es la actuación la que es central para la experiencia de la música. No hay música al margen de la actuación, sea en vivo o grabada. No hace falta ninguna obra musical— en muchas de las grandes culturas musicales del mundo no existe tal cosa — y no hace falta oyente — por lo menos aparte de los mismos músicos. Pero no hay música si nadie está actuando — tocando o cantando. Y cuando hablo de actuar no sólo me refiero a un acontecimiento público y formal. Me refiero a cualquier acontecimiento donde alguien canta o toca, sea para sí mismo o para un pequeño grupo de familiares o amigos, o para un público de miles. Entonces, me parece evidente que el punto para empezar a pensar sobre el significado de la música no son las obras musicales sino la acción de actuar.

Bueno, si algo está claro sobre el actuar es que es acción, es algo que hace la gente. Se lo puede llamar un encuentro entre seres humanos por medio de sonidos organizados no verbales. Todos los asistentes, oyentes y músicos, están tomando parte en el encuentro por las relaciones que crean juntos entre ellos durante la actuación.

Mientras pensaba en esto, me di cuenta de que, si la música no es sino acción, entonces la palabra 'música' no debe ser sustantivo sino verbo. El verbo 'musicar'. No sólo para expresar la idea de actuar, tocar o cantar — ya tenemos palabras para eso — sino para expresar la idea de tomar parte en una actuación musical. Si algunos han leído mi libro *Music of the Common Tongue* sabrán que me he tomado la libertad de redefinir este verbo. En inglés el verbo '*to music*' ya tiene una existencia, aunque poco conocida, pero significa solamente más o menos lo mismo que 'actuar' o 'interpretar,' y yo tengo ambiciones más grandes para este verbo. En español no encuentro el verbo equivalente, 'musicar', en ningún diccionario, y entonces tengo que pedir perdón por tomarme libertades así con su idioma. En todo caso, les ofrezco ahora, el verbo 'musicar' como aparece en el título de esta charla, como instrumento para la interpretación de la acción, música, y de su función en la vida humana.

La defino así. Es bastante sencillo. Musicar es tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar – lo que llamamos componer – prepararse para actuar – practicar y ensayar – o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los ‘roadies’ que arman los instrumentos y comprueban el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos – y ellas – también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical.

Se verá, pues, cuán útil es este verbo. Ya tiene cierta difusión en inglés, y espero que en español también se mostrará útil.

Hay que entender una cosa. El significado del verbo incluye prestarle atención de cualquier manera a una actuación musical, incluida una actuación grabada, incluso el *muzak* en un ascensor. El verbo ‘musicar’, en otras palabras, no trata de valoración. Es descriptivo, no preceptivo. Trata de toda participación en una actuación musical, sea activa o pasiva, si nos gusta o no, si la encontramos interesante o aburrida, constructiva o destructiva, simpática o antipática. El término será útil, a condición de que desactivemos nuestros juicios de valor. He oído a gente entusiasta decir cosas como 'todo el mundo debe musicar', o 'escuchar un Walkman no es musicar,' pero tales usos, que dan a entender juicios de valor, distorsionan su significado y debilitan su utilidad como instrumento, y también nos devuelven a discusiones vanas sobre qué es la música, o musicar. Hay sitio para juicios de valor, por supuesto, pero después.

Además de favorecer ideas útiles, visto que no hace distinción entre lo que hacen los músicos que tocan y lo que hacen el resto de los asistentes, nos recuerda que musicar es una actividad en la que están involucrados todos los asistentes, y que todos los asistentes tienen responsabilidad en su naturaleza y su calidad, en el éxito o fracaso del acontecimiento. No sólo se trata de un compositor, o incluso de un intérprete, que activamente hace algo para los oyentes pasivos. Cualquier cosa que hagamos, la hacemos juntos.

Es claro que lo que hacen los músicos no es lo mismo que lo que hacen las limpiadoras. Cuando deseamos distinguir entre sus actividades tenemos palabras con las que podemos hacerlo. Pero cuando usamos la palabra 'musicar,' todas estas actividades se suman para totalizar un solo acontecimiento, y la naturaleza del acontecimiento está afectada por las maneras cómo todos lo hacen, y tenemos un instrumento para explorar los significados que genera el acontecimiento en su totalidad. Tenemos en cuenta no sólo lo que hacen los músicos, y no sólo la obra que se toca, o lo que ha hecho el compositor, si hubiera uno. Empezamos a ver una actuación musical como un encuentro entre seres humanos que tiene lugar por medio de sonidos organizados. Como todo encuentro humano tiene lugar dentro de un entorno físico y social, y tenemos que tener en cuenta esos entornos también cuando preguntamos cuáles son los significados que genera una actuación musical.

Siendo así, no basta preguntar, ¿cuál es la naturaleza, o el significado, de esta obra musical? Hacer esto nos deja atrapados en los supuestos de la tradición occidental clásica, e incluso dentro de esos límites, tan estrechos cuando uno piensa en el campo

total de la música humana, dará respuestas que son en el mejor caso parciales y contradictorias. Y cuando no hay obra musical, fijada o estable, como es el caso en muchas culturas, ni siquiera podemos hacer la pregunta. Pero, cuando usamos el concepto 'musicar' como encuentro humano, entonces podemos hacer una pregunta que es más amplia y más interesante, a saber: ¿qué significación posee cuando esta actuación tiene lugar en esta fecha y hora, en este lugar, con estos participantes? O, digámoslo más simplemente, podemos preguntar a la actuación, cualquier actuación a cualquier hora y fecha, en cualquier lugar, ¿qué pasa de verdad aquí? Es en ese momento, y no antes, cuando podemos permitirnos el lujo de hacer juicios de valor.

Entonces se plantea la pregunta ¿en qué consiste el significado de este encuentro humano que es una actuación musical? La respuesta que voy a proponer es ésta. El acto de musicar crea entre los asistentes un conjunto de relaciones, y es en estas relaciones donde se encuentra el significado del acto de musicar. Se encuentra no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados que generalmente creemos ser lo esencial de la música, sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación. Esas relaciones a su vez significan unas relaciones en el mundo más amplio fuera del espacio de la actuación, relaciones entre persona y persona, entre individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural e incluso el mundo sobrenatural, como las imaginan ser los que toman parte en la actuación. Esos son asuntos importantes, quizás los más importantes de la vida humana.

Quisiera que quede claro lo que quiero decir. Quiero decir que cuando musicamos, cuando tomamos parte en una actuación musical, sea como músico, sea como oyente, las relaciones que creamos modelan las del cosmos como creemos que son y que deben ser. No sólo es que aprendemos sobre esas relaciones, sino que las experimentamos en toda su hermosa complejidad. El musicar nos otorga los poderes para experimentar la estructura de nuestro universo, y al experimentarla aprendemos, no sólo intelectualmente sino en las profundidades de nuestra vida, cuál es nuestro sitio dentro de él, y cómo nos relacionamos, y debemos relacionarnos, con él. Cada vez que tomamos parte en una actuación musical, exploramos esas relaciones, las afirmamos, y las celebramos.

No hay nada de metafísico o de sobrenatural en este proceso, nada de místico. Es parte de ese proceso natural y biológico de dar y recibir información que vincula a todas las criaturas vivas en una red inmensa que el gran antropólogo inglés Gregory Bateson llamó 'la pauta que relaciona' – *'the pattern which connects.'*

Toda criatura viva, desde las bacterias hasta los seres humanos, hasta los árboles secuoyas, tiene que poder dar y recibir información; es una condición del estar vivo. Los medios de comunicación son sumamente diversos. Puede ser un color o combinación de colores, un bulto, una postura, una manera de moverse, una secreción química, un sonido o pauta de sonidos. Pero siempre la información trata de relaciones. ¿Cómo me relaciono con esta entidad? – por ejemplo, ¿Es predador, o presa, o cría, o pareja potencial? Y así ¿debo darle a la fuga, o comerla, o criarla, o aparearme con ella? Notamos que las respuestas a estas preguntas no son absolutas. Lo que es predador para uno puede ser presa para otro; los términos 'predador' y 'presa' y los otros no significan calidades esenciales sino calidades en relación con otros. O sobre el medio ambiente inanimado también – ¿Se calienta, o enfría, o se hace más salado o más

seco? Esa información sobre relaciones es esencial para toda criatura, y puede ser un asunto de vida o muerte.

Hasta las criaturas más sencillas tienen alguna flexibilidad en su manera de reaccionar a la información. Y cuando aumentamos la escala de complejidad, los gestos y las posibilidades de respuesta se hacen más diversos y más complejos. En los animales más complejos la postura y el movimiento del cuerpo, la expresión facial y calidad y entonación de voz proporcionan un repertorio amplio de gestos y de respuestas. Esos gestos, sin embargo, todavía tratan de relaciones, y en animales tan complejos y contradictorios como los seres humanos, los gestos y las respuestas pueden ser complejos y también contradictorios. Gestos desde mí hacia ti pueden señalar, todo a la vez, que te quiero, y te odio, y te temo, y quisiera matarte, pero pienso cuidarte. Tales complejidades no son inusuales en el campo de las relaciones humanas.

Cualquiera que sea la forma que asumen los gestos de relaciones, tienen en común una cosa. No dicen quines o qué son las entidades que están relacionando. Esas se dan por sentado. Así que si yo hago un gesto que señala que domino, o me someto, a ti, el 'yo' y el 'ti' no son señalados, y no pueden ser señalados. Sólo la relación que nos une se señala. Se puede decir que no hay sustantivos, o incluso pronombres, en el lenguaje de comunicación biológica. No se puede decir 'él se somete a ella', o 'ella le dominará.' Tampoco se puede tratar de acontecimientos en el pasado o el futuro. El lenguaje de comunicación biológica no puede tratar de entidades que no están presentes ni con cosas que no están teniendo lugar aquí y ahora.

Por el contrario, la comunicación verbal como se ha desarrollado únicamente entre seres humanos, nos permite tratar con entidades que están ausentes, y con acontecimientos en el pasado y el futuro, con abstracciones y con los contextos en los que suceden. Pero, a diferencia del lenguaje gestual, puede tratar con las cosas sólo de una en una.

Esto es tanto un punto fuerte como un punto débil. Punto fuerte porque ha hecho posible esas capacidades analíticas, esa lógica paso a paso, y esa capacidad de computar sobre las cosas, que nos ha otorgado tal maestría como tenemos sobre el mundo material. Pero es también un punto débil por el hecho de que las palabras, en general, no han resultado tan adecuadas para tratar con las complejidades de nuestras relaciones recíprocas y con el resto del cosmos. El ir de una en una es demasiado lento y torpe para tratar con la naturaleza múltiple y cambiante de las relaciones.

Así es que el lenguaje gestual sigue cumpliendo funciones en la vida humana que no pueden realizar las palabras. Esas funciones estriban específicamente en la exploración y la afirmación de relaciones, y son tan precisas como lo son las palabras en su propio campo de significación. También hemos aprendido a jugar con este lenguaje, de la misma manera que lo hacemos con palabras. Jugar es cambiar del contexto de la comunicación, sacarla del contexto de la realidad cotidiana, para que podamos explorar sus consecuencias sin tener que comprometernos con ellas.

Bajo las condiciones privilegiadas del juego, el gesto comunicativo se libera de la situación inmediata, posiblemente de vida o muerte, y adquiere una función que puede ser menos urgente pero no menos importante, como modo de explorar y afirmar relaciones, no sólo entre los seres humanos sino también entre los humanos y la pauta más amplia del cosmos, la pauta que relaciona. Los gestos antiguos se han elaborado

durante los milenios de la raza humana en estas pautas complejas de gesto que llamamos ritual.

El significado del ritual puede interpretarse de dos maneras a la vez. Podemos llamarlas la religiosa y la profana. Ambas interpretaciones son válidas. La interpretación profana es que tomar parte en un ritual es explorar, afirmar y celebrar el concepto de los participantes de las relaciones del mundo, o una porción de él, sea esta porción física, social, política, religiosa o algunas de éstas en conjunción. Los gestos de los ritualistas crean relaciones entre ellos que modelan las relaciones del mundo real como imaginan que son.

La interpretación religiosa es que tomar parte en un ritual es hacer una representación dramática de un mito. Un mito es una historia que cuenta cómo en cierto tiempo pasado las cosas se llegaron a relacionar entre ellas, y entonces cuenta cómo deben relacionarse en el presente. Su veracidad como historia no importa nada; lo que importa es su funcionamiento como paradigma, como modelo para hacer relaciones y para vivir y actuar en el mundo.

De cualquier manera que optemos interpretarlo, es posible decir que, durante el tiempo concentrado y agudizado del ritual, se crean relaciones entre los participantes que modelan las relaciones ejemplares cuyo origen cuenta el mito. De este modo los participantes no sólo *aprenden* acerca de las relaciones sino hasta las *experimentan en acción*. Las exploran, las afirman y las celebran sin tener que articularlas en palabras. Como hemos visto, las palabras en todo caso no son adecuadas para la complejidad de las relaciones. En la frase memorable de Clifford Geertz, 'en el ritual, el orden en el que vivimos se une con el orden que soñamos' – *'in ritual the lived-in order merges with the dreamed-of order.'*

El ritual, como sabemos, puede unir y orquestar una amplia diversidad de lo que hoy en día llamamos géneros artísticos: habla, baile, vestuario, arquitectura, escultura, decoración del cuerpo, disfraces y máscaras, gastronomía, y decorado, y por supuesto el musicar. Puede incluir a la vez todas esas actividades que llamamos artes. Pero, creo que es mejor decirlo al revés. No es que el ritual una todas las artes, sino que todas las actividades que hoy llamamos artes son en realidad unos fragmentos del gran arte interpretativo unitario y universal que llamamos el ritual. Cada una de las denominadas artes es una manera de usar el lenguaje del gesto para explorar, afirmar y celebrar nuestros conceptos de la manera en la que nos relacionamos, y debemos relacionarnos, con nosotros mismos, con otros seres humanos, y con el mundo. Yo hasta afirmaré que, últimamente, todo arte es arte interpretativo, es actuación.

Puede ser que tengamos lo que llamamos 'el arte' o 'las artes' sólo cuando dejamos de tener en cuenta la función ritual de la actividad, y cuando tratamos de divorciarla de su función ritual. Digo tratamos de divorciarla porque no creo que nunca podamos hacerlo. No importa cuán profana o incluso frívola parezca, la función ritual del arte siempre está presente para quienes saben percibirla. Todo arte es arte en serio.

Notamos también el modo en el que las artes surgen de, y vuelven al ritual como acción, como actuación. En el ritual, lo que se valora es el hacer, el llevar, el exhibir, el bailar, el musicar; en una palabra el actuar, no los objetos mismos que son hechos, o llevados, o exhibidos. Esas cosas tienen valor sólo en la medida en la que sirven para el propósito ritual. Vimos, pues, que lo que hay que valorar en las artes es la acción, más

que ningún objeto creado. Y vimos, además, que si es verdad que cada criatura viva es capaz, y tiene que ser capaz, de dar, y de responder a la información sobre las relaciones, entonces, la capacidad de tomar parte en esas actividades que llamamos las artes no está limitada a unas pocas personas talentosas sino es parte de la herencia evolutiva de todos los miembros de la raza humana.

¿Dónde se encuentra el musicar en todo esto? Es de esperar que como fragmento del gran arte interpretativo que es el ritual, el musicar cree una red compleja de relaciones que existe mientras dura la actuación. En el centro de la red están las relaciones que crean los músicos entre los sonidos. Alrededor, y alimentando a, y alimentado por las relaciones sónicas, están las relaciones entre los músicos, entre los músicos y los oyentes, si hay algunos, entre los oyentes, así como con el compositor, si hay alguno aparte de los músicos que tocan, y con otras personas cualesquiera que estén presentes – o incluso con otras de importancia que estén ausentes, los antepasados quizás, o los que todavía no han nacido, o la deidad que es la personificación de las relaciones ideales.

Es probable que en este momento Ustedes se estén preguntando, ¿cuáles son esas relaciones de que habla? Están todas a nuestro alrededor cuando quiera que tomamos parte en una actuación musical. Como ejemplo, pensemos un poco en las relaciones que se crean cuando una orquesta sinfónica actúa en una sala de conciertos.

La sala misma, el espacio físico donde tiene lugar el acontecimiento, es en primer lugar diseñada y construida sobre ciertos conceptos de las relaciones humanas. Una vez construido, el edificio, como todo edificio, tiene el poder de imponer esos conceptos de las relaciones sobre lo que pasa adentro. Una escuela convencional, por ejemplo, con sus aulas que parecen cajas conectadas por pasillos, con su gimnasio, su salón, su sala de profesores, etc., está construida sobre ciertos conceptos de lo que deben aprender los jóvenes y también sobre conceptos de cómo deben aprenderlo, y pone obstáculos a los que tienen ganas de cambiarlo. Hasta una casa o piso de tres habitaciones está construido sobre ciertos conceptos de la vida familiar, privacidad, y sexo. El espacio físico crea el espacio social. En cuanto a la sala de conciertos, su tamaño grande y su opulencia nos tiene mucho que decir de la importancia social de lo que pasa aquí, mientras las filas de asientos, todos orientados en la misma dirección, pone límites a los tipos de relación que pueden crearse entre los miembros del público y también entre el público y los músicos. Cada grupo tiene su propio terreno y ninguno entra en el del otro. La forma del auditorio con su escenario alto también permite que un grupo domine al otro, y aísla a todos los que están adentro del mundo de su vida cotidiana.

Ahora podemos considerar las relaciones entre el público. Están sentados, quietos y callados, durante la actuación, no se comunican entre ellos de ninguna manera. Cada individuo está solo con los sonidos en medio de esta gran muchedumbre. Su relación con los músicos es muy distante, visto que los músicos y el público nunca se hablan y que entran en el edificio, y salen, por puertas separadas. El borde del escenario forma una barrera tan infranqueable como si fuese un muro de ladrillos. Los oyentes no pueden influir de ninguna manera en el transcurso de la actuación, porque hay otro conjunto de relaciones que dicta eso: las relaciones entre los intérpretes y el compositor, quien, en todo caso, probablemente esté muerto. Esta relación está mediada por las notas de la partitura, que forman un texto sagrado del que no se puede cambiar ni una corchea. En cuanto a los músicos de la orquesta, pueden relacionarse sólo por las

notaciones que tienen delante de ellos y por los gestos del director. Ni siquiera tienen la imagen completa de la obra que tocan, sólo cada uno su propia parte, y dependen del director para coordinar sus esfuerzos.

El director parece ser el centro de poder, el dictador si se quiere, de la actuación. Todas las relaciones entre los músicos pasan por él porque él es el único que tiene la imagen completa de la obra que tocan. Pero incluso él no es totalmente libre, porque lo que hace, se decide por la partitura del compositor. Así es que los músicos dominan al público y el director domina a los músicos. El compositor domina al director y el patrocinador domina al compositor, incluso si, hoy en día, el patrocinador es la facultad de música de una universidad o la burocracia de la radio. ¿Y quién les domina a ellos? El acontecimiento es un modelo de la manera en la que funcionan las relaciones de poder en la sociedad contemporánea. La jerarquía no tiene cumbre.

No ha sido siempre así. Aquí tienen un fragmento de una carta que escribió el joven Mozart a su padre cuando tenía veintiún años. Estaba en París, en julio de 1778, y la carta cuenta cómo su nueva sinfonía había cautivado a los parisenses – quienes tenían fama de ser difíciles de contentar. La sinfonía fue la que hoy llamamos la Sinfonía París, en re, K297. Es mi propia traducción, y si parece poco elegante la culpa es mía, no de Mozart; en todo caso no se puede dudar su tono de alegría. Escribió:

“En la mitad del primer allegro había una parte que sabía yo que iba a complacer. El público estaba transportado, y hubo una salva enorme de aplausos. Pero, como sabía al escribirlo que ése iba a ser el efecto, había introducido esa parte una segunda vez hacia el final – cuando hubo gritos de ‘Da capo!’. El andante también encontró favor, pero especialmente el último allegro. Visto que me había dado cuenta de que aquí todos los primeros allegros, además de los últimos, empiezan con todos los instrumentos tocando al unísono, empecé yo con sólo dos violines para los ocho primeros compases, seguido directamente por un forte. El público, como había esperado, dijo ‘chitón!’ al principio blando, y cuando oyeron el forte empezaron a dar palmadas. Estaba tan alegre que en cuanto terminó la sinfonía fui al Palais Royal, donde tomé un helado grande, recé el rosario como había jurado, y volví a casa.”

Es posible que Mozart hubiera encontrado un poco desalentadoras las buenas formas calladas del público de hoy.

La costumbre de respuesta inmediata del público duró hasta el siglo XX. La historia del clamoroso estreno en París en 1913 de *La Consagración de la Primavera* es bien conocida y no hace falta contarla de nuevo, pero hay también en la novela de E. M. Forster *Where Angels Fear to Tread* – *Donde los ángeles temen pisar* – una descripción muy divertida pero cariñosa de una representación en una pequeña ciudad italiana de *Lucia di Lammermoor*, en los primeros años de este siglo. Dice que el público zumbaba durante la representación como una colmena de abejas contentas. Y entonces está el chiste antiguo del tenor en un teatro de ópera italiana que cantó su gran aria y el público le pidió una repetición, y la repitió, y una vez más pidió una repetición, y la repitió, y una vez más la pidió y él les suplicó dejarle ir y seguir con la ópera,

cuando gritó una voz desde la galería 'Y vas a volver a hacerlo, chico, y otra vez también, hasta que lo hagas debidamente!'

¡Relaciones distintas, de hecho, entre músicos y público! Pero parece que el público moderno de la música clásica está contento con las relaciones actuales, y yo nunca he oído quejarse a nadie. Y el hecho mismo que no se quejan, que parece que no tienen ganas de influir en el transcurso de la actuación, puede señalar un estado de ánimo, que quizás es no sólo estético sino político también, en el sentido más general de la palabra.

También están los sonidos mismos. No tengo tiempo para entrar en consideración de los muchísimos sonidos, y relaciones entre sonidos, en toda su complejidad, que componen una obra sinfónica. En esencia son tanto racionales como a la vez dramáticas. Son racionales en el sentido de que funcionan dentro del círculo de quintas matemáticamente afinadas y de la escala universal de la que no es posible escaparse, además de ritmos sencillos racionalmente arreglados de tal manera que se puede anotar dividiendo los valores por dos. Y son dramáticos en el sentido de que crean en las mentes de los oyentes tensiones y relajaciones, conflictos y resoluciones, sorpresas y paradojas, que últimamente se demuestran racionales en su naturaleza tonal y armónica. Interpretar una obra sinfónica es representar una obra dramática que sube hasta un clímax de tensión, seguido por una conclusión final y decisiva, de una vez por todas. Podemos pensar en las relaciones entre los sonidos como metáforas de relaciones humanas, y podemos pensar también en la obra en su totalidad como drama mítico del progreso de un alma humana por oposición, lucha y triunfo. El hecho de que podemos usar tales palabras al hablar de la manera de musicar más prestigiosa del occidente sugiere que hay en esta cultura una parcialidad cultural, que los filósofos desde Kant hasta Langer no han tenido en cuenta.

El lenguaje en el que estos dramas mitológicos se expresan no es el de las palabras, sino el lenguaje antiguo del gesto, de la comunicación biológica, sumamente elaborado y refinado. Esto significa, como hemos visto, que el protagonista del drama, la persona que está luchando y venciendo, la que está relacionando, no está indentificada ni tiene nombre ni ubicación. Eso a su vez significa que el nivel de generalidad de los acontecimientos míticos y paradigmáticos del conflicto es mucho más elevado que en esa otra forma narrativa que es casi exactamente contemporánea de la sinfonía, concretamente la novela, en la que los personajes tienen nombres y ubicaciones muy específicos.

Pero no debemos dudarle: tanto la novela como la sinfonía son formas narrativas. Cuando escuchamos una interpretación de una obra sinfónica, lo experimentamos, no como estructura ni como forma significativa que contemplamos desinteresadamente, sino como una secuencia dramática de acontecimientos en orden temporal en la que nos involucramos, y hasta nos identificamos con protagonistas, de la misma manera que lo hacemos al leer una novela o al mirar un obra de teatro o una película. La estructura o la forma son conceptos impuestos después, por críticos y eruditos, tal como cuando hablan de la estructura o forma de una novela. Ni el lector medio de una novela ni el oyente medio de una obra sinfónica tiene que preocuparse por tales cosas. Ni, apuesto yo, lo hizo Mozart, como demuestra la carta de la que acabo de leer un fragmento. El, como cualquier compositor capaz que ha trabajado en el estilo sinfónico, pensaba en los acontecimientos de su obra dramática como en una secuencia relacionada de tensiones y relajaciones, y los ubicaba en el tiempo tan cuidadosamente

como un novelista o dramaturgo o guionista de cine. Se lo juro; hablo de mi propia experiencia. He trabajado en ambos medios y sé que es verdad.

Tomar parte en la interpretación de una obra de música sinfónica, como intérprete o como oyente, es experimentar un caso especial de la narración ritual, en la que se expresan unos paradigmas específicos de cambio y de desarrollo de relaciones. Digo 'caso especial' porque no todas las maneras humanas de musicar son dinámicas en esta manera, y muy pocas culturas musicales propugnan ese concepto de cambio y desarrollo por oposición, lucha y vencimiento que caracteriza las obras musicales de la tradición sinfónica occidental. Esa tradición es de hecho una especie de fenómeno entre las tradiciones musicales del mundo, e incluso dentro de la historia de la tradición occidental es relativamente reciente, datando sólo de los principios del Siglo XVII. Sólo por eso, estos filósofos y teóricos, y educadores musicales también, que toman la tradición sinfónica occidental como modelo de cómo debe ser todo el musicar humano, pueden encontrarse encallados en los bajíos de una pequeña laguna mientras el gran océano del musicar humano se hincha inadvertido lejos de ellos.

Tomar parte en una actuación musical es tomar parte en un ritual cuyas relaciones reflejan, y nos permiten explorar y celebrar, las relaciones de nuestro mundo como imaginamos que son y que deben ser. Si esta idea tiene cualquier valor, entonces la idea corriente de la música como algún tipo de código para la comunicación, o la expresión, o la representación, de las emociones, o hasta, ¡Dios mío! la representación de la morfología de las emociones, que es la frase que usa Suzanne Langer, emanando de un compositor y destinada a cada oyente individual, simplemente no es válida.

Ya he tratado demostrar que la actuación musical no es nada neutral sino que está teñida de un conjunto rico de significados en sí misma. Y además, para mí la idea de la música, o del musicar, como comunicación de emociones no cuadra bien con mi propia experiencia de la música. Si alguien puede decirme cuáles son las emociones que se comunican cuando tocan la Sinfonía nº 41 de Mozart, la llamada Júpiter, comeré mi copia de la partitura. O, si quieren, cuál es la morfología de las emociones que se representan cuando uno canta *Rudolf the Rednosed Reindeer*, porque eso es musicar también y también hay que explicarla.

Pero al mismo tiempo hay un problema con esta idea de las emociones. No cabe duda de que las actuaciones musicales pueden despertar en nosotros emociones, a veces muy fuertes, y este hecho sí necesita explicación. Otra vez Gregory Bateson tiene una idea que puede ser útil. Sugiere que las emociones no son estados de ánimo autónomos o flotantes sino modos por medio de los que nuestras computaciones – y esa es la palabra que usa – computaciones sobre las relaciones resuenan en nuestra conciencia. Si a todas las criaturas, desde las amebas hasta los árboles secuoya, necesitan algún medio para conseguir una respuesta a la pregunta ¿cómo estoy relacionado con esta entidad?, entonces necesitan también algún medio para representarse esta relación. Y, por lo menos, para estas criaturas que han alcanzado la conciencia, la relación se representa por el estado emocional que se despierta.

Así que cuando musicamos, lo que despierta nuestra respuesta no es cualquier contenido emocional que resida dentro una obra musical – en la obra aislada y independiente. Nuestra respuesta es a la actuación misma. Incluso tomar parte en varias interpretaciones de la misma obra puede despertar buenos o malos sentimientos en distintas ocasiones, y no sólo es cómo tocan los músicos, bien o mal, lo que hace

distintas las cosas; eso es sólo una parte del asunto. Es cómo escuchan los oyentes, cómo bailan los bailarines, cómo resuena el sitio y cómo resueno yo mismo con mis con-musicantes (si Ustedes me permiten que destroce más aún el español). Cuando las cosas cuajan debidamente, sea cuando tocan otros, sea en esas ocasiones poco comunes, pero doblemente afortunadas, cuando toco yo, reconozco la fuente de esos sentimientos de elación y alegría a tal punto que pueden hacerme llorar. Es el conocimiento de que así es como es el mundo, y así es como me relaciono yo con él. La emoción que se despierta, de hecho, no es el motivo de la actuación sino la señal de que la actuación funciona debidamente, la señal de que para la duración de la actuación, el orden en el que vivimos se ha unido con el orden en el que soñamos.

Sin embargo, no nos bastará cualquier actuación. Sólo bastan actuaciones en las que nosotros, los participantes, podemos explorar, afirmar y celebrar las relaciones de nuestro mundo. Eso significa que los músicos tienen que explorar las relaciones de los sonidos tan sutilmente, tan exhaustivamente, y de manera tan imaginativa como son capaces, y también que los oyentes tienen que responder igualmente. Nuestra participación emocional en la actuación, la medida en la que nos conmueve, depende de cómo nos sentimos mientras dure la actuación, y forma parte de la pauta que relaciona, según la modelen las relaciones del acontecimiento. Una vez más, no es que observamos estas relaciones desde afuera sino que estamos involucrados activamente, cada uno de nosotros, en su creación y en su mantenimiento.

La experiencia de musicar es mucho más rica y más compleja de lo que nos permite la estética convencional occidental, ya que al experimentar las relaciones de la actuación estamos experimentando las relaciones del mundo más ancho, cómo imaginamos que son y cómo imaginamos que deben ser.

La frase 'cómo imaginamos' es una modificación esencial, ya que no todos perciben las relaciones del mundo de la misma manera. Los miembros de grupos sociales distintos, como sabemos demasiado bien, tienen distintas ideas sobre la naturaleza de la pauta que relaciona, distintos conceptos de sobre cómo nos relacionamos y debemos relacionarnos, unos con otros, y con el mundo, distintos sentidos, de hecho, de quiénes son. Es verdad incluso dentro de un estado-nación individual; en esas diferencias consiste la política, y entonces no es de extrañar que los miembros de distintos grupos sociales dentro de esa sociedad musiquen de distintas maneras para crear conjuntos de relaciones que modelen su ideal. Eso significa no sólo el estilo de las relaciones sónicas que crean y escuchan, sino también la manera entera de arreglar sus actuaciones.

Y en consecuencia encontramos que dentro de una sociedad compleja como la nuestra, con muchos grupos sociales, hay no sólo una manera de musicar, sino una multitud. Como es de esperar, hay muchos elementos en común entre estilos puramente musicales y también entre los estilos de arreglar las actuaciones en su totalidad; los amantes de la música clásica tienen más en común con los de punk rock de lo que quieren creer, dado que todos los miembros de un estado-nación tienen en común muchas experiencias sociales y muchos supuestos sobre relaciones. Es eso lo que los hace una sociedad en primer lugar.

Pero hay también muchas diferencias, a veces diferencias intencionadas, cuando un grupo social se propone diferenciarse de otros, o afirmar su resistencia a ser definido por otros grupos más poderosos. Hasta hay antagonismos y oposiciones entre maneras

de musicar, cuando miembros de grupos opuestos usan su manera de musicar para explorar, afirmar y celebrar sus sentidos opuestos de quiénes son.

En toda actuación musical hay maneras correctas y maneras incorrectas de comportarse, maneras correctas e incorrectas de vestirse, de hablar uno con otro y de responder a los músicos y a su actuación. Comportarse en un concierto de punk-rock de la manera en la que uno se comporta en la sala de conciertos sería buscar burlas o hasta hostilidad – y viceversa, desde luego. En todo caso, tenemos que entender que los que toman parte en distintos tipos de actuación musical están buscando distintos tipos de relaciones, y que no debemos proyectar las relaciones ideales de un tipo de actuación sobre otro tipo. Debemos juzgar cualquier actuación por su eficacia en explorar, afirmar y celebrar esas relaciones que los que toman parte consideran ideales. Sólo el mejor musicar del que son capaces todos los que toman parte va a hacer eso, y sólo los que toman parte sabrán con seguridad cuáles son esas relaciones ideales. Y creo que el mejor musicar siempre lo hacen los que hacen lo mejor que pueden con lo que tienen, por modesto que sea lo que pueden. Y cuando digo 'el mejor musicar,' tenemos que tener en cuenta que hay muchas maneras de musicar bien, y la destreza técnica que nuestra cultura tiene en gran estima es sólo una de ellas.

También, el significado de interpretar una obra musical específica puede cambiarse a medida que pasa el tiempo. Por ejemplo, cuando fue interpretado las primeras veces ese gran drama de la victoria de un alma que llamamos la Quinta Sinfonía de Beethoven, esas interpretaciones eran, como fue la intención, unos acontecimientos revolucionarios poderosos cuyas relaciones sónicas formaban una metáfora para la transformación de las relaciones sociales. A algunos les entusiasmaron y a otros les dieron un susto padre. Hoy en día tales interpretaciones no dan susto a nadie, y no pueden hacerlo. Al contrario, el ritual de interpretar la obra hoy en día en una sala de conciertos tranquiliza; dice que las relaciones de la sociedad y del mundo son como han sido y que van a seguir así. Hagamos lo que hagamos, no podemos devolver a la obra su vida revolucionaria. Pertenece, si quieren, a los autoridades, ya no a los que quieren cambiar la sociedad. Eso les puede parecer bien a Ustedes, y a mí también, pero tenemos que entender lo qué le ha pasado a la obra, sin esperar de ella ningún poder liberador. Si tenemos ganas de explorar y afirmar esas relaciones sociales cambiadas que algunos llaman liberación – y no todo el mundo lo hace así – entonces tenemos que encontrar, o crear, nuestros propios rituales, nuestras propias maneras de musicar.

Debe haber una conexión entre la naturaleza de la obra musical que se toca y se escucha y la naturaleza del acontecimiento que es la actuación musical, y aunque la conexión puede ser flexible, como vimos con el ejemplo de la Quinta Sinfonía de Beethoven, no es infinitamente flexible. Ese gran drama de Beethoven apenas ha cambiado sus sonidos durante los casi doscientos años de su carrera, pero las relaciones del acontecimiento en el que se interpreta han cambiado profundamente. La obra es una estructura fortísima que hasta ahora ha podido soportar el peso de esas relaciones cambiadas, pero no podemos suponer que va a seguir haciéndolo para siempre. Pronto o tarde la conexión entre la naturaleza de la obra y los propósitos rituales de la actuación van a romperse, y cuando pase eso, la obra no tendrá más que un interés de anticuario y caerá del repertorio. Ese momento puede estar más cerca de lo que creemos.

De todos modos, lo que trato de decir es ésto: si tenemos ganas de entender la naturaleza del musicar, entonces hay dos preguntas básicas sobre una actuación. La

primera es: ¿de quiénes son las relaciones ideales, de quiénes es el concepto de la pauta que relaciona, que se explora, se afirma y se celebra aquí? Y la segunda es: ¿cuál es la naturaleza de esas relaciones y cómo se representan en la actuación?

Y podemos hacer estas preguntas, no sólo a los que toman parte en conciertos formales sino también a los que están en cualquier situación musical: el hombre en el tren con su Walkman sobre las orejas, – puede estar escuchando a cualquiera, desde Ice Cube hasta Wagner, pero el gesto de la exclusión del mundo es el mismo – o la limpiadora que canta mientras pasa la fregona sobre el suelo, o la asamblea que canta canciones patrióticas en un mítin político, o los antiguos amigos que cantan canciones verdes en una fiesta de borrachos, o los fieles que cantan himnos en una iglesia – o, si lo queremos, los que toman parte en la danza *adzida* de Ghana, o los músicos y oyentes de un gamelán de Java, o los que participan en cualquiera de los miles de tipos distintos de musicar a través del mundo.

Cualquier intento de explicar el significado del musicar, y su función en la vida humana, que por lo menos no trate de tomar en cuenta toda manera de musicar, por extraña o hasta antipática que parezca a nuestras percepciones, no vale el papel en el que se escribe.

No podemos aceptar cualquier teoría del musicar que suponga que alguna tradición es intrínsecamente mejor que otra. Todo el musicar es en serio, sí, hasta cantar canciones verdes en una fiesta de borrachos, y tenemos que juzgar cada acontecimiento musical por su eficacia ritual, en la sutileza y la exhaustividad con las que otorga los poderes de explorar, afirmar y celebrar sus conceptos de relaciones. Dentro de cada tradición, cada estilo, va a haber algunas actuaciones donde éstas se hacen bien y otras donde se hacen mal. Sólo los que se han molestado en meterse en la cultura, en lo que significa la comunidad, van a saber cuál es cuál. Puede ser, sin embargo, que sintamos — y tenemos el derecho de sentirlo — que hay maneras de musicar que concuerdan bien con nuestros propios conceptos de relaciones ideales y que hay otras que no lo hacen. La elección de maneras de musicar puede ser inconsciente o intencionada, y de hecho probablemente no lo será, pero nunca es un asunto trivial.

Quizás Ustedes hayan deducido que yo no encuentro que el musicar como se practica hoy en día en las salas de concierto y en los teatros de ópera occidentales, concuerde con mi propio sentimiento de cómo debemos relacionarnos unos con otros y con el mundo. Ustedes, por supuesto, tendrán sus propias opiniones sobre eso. Sólo espero que lo que he dicho les ayude a formular esas preguntas que son las más provechosas para reflexionar sobre el significado de la acción de musicar. Como solía decir a mis estudiantes, no me importa si Ustedes no están de acuerdo con mis repuestas. Lo importante es ver que hay preguntas que hacer.