

En vivo

Pasen y vean

Como San Agustín con el tiempo, todos, más o menos, sabemos qué es un espectáculo musical mientras no tengamos que definirlo. Nuestro universo de hablantes y la historia autorizan que presupongamos la existencia de una noción en forma de “cuadro” respecto del espectáculo musical (desde ahora EM), y que definiremos simbólicamente con el nombre de “concierto”.

Este cuadro es un objeto de gran complejidad, tanto en su conformación como en sus significancias; compuesto de distintos agentes, tramado en la historia y la cultura, atravesado de presupuestos y sentidos, su existencia misma supone un elemento cultural, un fenómeno económico y, aun, de mercado, un agente social, un lugar de poder, un hecho artístico, y otras cuestiones, cada una, por sí, por lo menos complicada, cuando no equívoca.

Si la música es la música (lo cual, en realidad, dista de ser tan simple), puesta en funcionamiento como espectáculo pasa a ser un elemento, fundamental pero no único, de un sistema.

Un EM es, digamos, un signo que nos habla de otros signos que nos hablan en la música y de la música, y desde luego, a través de ella.

El cuadro concierto está compuesto básicamente por “público”, “intérprete”, y “música”; atravesando estas tres nociones, una supernoción que llamaremos “condiciones” y que incluye condiciones externas, como el “recinto”, o internas, como lo comunicacional. De cualquier manera, esta taxonomía no pretende ser sino una forma de ordenamiento analítico que como tal no agota sus posibilidades; en efecto, no sólo que algunas de estas categorías acusan límites difusos, sino que también algunos elementos podrían pertenecer

a una u otra. ¿Dónde colocar, por ejemplo, la competencia lectora del “público”, o la problemática del tiempo?

De manera constitutiva, el concierto se presenta como espectáculo “en vivo”, tanto en su fase de emisión como en su recepción. A partir de esta idea primera, se hace evidente el correlato de condiciones físicas y culturales donde se desarrolla el concierto; dicho de otra forma, como ocurrencia un concierto supone un dónde, un cómo y un cuándo.

Así definido, encontramos que el cuadro concierto delimita por un lado lo que en efecto es, y por otro lo que no. Como arquetipo de EM, no obstante, sigue siendo un objeto individual de un macrosistema, es decir que su ejemplo no agota la serie. La situación, entonces, podría ser:

- espectáculo musical (concierto)
- otro espectáculo musical
- otro espectáculo (no musical)
- otro sistema significante (que comparta más o menos características con el sistema significante espectáculo)

Ya por etimología la palabra espectáculo (de *spectaculum*, de *specto*) conlleva la noción de cosa pública y para ser vista. Aunque no cualquier cosa hecha para ser “vista” por otro es un espectáculo, todo espectáculo está hecho para que sea visto por otro. A manera de ejemplos, con todo lo que ello puede implicar de grueso y general, digamos que un concierto es un EM; un videoclip es otro E(M); un evento deportivo, una corrida de toros, un desfile militar, son otro espectáculo no EM; una manifestación ciudadana es un sistema significante no espectáculo (y, desde luego, no EM).

En aquellos sistemas que llamamos EM, ya sea un concierto u otro, la música es tanto un elemento fundamental, como cumple una función (igualmente) fundamental; sabemos sin embargo que también en los espectáculos no EM como en otros sistemas no espectáculos aparece a menudo la música como elemento, casi siempre con una fuerte carga simbólica y/o alegórica.

En un desfile militar la música es funcional, en cuanto que pauta y ritma los, así llamados, “desplazamientos”; es innegable a su vez la connotación de la música que se toca, con su construcción simbólica y social de patriotismo, tradición, y aun “marcialidad”, “virilidad”, etc.; del mismo modo, en otros espectáculos aparecen músicas emblemáticas, tal como sucede en los combates de boxeo por alguna “corona mundial”, y antes del comienzo de los cuales se canta el himno nacional de los países de los boxeadores intervinientes; otro tanto ocurre en el partido final de un campeonato mundial de fútbol, y en fin, aquellos donde se pone de manifiesto la idea de nacionalidad.

Es claro que en algunos de estos casos corresponde hablar de espectáculo con música.

Si en muchos de estos sistemas aparece un público, algún ejecutante, alguna música en cuestión, etc., ¿por qué no considerarlos EM? En nuestra opinión, la diferencia radica en a) la coexistencia de todos los elementos ya señalados, y b) la “conciencia” de EM como enfoque deliberado.

Esta afirmación hace que, incluso, separemos como categoría aparte del EM, otro tipo de espectáculos artísticos (y aun artísticos con música).

El cuadro concierto supone, en sentido restringido, el concierto propiamente dicho, y en sentido amplio, conciertos de cámara, recitales (de tango, de jazz, etc.) y algún otro tipo de manifestación equivalente. En esta clasificación se comprende que, por ejemplo, una puesta teatral no es un EM, y que aun cuando estuviera permanentemente con música, no variaría tal condición. Menos claro es el caso de géneros tales como la ópera, la comedia musical, el teatro musical, el ballet. Proponemos considerarlos como espectáculos de género mixto, donde la información audiovisual, existente de hecho en todo EM, pasa de situación más o menos contingente a condición necesaria.

Lo que llamamos conciencia de EM como enfoque deliberado, es el punto donde se articula el hecho artístico diferenciado de cualquier otra manifestación, comportamiento, construcción cultural, o funcionamiento social. El rol de la música por ejemplo en una ceremonia chamánica es, en efecto, no artístico, y tal cosa podría decirse de casi todas las músicas “funcionales”.

El EM, por su parte, si comparte algunos rasgos y se diferencia por otros con esos dispositivos que vemos como sistemas significantes, igualmente se diferencia en algunas cosas de otros espectáculos artísticos y comparte con ellos otras, ante todo, el sutil juego de equívocos y mentiras que, no en vano, llamamos representar.

Lo ritual

Lo primero que debe señalarse es que el uso del término “ritual” es un uso aproximado. Las palabras “ritual”, “ritualidad”, “rito”, tienen en realidad significados bastante precisos en el sistema lexicográfico religioso, y dentro de él, en la liturgia, que es de donde provienen. En sistemas ajenos, como la antropología, la musicología, la sociología, etc., adonde se los extrapola, ese significado preciso deviene sentido aproximado.

Mantendremos, no obstante, su uso, por cuanto consideramos que algunos aspectos que le son propios nos ayudan a comprender comportamientos, funciones, conductas, característicos del EM.

En el mundo de lo religioso, el rito está compuesto por el conjunto más o menos amplio y más o menos explícito de reglas para las ceremonias propias de cada culto. Representa, en cierto sentido, el instrumento por medio del cual las ceremonias tienen lugar efectivamente.

Por su extensión, el término ha admitido participar de taxonomías diversas, como las que clasifican entre sistemas religiosos (los ritos del pueblo judío), conjuntos de ritos dentro de un sistema religioso (benedictino, dominicano, etc. en el culto católico romano), determinados casos dentro de un sistema unitario (dentro de los ritos de la masonería, el rito de Memphis; el rito Escocés; el rito Oriental), etc.

Al mismo tiempo, en un sentido amplio los ritos se clasifican de acuerdo con la forma en que funcionan, tanto en cuanto a su finalidad como a la interacción posible entre sus participantes; así encontramos los ritos de participación (como la plegaria, el sacrificio y la consagración), de propiciación (como los expiatorios), etc. y dentro de cierta liturgia, a su vez, en relación con la categoría de la fiesta o solemnidad que se celebra, se dividen en dobles, semidobles o sencillos.

El aspecto de ritualidad que observamos en un EM tiene que ver, más allá de estas clasificaciones, con los comportamientos que, a fuerza de repetitivos, acaban por ser presupuestos, lo cual constituye una suerte de "regla". La ritualidad, es, en efecto, la observancia de las formalidades preescritas para hacer una cosa; en el sentido casi figurado en que estamos hablando aquí, dichas formalidades son de carácter implícito, o, si se quiere, inconsciente.

La noción de "cuadro" apuntada es, desde el punto de vista del análisis, una configuración posterior, una forma de sintetizar un compuesto de elementos y funciones; pero desde el punto de vista de los comportamientos, lo que ocurre es esa observancia de formalidades antedicha.

El "concierto" propiamente dicho, como cuadro, incluye un emisor (la orquesta con director), un receptor (el público), un espacio determinado (el teatro de planta europea), y un elemento musical altamente codificado (un cierto tipo de música, ejecutado de cierta manera, etc.).

Lo invariable de tal configuración constituye ciertamente un aspecto de ritualidad, en el cual los objetos son, en cierta forma, invariables, y los comportamientos, repetitivos; todo ello, por consiguiente, previsible.

El desarrollo del concierto observará una serie de pasos. A partir del ingreso del público a la sala y su ubicación, ingresan los músicos al escenario, afinan sus instrumentos, luego ingresa el director y se ejecuta la o las obras previstas. El público se comportará en cada uno de estos momentos de cierta

forma, por ejemplo, aplaudiendo ante el ingreso del director y no de los músicos, al fin de una obra, y no cuando la orquesta afina, etc.

El "objeto musical", la/s obra/s que se ejecuten, presenta varios presupuestos. El primero de ellos es la música misma. Un EM concierto supone un cierto tipo de música, la "clásica", que, cargada de implicaciones culteranas y clasistas, supone a su vez un cierto perfil de su receptor. Los repertorios más o menos "ligeros", cuidadosamente planificados de acuerdo con la circunstancia, el orden de ejecución de las obras, etc., dan cuenta de ello. Un ejemplo inmejorable, no por imaginario menos verosímil, lo suministra Julio Cortázar en "Las ménades", con un concierto armado por el director, "el Maestro", el "viejo zorro", con "un profundo olfato psicológico, rasgo común en los régisseurs de music-hall, los virtuosos de piano y los match-makers de lucha libre".

En este universo de comportamientos previstos, es posible encontrar incluso atributos simbólicos en músicos y público, tal como un determinado tipo de vestimenta.

Pero este funcionamiento observable en el cuadro concierto no es privativo de la música clásica. Por el contrario, en casi todos los EM pueden verificarse aspectos repetitivos ritualizados, y, en algunos casos, como los recitales de rock, la observancia de reglas es tan estricta que quienes desconocen los códigos y los comportamientos adecuados, corren el riesgo de ser excluidos de manera a veces no muy gentil.

El público de los recitales de rock, a fuerza de autoidentificarse como un determinado grupo, parece justificar el uso del término "tribu" con el que denominan sus divisiones en algunos ensayos sociológicos. En efecto, la música rock, no siendo una ni única, sino un heterogéneo conglomerado de estilos, tendencias, etc., tiene un público igualmente múltiple. Los "rockers", los "skaters", los "heavy", los "punkies", etc., no se reconocen como partes de lo mismo. Así, las marcas identificatorias como vestimentas, peinados, etc., se complementan con declaraciones explícitas; en los recitales de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en cierto momento se cantan consignas de elogio al grupo, y otras insultantes hacia Soda Stéreo, y, más específicamente, hacia su cantante, guitarrista y líder, Gustavo Ceratti; en los recitales de los grupos punk del tipo de 2 Minutos, el llamado por algunos "punk cervecero", se cantan consignas contra la policía, en un estilo deudor del espectáculo de fútbol, desde las melodías usadas, hasta los gestos, o la forma de emisión de la voz. Lo previsible de los comportamientos integra así el horizonte de expectativas del público; cada tipo de EM contempla como parte del sistema las respuestas del público, que serán respectivamente diferentes; éste, a su vez, espera que el espectáculo cumpla en solicitarle dichas respuestas: aplaudir en

los momentos adecuados en un concierto de música clásica; aplaudir después de los solos (que lo merezcan) en un recital de jazz; “hacer palmas” en un recital de “folclore”; participar de diferentes maneras en uno de rock.

El perfil que, no sin precauciones, llamamos “ritual”, de entre los varios que conforman un espectáculo musical, es el que a la vez conforma y verifica la noción de “cuadro”, y, dentro de ella, la de “concierto”: secuencia determinada de acontecimientos, distribución de roles, comportamientos repetitivos. Algunos aspectos específicos parciales que se observan por separado (tiempo, espacio, etc.), funcionan como confirmatorios de dicho esquema, tanto cuando se adecuan a él, como cuando deliberadamente lo transgreden.

La transgresión de una norma implica su conocimiento previo; violarla por desconocimiento es omisión, no transgresión. Aquellos espectáculos que incluyen al espectador, a veces dramáticamente; aquellos que alteran la duración estandarizada por exceso o por defecto; aquellos que reemplazan a los músicos por un par de baffles, de alguna manera se están rebelando contra una noción fuertemente circulante a nivel social.

Desde luego, puede objetarse que algunas de esas modificaciones son intrínsecas a cierto tipo de espectáculo, tal como la difusión de una grabación en un concierto de música electrónica. Es verdad; en nuestro esquema de análisis, no obstante, la idea del “cuadro” no depende de la inexistencia de excepciones; éstas, en todo caso, podrían integrarse en otro sistema.

No siempre la excepción confirma la regla como lo pretende un sofisma popular, pero en cambio es casi seguro que la rigidez extrema acarree la desviación, mecanismo esperanzador que Juan José Saer ha resumido señalando que el mito engendra la repetición, y que la repetición la costumbre, y que la costumbre el rito, y que el rito el dogma; y que el dogma, finalmente, la herejía.

El circuito comunicacional

Comunicación musical

Básicamente y en forma esquemática, un EM es una emisión (musical) a cargo de alguien, para alguien, en un momento y lugar determinados. Así definido, se parece bastante al perfil del enunciado, o, mejor aún, de la enunciación; pero incluso dejando de lado esa compleja noción, con sus oposiciones, controversias, los aspectos locutorios, ilocutorios, etc., resulta lógico pensar en el esquema o circuito de la comunicación.

En general suele distinguirse entre un acto comunicacional en el que frecuentemente se intercambien los roles de emisor y receptor (del tipo de la

“conversación”), y otro donde los roles sean fijos y, por consiguiente, la comunicación unidireccional, y al que suele llamarse “emisión”. El caso del EM, según veremos, participa de ambos, por paradójico que pueda parecer.

Tomemos como punto de partida el circuito tradicional y bien conocido, de enfoque lingüístico, compuesto por emisor, receptor, mensaje, canal y referente. Si bien no resulta difícil asignar a los participantes de un EM los roles correspondientes a cada uno, encontramos algunos problemas en verificar la forma en que esos roles se cumplirían.

Los roles de emisor y receptor en un esquema ideal, son, en primer lugar, roles individuales; en un EM podría serlo el primero, pero, en cuanto cuadro, no el segundo, el “público”; éste, por un lado actúa como un colectivo, es decir, en cierta manera, individual, una “individualidad compuesta”, y por otro, es innegablemente un conjunto de individuos, lo que trae aparejada una complejización de sus acciones y reacciones, sus comportamientos, por ejemplo, o la competencia que le podríamos atribuir: tendremos tanto una cierta competencia como colectivo, como tantas competencias como individuos tengamos. En su esquema de la comunicación, o, mejor, del acto comunicacional, Roman Jakobson supone en emisor y receptor competencias (perfectamente) idénticas —el esquema de Jakobson es, desde luego, ideal; esta coincidencia de competencias no es necesariamente cierta, pero tampoco es inevitable el otro extremo posible, es decir, que sean totalmente disjuntas. En la transposición de un esquema que es básicamente lingüístico, y, más aún, verbal, a un código diferente como la música, tropezamos con el hecho de que esta última es tanto un lenguaje, como un lenguaje especial, como una habilidad técnica, operativa, específica, “cerrada”; estamos así más cerca de la disyunción que de la identidad: el público no necesariamente sabe tocar. Su competencia, entonces, pasará por otros lados, tales como la decodificación de los aspectos estilísticos, retóricos, culturales, contextuales, en fin, que enmarcan, acompañan y resemantizan el texto musical.

¿Mensaje? ¿Qué mensaje?

En la información que circule de emisor a receptor, distinguimos el enunciado y el contenido de ese enunciado, y llamamos al primero “mensaje” y al segundo “referente”. A riesgo de decir una perogrullada, diremos que el mensaje que encontramos en un EM es la música misma. Tal afirmación supone una preponderancia de la información sonora por sobre las otras posibles (espaciales, visuales —con sus respectivos aspectos cinéticos, gestuales, etc), y demás. En un EM, en realidad, la información sonora es, como ya hemos dicho, una, fundamental, pero no única.

Por cuestiones de claridad, pensemos dicha emisión sonora como un objeto perfectamente homogéneo. Aun en este caso la composición de dicho objeto es susceptible de una estratificación bastante compleja en los sucesivos niveles que ocupan el sonido (en términos de acústica), y la posterior acumulación de unidades más y más compuestas hasta la unidad formal final que sería la obra. En nuestro cuadro concierto, a dicha acumulación de estratos formales y significantes corresponde asimismo un nivel de desplazamiento horizontal (la sucesión) y otro vertical (la simultaneidad).

Código y referente

El problema fundamental parece ser el del código, que siempre se enuncia así, en singular, pero que es en realidad, y como mínimo, doble, dos idiolectos entre los cuales se operará una compleja serie de ajustes para hacer posible la comunicación. En un EM, ¿cuál es el código, si en realidad no se transmite información alguna?

En cierta forma, en el código musical no hay significado alguno; no se producen, por lo tanto, interferencias ni ambigüedades en el desplazamiento intersubjetivo de los signos, con lo que entra en crisis la vieja distinción entre una competencia “activa” y una “pasiva”. Aquella comunicación que en lo lingüístico tenía una gran dosis de intencionalidad y de pautas preestablecidas, se ha vuelto en el circuito musical una emisión de objetos des-significados. De hecho, cuando un músico “toca” “una nota”, (lo que “toca”, en realidad, lo que produce, es un sonido), todos los espectadores percibimos (“recibimos”, “entendemos”) lo mismo.

Nuestras respectivas competencias construirán alrededor o sobre ese objeto una multiplicidad de interpretaciones acerca de qué tan afinada estuvo esa emisión, esa “nota”; qué tan pertinente fue respecto del contexto musical y de los contextos de la obra, el espectáculo, el estilo, el corpus del autor, etc.; qué relación guarda con otros parámetros como intensidad o dinámica; y, en fin, un indeterminado, aunque seguramente no infinito, universo de aspectos “musicales” y “extramusicales”, tal como en cualquier acto de habla habrá aspectos verbales y no verbales.

Todo esto sin embargo no invalidará el hecho primero y evidente de que un texto musical —una obra, la “nota” de nuestro ejemplo, un largo concierto— no dice nada, no quiere decir nada, no significa nada: es eso, su propio ser material, su pura existencia.

Humpty Dumpty seguramente encontraría mucho que decir sobre esto. Si es cierto entonces que no hay información alguna y que el código es, cuando menos, confuso, se pone en evidencia la importancia creciente del canal (con

lo cual cualquier músico estará de acuerdo). Más adelante volveremos sobre esto.

La célebre frase de Marshall McLuhan cobra aquí una dramática realidad. En una emisión musical, el medio es, en efecto, el mensaje; la “información” que recibimos en/de una música, es la música misma, los otros aspectos, las demás “informaciones”, las extrapolaciones posibles, etc., son una segunda instancia interpretativa. El punto de inflexión de ambas instancias es el referente, de qué “hablamos” cuando hablamos “en música”.

Discusión más o menos, parece ser que el signo lingüístico es una entidad bifásica; de allí en adelante, los diversos niveles de análisis, hasta el del texto o discurso, verifican la existencia de dos aspectos, inseparables, quizá, pero definidos, que aún podemos seguir llamando *significante* y *significado*. Tal distinción es difícil de hacer en el sistema musical, partiendo del problema mismo de la segmentación necesaria.

Debemos recordar que el problema del referente es fundamentalmente el de la entidad abstracta que representa una convención cultural. La semántica referencial entenderá como referente de un término, precisamente una clase, una categoría; pero aun esta distinción es aplicable en la música sólo en una relación de horizontalidad, en un sistema, del mismo modo que no podríamos aplicar la diferenciación entre sonidos *categorématicos* y *sincategorématicos*.

Tres reglas

En el circuito EM se plantean en forma especial las reglas básicas de la comunicación:

a) *reflexividad*: el emisor del mensaje es el primer receptor; como se ha llegado a plantear, hablar es, ante todo, escucharse hablar. En una emisión musical, la reflexividad permite que modifiquemos dicha emisión por diferentes motivos, como la interacción con los demás receptores, o por causa del propio control deseable y posible, corregir la afinación, por ejemplo.

b) *simetría*: una emisión, si es en efecto parte de un acto comunicacional, requiere una respuesta. Vamos a distinguir aquí tres aspectos (de un mismo objeto, son inseparables y se intermodifican): 1) la respuesta propiamente dicha, 2) el intercambio de roles y 3) el problema del código.

1) En un EM el público es un tipo de receptor especial en cuanto a que está presente junto a/con el emisor de una manera que no es la del receptor literario o el de la plástica o el del cine; podríamos caracterizar esa respuesta, por lo tanto, como (casi) inevitable, (casi) necesaria, no

diferida. En un EM concierto hay una gradación entre respuestas que el propio sistema del EM inhibe, permite o potencia. No es lo mismo, digamos [el aplauso], que se sobreentiende, se busca incluso, y que en cierta manera “cierra” el EM, que una respuesta del tipo [un espectador que se sube a tocar]. Éste es un tipo de comportamiento que, por estar inhibido por el sistema, consideramos aberrante. En *Hombre mirando al sudeste*, de Eliseo Subiela, quien agarra la batuta, literalmente, y se pone a dirigir la *Novena Sinfonía* es, en el mejor de los casos, un extraterrestre, cuando no un loco. En el mismo sentido, ciertas búsquedas deliberadas de respuestas refuerzan nuestra idea del funcionamiento en forma de cuadro; cuando en un recital de “folklore” el artista “pide palmas”, cuando en uno de rock “se hace” cantar al público, cuando una obra “contemporánea” propone la “participación activa” del receptor, lo que en el fondo se da por supuesto es que todas estas respuestas no son las que habitualmente cabe esperar, son aberrantes, no integran el cuadro.

2) Un receptor que responde pasa a ser un emisor, y viceversa; este intercambio de roles, se presenta en los distintos actos que podríamos considerar como comunicacionales, en un amplio abanico, desde el ida y vuelta permanente de la comunicación verbal, al casi inexistente, o al menos difícilmente verificable, de una proyección cinematográfica. (No podemos dejar de señalar los muchos sentidos en que nos parecen cercanos el EM y el teatral, y éste es uno de ellos). En el EM la respuesta y su consiguiente intercambio de roles está tanto más pautada como más librada al azar y la espontaneidad; un punto a considerar también, es que frecuentemente emisión y respuesta pueden darse simultáneamente, lo que en un esquema tradicional ideal no debe producirse; hay incluso cierto tipo de respuestas que deben producirse simultáneamente, tal como las “palmas” que “acompañan” una canción. En estos casos “músicos” y “público” son, al mismo tiempo, emisores y receptores.

3) El problema del código, finalmente, se nos presenta en el sentido de que “músicos” y “público” no “se hablan” de la misma manera ni mediante el mismo código. Tal cosa, que ocurre en todos y cualquier esquema comunicacional que pudiéramos proponer sobre la recepción de un objeto artístico, evidencia el hecho de que el arte, las artes, son y se manifiestan a través de un lenguaje especial, lo cual, además, no quiere decir una lengua.

c) transitividad: si tomamos a “músicos” y “público” como emisor y receptor respectivamente y en un sentido cerrado, el carácter transitivo de la comunicación no puede verificarse. En efecto, si de un emisor X a un receptor Y circula una información I, éste, a su vez, debería ser capaz de retransmitirla a Z, invirtiendo su propio rol, cosa que en realidad no sucede. Podría ser

posible en el caso de un músico que escucha (o “lee”, o “mira”) a otro músico, y que luego ejecuta lo que antes escuchó (o leyó o vió). Esta posibilidad, no obstante, además de forzada, es de corta vida, por cuanto sería necesaria una cadena infinita de músicos, es decir, de emisores y receptores con competencias perfectamente idénticas; no es ésta, desde luego, la realidad de un EM.

El Canal

El cuadro EM concierto implica la existencia de un canal más complejo que el de otro acto de comunicación. Tal como se señala más arriba, en un EM coexisten informaciones sonoras, visuales y espaciales (esto último en un sentido más amplio que lo meramente visual, que en cierta forma lo integra). A una información compuesta corresponde, parejamente, un medio físico afectado también compuesto, y más de un sentido puesto en funcionamiento.

En el caso del mensaje sonoro distinguiremos las posibilidades de canales acústicos, eléctricos o electrónicos. Si el cuadro concierto supone el medio físico acústico, otro tipo de emisiones musicales capaces de ser EM, permiten o incluso exigen la presencia de medios eléctricos y/o electrónicos, tal como el rock o un concierto de música electrónica; el caso mismo del concierto tradicional, de música “clásica”, puede recurrir a ellos cuando se realiza, por ejemplo, en espacios muy grandes como estadios, parques, etc., por una simple circunstancia de amplificación.

Históricamente, la sonoridad de un EM ha sufrido innúmeras variaciones, tal como lo suponen los cambios en los instrumentos, en las instrumentaciones, en las condiciones de ejecución, en los espacios destinados a la misma, etc.

Así es que, aun manteniéndonos dentro del campo del canal acústico, nos encontraremos ante diferentes resultados sonoros, correspondientes, a su vez, a circunstancias históricas y culturales en un sentido general, y “expresivas” en un sentido particular, personal. (Esta distinción es de carácter amplio; cada innovación personal, por ejemplo, interactúa con circunstancias históricas y culturales, etc.)

El “emisor sonoro” por excelencia del cuadro concierto, la orquesta, nos sirve para ejemplificar lo antedicho. El número de sus integrantes, por ejemplo, que varía, por un lado, según el tipo de orquesta y la época a que hagamos referencia, y por otro, según algunos usos particulares.

Si bien se trata de números aproximados, podríamos decir que Liszt o Wagner utilizaban orquestas de 90 o 100 integrantes. En algunos casos, Wagner utilizó metales especiales que, se dice, el compositor mandó construir: las trompetas wagnerianas; la orquesta del poema *Scheherazade*, por su parte, solicita 74 instrumentistas. Frente a estos ejemplos, Héctor Berlioz consideraba

necesaria una orquesta monstruosa, que, aunque no sonaba toda junta casi nunca, pedía la notable cifra de 440 músicos, tales como 120 violines, 45 violoncellos, contrabajos de 3 cuerdas, de cuatro, octo-bajos, 14 flautas de diferentes tipos, 15 clarinetes también variados, etc.

En el caso de los canales eléctrico o electrónico, haremos una aclaración. Un recital de rock, en el que los instrumentos dependen de la amplificación, y que consideramos como de tipo eléctrico, también es, en cierta forma, acústico: en efecto, lo que recibimos en el espectáculo es sonido, si se quiere, ondas sonoras, cualquiera sea su fuente de origen; creemos que, una vez hecha la aclaración, la distinción puede mantenerse en un sentido taxonómico.

Desplazándonos un poco del cuadro inicial del EM, encontraremos que los canales mencionados se interpenetran y modifican mutuamente. En aquellos conciertos que se realizan en grandes espacios abiertos, no sólo estadios, sino incluso parques o calles de alguna ciudad, es frecuente que se amplifique el sonido de la orquesta, cuyo ámbito supuesto, el teatro, supone asimismo cierta condición sonora que en este caso ha variado.

El espectáculo de rock, por la naturaleza misma de sus instrumentos, necesita la reamplificación eléctrica, pero debe considerarse también que sentidos acumulados alrededor del objeto hacen "imprescindibles" ciertas condiciones, como por ejemplo, un altísimo volumen. Estas condiciones varían en los distintos "géneros" (o, si se prefiere, estilos, o tipos), y pasan a integrar como presupuestos, el horizonte de expectativas del receptor. Sabemos, por ejemplo, que en el "trash" o el "heavy metal" se estima como valioso un volumen lo más alto posible; varios estudios dan cuenta de que tal nivel de sonido supera con creces el umbral de dolor, ingresando en el considerado "de trauma acústico". La cadena de cable MTV, con una honestidad que no esperábamos, publicita el espacio destinado precisamente a videos "trash", "hard" y "heavy metal" con el lema: "Los oídos fueron hechos para sangrar". Comentando, como estamos, cuestiones vinculadas al EM, es lógico detenerse en los aspectos sonoros de su emisión. No obstante, y como ya se ha indicado, es de enorme importancia un amplio campo de elementos visuales, gestuales, espaciales, etc.

También en este sentido pueden observarse algunas situaciones interesantes que, tanto verifican el cuadro concierto, como se desvían de él, en EM de otro tipo.

El concierto de música clásica supone una fuerte contención gestual en los músicos, un aspecto de orden y control reforzado por la posición de los instrumentistas, sentados, y por vestimentas formales, de colores neutros u oscuros, etc.

El gesto, reservado al director, se resignifica como poder, al tiempo que constituye un espacio de encuentro entre músicos y director, pero con la exclusión del público. En otras palabras, sólo el director puede usar del gesto (en muchos casos, más el atributo material simbólico de la batuta), el director y los músicos comparten la interpretación del gesto (que precisamente a los músicos está destinado), y, en el extremo de esta gradación, se encuentra el público, en un caso de exterioridad de código.

Otros tipos de espectáculos musicales poseen una gestualidad propia, que, podríamos decir, pasa a integrar su retórica privada.

El caso extremo, nuevamente, es el del rock, cuya información visual incluye en lo gestual una actividad verdaderamente frenética, con las variantes personales de cada músico, las que le dicte su idiolecto, y que, sedimentadas por el tiempo, la costumbre y la expectativa, se volverán símbolo de quien la instauró; y que, alguna vez, incluso, devolverá el porvenir como parodia o caricatura, tal, el coito simulado de Jimmy Hendrix con su Fender y su Marshall; tal, los movimientos de quien ha sido llamado no sin razón Elvis Pelvis.

Estos ejemplos, a los que podrían sumarse los de las escenografías, las utilerías, los vestuarios, etc., nos hablan de un medio que no es el acústico, sino el visual. Tal información integra efectivamente el EM, aun el cuadro más restringido. En efecto, creemos que puede afirmarse que todo espectáculo musical es audiovisual, aunque la importancia de los diferentes tipos de información pueda ser dispar. En cierta forma, también vamos a ver un concierto. Por no decir que, a veces, vamos a ser vistos.

Emisor

Parece más o menos claro que el emisor de una comunicación musical es "el que toca", o dicho de otro modo, aquel de quien recibimos la música. Deberíamos considerar en realidad que hay aquí un desdoblamiento entre emisor original e intermediario.

En nuestro cuadro, emisor original corresponde a "autor", e intermediario a "músicos". Un grado más de intermediación encontramos, no obstante, en el caso de la orquesta con director. ¿Quién es en realidad el que está emitiendo el mensaje musical? A los efectos de cómo se produce efectivamente el desplazamiento de la información en el esquema del EM, consideraremos que director, orquesta, músicos individuales, etc., son uno, que puede identificarse con emisor. Esto no disimula el hecho de que casi siempre se trata de discurso referido.

Esta noción es válida desde luego en el cuadro concierto. En otros tipos de EM, al ser el mismo autor quien toque su música, por ejemplo, dejaría de ser un discurso referido. Probablemente el caso más acabado sea el de cierto tipo de improvisación, como los "konzert" de Jarret, en los cuales simultáneamente el músico es compositor, arreglador e intérprete.

En el caso del concierto, por el contrario, el autor no es quien nos habla. Él, como emisor original, ha tratado de poner en la partitura los datos necesarios para que alguien pueda decodificar primero y recodificar después su mensaje, y, aplicando una variante de la transitividad, re-producirlo. Lo que acontece, al fin, es que el público escucha lo que el músico toca, que es lo que puede, a partir de lo que cree interpretar que le indica el director, quien indica lo que puede, a partir de lo que cree interpretar que le indica el autor, quien ha escrito lo que pudo.

El emisor está, en muchos aspectos, limitado a cierto tipo de emisiones condicionadas. Su mensaje pasará por dos filtros que restringen las posibilidades de elección y construcción, a) las condiciones concretas de la comunicación; y b) los caracteres temáticos y retóricos del discurso, es decir, grosso modo, las restricciones de género.

Receptor

Si el emisor en un espectáculo musical es "el músico", el receptor será "el público". El término conlleva una interesante carga de cosa comunitaria, compartida, como adjetivo y como sustantivo, y, en efecto, se trata de un participante que articula en su perfil y función, en su conformación y comportamiento, las características que les son propias a sus componentes internos y las que le son propias como colectivo, que a su vez serán en parte resultado de la sumatoria de los primeros, y en parte otra cosa distinta.

En tal sentido, aunque los diversos integrantes del público tendrán, por ejemplo, competencias interpretativas diferentes, podemos suponer en un cierto público una determinada competencia. Lo mismo sucede con casi todos los datos de su perfil, como la expectativa, la "participación" (en el sentido de "activo"), etc.

Dichos datos harán que, en relación con lo que hemos denominado aspectos rituales, el público se comportará de la forma más o menos prevista en los distintos tipos de EM.

Debe observarse que la asistencia del público a un EM es asimismo el resultado de un hecho económico (los precios de los distintos espectáculos varían desde aquellos con entrada gratis, a otros de un costo virtualmente prohibitivo para grandes segmentos de la población); cultural (asistimos a

aquellos espectáculos que, suponemos, “nos interesan”, “podemos entender”, etc.); social (ciertos espectáculos “están destinados” a nuestra clase); etc.

Y, en efecto, todos estos motivos son reales, con lo cual resultará que un cierto tipo de EM no sólo prevé a su público, sino que, en cierto sentido, lo conforma, lo crea.

Ese perfil unitario que suponemos en el colectivo público es, como ya se ha dicho, el resultado de la interacción de los perfiles individuales. En los distintos tipos de EM existe una competencia que llamaremos general, que se opone a otras que llamaremos particulares, y otra que llamaremos común, que se opone a las que llamaremos individuales.

La competencia general es la que nos permite, a grandes rasgos, saber qué es un EM, saber que tal evento es un o no un EM, saber asistir a él, etc. Es una competencia que proponemos denominar identificatoria, puesto que no es ni analítica (en el sentido de que no formula hipótesis) ni interpretativa (en el sentido de que no extrae conclusiones), y puesto también que actúa sobre un objeto, observado en un sentido unitario.

Las competencias particulares, que consideramos de carácter sistemático, en el sentido de cosa compuesta, son las que nos permitirán comprender por separado los aspectos y elementos de un EM; una competencia particular, es, por ejemplo, la que permite decodificar la información musical que se recibe en un EM.

Lo que hemos llamado competencia común, es la que podríamos adjudicarle al público en cuanto colectivo. Se supone, por ejemplo, y quizá sea verdad, que el público del espectáculo ópera posee una alta competencia en el género, que conoce las obras, que compara versiones, etc. Recordamos al respecto varias funciones de abono en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, en las que una importante cantidad de público asistía munido de pequeñas linternas y partituras para seguir la ejecución. Las competencias individuales, por último, serán todas y cada una de las que correspondan a los integrantes del público. En cierta forma, la competencia común, que está conformada por las individuales, entra en conflicto con éstas al adjudicarles alcances idénticos, lo que no es verdad. Por el contrario, las competencias individuales son sumamente variables en cualquier situación de intercambio comunicativo, pero, creemos, en la música más que ningún otro, por cuanto es en todo sentido, y no sólo en relación con el “ejecutante”, un lenguaje especial, un saber particular, y un conjunto mutable histórica y culturalmente. Insistiremos, no obstante, en la existencia de una competencia común que pertenece al dominio del público, de los públicos.

La idea del EM, como hemos dicho, supone no sólo la existencia del público, sino también su presencia. En efecto, se trata de un receptor real, no

virtual ni ficticio. Tal afirmación será una vez más parte del dominio del cuadro concierto; creemos sin embargo que lo mismo puede decirse de cualquier otro tipo de situación que implique una música para alguien. Sin pretender abonar las largas polémicas pro y anti idealistas, un videoclip que nadie ve, por ejemplo, en cierta forma no existe.

Tiempo

A lo largo de siglos la historiografía y la crítica han cimentado el supuesto de algunas artes que se desenvuelven fundamentalmente en el espacio, y otras fundamentalmente en el tiempo. Lo que hay de cierto en esta afirmación, tiene más que ver con los posibles productos de la práctica artística que con los complejos fenómenos culturales, psicológicos, perceptivos, históricos y hasta fisiológicos que intervienen en la gestación, realización y recepción de una obra de arte, sea cual fuere su materialidad.

Un cuadro, una escultura, en efecto, ocupan un espacio, son en el espacio, y son su propio ser material; de igual modo, aunque en forma menos obvia, suceden en el espacio.

A partir de esta diferenciación, se pretende una forma especial de la aprehensión, por ejemplo, el problema de la estatidad y su relación con la captación integral; tal captación, sin embargo, a no ser un improbable satori, está compuesta y tramada en el devenir, y algunos productos, como un cuadro cubista, por citar un ejemplo evidente, incluyen el componente tiempo en su potencial recomposición figurativa.

Se ha querido ver en la música el arte temporal por excelencia, más aún que otras artes cuyos producidos “duran” cierto lapso, como el teatro, el cine o la danza, y cuyas complejidades constitutivas excitan en el receptor estímulos sensoriales diversos; se ha hablado también en algunas músicas de “espacialidad sonora”, de “construcción”, “materialización”, etc., y ambos postulados tienen su porción de verdad.

La música comparte con otras artes en mayor o menor grado los aspectos externos de las relaciones temporales, pero es en su sistema, componentes y funciones, donde radica la importancia de su temporalidad. Como el lenguaje, la música es sucesiva, y aun la polifonía lo es; como el lenguaje, también, la secuenciación de unidades formales y significantes construye un y se realiza en un perpetuo devenir; la duración es manifestación del acontecer; la isocronía, símbolo y cifra del paso del tiempo; el rubato, alteración explícita y consciente de ese transcurrir.

Estas dos fases de un componente, se presentan asimismo en dos aspectos: sus propias existencias, y la posible articulación entre ambas; dicho de otro modo, un tempo y un tiempo, y lo que pueda pasar entre los dos.

El tiempo de un EM es un tiempo compuesto por dos fases articuladas: el tiempo de la obra y el tiempo del espectáculo. En nuestro esquema, en donde la obra es componente del EM, su tiempo es parte del de éste.

A la vez, el tiempo de la obra presenta características que por cuestiones de claridad de exposición llamaremos “adentro” y “afuera”.

Adentro

El tiempo interno de una obra es un dato componencial, intrarreferencial. El término tempo alude en realidad a una cierta forma de comportarse en relación con algunos materiales de la obra, como las figuraciones, los silencios, cierto tipo de articulaciones, etc. Podríamos decir incluso que el tempo es la forma en que elegimos desplazarnos por la superficie de un texto musical.

Afuera

El componente que estamos llamando tiempo o tiempo externo, es un dato referencial, existencial, y que conforma uno de los marcos exteriores del EM. El cuadro concierto supone, por ejemplo, una duración estandarizada que integra un plano de supuestos y un horizonte de expectativas de emisor y receptor; al planear un EM suele incluso tenerse en cuenta dicho promedio.

De manera semejante, una obra inscrita en una retórica de género determinado tiene también una duración estandarizada. En relación con ello, podemos recordar cómo en las convocatorias a concursos de composición suele indicarse la duración promedio requerida.

Y en el medio

Sin embargo, esta configuración aparentemente rígida no es en verdad un punto de bifurcación sino, por el contrario, de articulación; el dato interno, componencial, afecta al tiempo existencial de la obra y del EM, el tempo se traduce en duración, y la división entre un adentro y un afuera puede considerarse, a la manera de círculos concéntricos que se incluyen unos a otros, interior y exterior del espectáculo.

El control posible sobre el parámetro tiempo, se convierte en un poderoso instrumento significativo. Aquellos ejemplos extremos de duraciones dispares

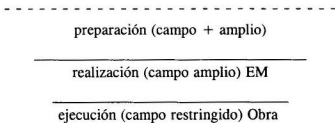
en la ejecución de una misma obra obedecen no sólo a cuestiones estéticas, sino también de sentido, a cuestiones, de alguna manera, ideológicas, por ejemplo una supuesta fidelidad histórica (a la forma de ejecución de un cierto período, o estilo); obedecen, en fin, a ideas, traducidas estéticamente. Conscientes de la importancia de aquellas variaciones del tiempo en la conformación final de la obra y, a través suyo, del sentido, los agentes de esa instancia que llamaríamos “autoral”, han tomado diferentes posturas acerca del condicionamiento temporal deseado, y, de acuerdo con problemas asimismo estéticos e ideológicos, van de la mínima a la máxima pretensión de control en las indicaciones del “modelo partitura”.

En esta relación tiempo - ideas/conceptos, nos parece interesante recordar que las indicaciones tradicionalmente usadas para el tempo, aluden, muchas veces, a actitudes y/o estados de ánimo: allegro; maestoso; allegretto; andante; grave; vivace...

Tres momentos

El complejo fenómeno que creemos ver en un EM, se realiza en un campo de lo temporal que no es sólo el de la “ejecución de la obra”. Éste en realidad es un recorte incluido en dos marcos sucesivos que son asimismo una diferencia entre un aspecto externo y uno interno: el primero es el campo más amplio de la preparación del EM, y en rigor no es parte del mismo; el segundo, es el campo amplio de la realización del EM, y es el tiempo del EM propiamente dicho; y contenido en él, el campo restringido de la ejecución, que pasa a ser parte del EM entendido como sistema.

Esta distribución podría graficarse de la siguiente manera:



A su vez, estos ejes se presentan dentro del campo de lo previsible de la siguiente manera:

- a) preparación: - previsible
- b) realización: + previsible
- c) ejecución: + previsible

es decir, la preparación (aspecto externo y campo más amplio) es lo menos previsible, sus circunstancias son más vagas, sus límites y sus atribuciones, imprecisas; la realización (que consideramos como campo amplio, por cuanto abarca diferentes instancias), tiene un perfil de más / menos previsibilidad, en tanto que entra en su dominio una serie amplia pero no infinita de momentos, cada uno de los cuales, a su vez, puede tener el parámetro tiempo más pautado —como la obra— o menos —como los aplausos; el momento de la ejecución, por último, contenido en el del EM, tiene una pauta de mayor previsibilidad duracional.

Recordemos que esta gradación funciona en un sentido comparativo, vale decir, “c” más previsible (en su duración) respecto de “b”, no en términos absolutos.

El aspecto a), abarca aquellos múltiples hechos, fenómenos y circunstancias previas al EM, que, por consiguiente, como dijimos, lo afectan sin pertenecerle; podríamos incluir aquí desde copias de partituras hasta ensayos, preparación de escenografías, etc. Evidentemente, al tiempo que su inconsistencia ontológica hará imposible ponerse de acuerdo acerca de su perfil, entre los heterogéneos componentes que abarque, habrá muchos que no pertenezcan al sistema EM bajo ninguna condición.

El aspecto b) es el que consideramos propiamente EM. También aquí podría haber alguna discusión sobre sus estrictos comienzo y final. Por ejemplo, ¿es EM desde que los músicos llegan al teatro? Nuestra respuesta sería: “no”. En nuestra consideración, un EM se verifica, entre otras cosas, por la interacción entre sus agentes; y en este momento “falta” el público. Siempre con respecto a un cuadro concierto, el tiempo del EM abarca desde el ingreso de los músicos al escenario, hasta el fin de los aplausos y saludos.

Este “tiempo compuesto” es lo que cabe esperar, en tanto parte de un objeto asimismo compuesto.

El aspecto c), por último, la ejecución, es parte del EM, está incluido en él. Su tiempo es un segmento del tiempo del EM.

Si la cuestión del tiempo en el arte es motivo de harto complejas discusiones y análisis, posiblemente sea en la música como campo disciplinar donde más preguntas y posturas encontremos. En estas observaciones, el objeto es el tiempo de y en un EM, es decir, una variable que acciona en relación con un sistema; ello deja de lado, por el momento, los aspectos fenomenológicos, o, si se quiere, psicológicos, que entraña la percepción musical. No puede negarse que el conocimiento previo, y más cuando se encuentra ante situaciones repetitivas, funciona como experiencia, y ello sedimenta un tiempo especial, el de la memoria, un tiempo, digamos, fuera del tiempo; aquí no

pretendemos abordar dicha problemática, sino la del tiempo constituido en variable del EM.

La ejecución musical puede inscribirse en y constituir un tiempo, pero lo que construyan con la música nuestras percepciones, sensaciones y sentimientos de oyentes está, digamos, en otro lado.

Johnny Carter, pensando, tocando, y oyendo un cuarto de hora en un minuto y medio, concluye que la música en realidad no nos saca del tiempo: nos mete en el tiempo. Pero eso es otra cosa.

Espacio

La contracara de un arte que suceda fundamentalmente en el tiempo es un arte que suceda fundamentalmente en el espacio; si éste fuera el caso de la música, habría que acordar que dicho componente carece de mayor importancia, lo cual, al menos en lo que respecta al EM no sucede.

La misma división que señalamos entre un tiempo interno y uno externo, puede hacerse entre un espacio interno, interior, constitutivo, y uno externo, existencial, un espacio-dato referencial; la primera noción es evidentemente débil en el caso de la música, puesto que, en rigor de verdad, en una emisión musical, en una música, no hay espacio alguno; la segunda noción apuntada nos interesa especialmente en lo que respecta al EM, entendiendo ese espacio como el lugar físico y simbólico donde sucede la ejecución.

El espacio de un EM es un espacio compuesto; en él distinguiremos también entre un campo amplio y uno restringido: el primero, al que llamaremos el recinto, y el segundo al que por analogía llamaremos la sala, y que, a su vez, está constituido por “sala propiamente dicha”, “escenario” y “público”; a estos términos, asimismo, proponemos reemplazarlos por “lugar del acontecimiento”, “lugar de la enunciación” y “lugar de la recepción”. El segundo y tercero, más una serie de lugares “neutros”, como pasillos, conforman la “sala propiamente dicha”.

El escenario es un lugar cultural, polisémico y ambiguo. En tanto espacio de la ejecución es un lugar de privilegio, físicamente organizado como tal en su altura, diferente a la del nivel de la sala, iluminación especial, incluso adornos. No dejamos de recordar la expresión acuñada por el habla coloquial: “estar en otro nivel”.

El músico se coloca en el escenario como el sacerdote en el altar o el maestro frente a la clase, es decir en un lugar reservado a unos pocos frente —literalmente— a otros muchos; aquellos que están en el escenario, seguramente por algo lo merecen. Dicho lugar confiere o al menos supone el derecho a actuar diferente a los demás, a hablar, por ejemplo, mientras los otros callan.

Este ámbito privilegiado, sin embargo, es al mismo tiempo el lugar donde el artista está expuesto como nadie, cosa que torna inevitable las mismas características ya mencionadas.

El escenario, al estar más alto que el nivel cero de la sala pero más bajo que los sucesivos niveles elevados, “construye” un punto focal para la visión. Luego, comenzando el espectáculo, suben las luces del escenario mientras las de la sala bajan hasta morir, se hace el silencio... En ese momento el escenario, aquel lugar semejante al trono, la cátedra o el altar, se ha transformado en una vitrina algo incómoda en la que todo deberá salir bien ante el juicio potencialmente despiadado de quienes observan, y que al fin y al cabo, pagaron para callar a oscuras, para mirar en silencio.

El idiolecto de la televisión, con inconsciente ironía, llama a ese fisgón “el soberano”.

El escenario tiene en sí su propia forma de organizarse de acuerdo con el uso. El ejemplo claro lo tenemos en la disposición de la orquesta tradicional, donde director, solistas, concertinos y músicos deben colocarse en lugares previamente establecidos, una organización interna, desde luego, igualmente plagada de significado, ambigüedad y contradicción.

Y, si bien es cierto que la visión confluye en el escenario, no lo es menos que desde allí el artista mira al tiempo que es mirado. En otras prácticas artísticas son muy pocas las veces en que se logra tal ida y vuelta, quizá por la “realidad” del receptor en el EM, “realidad” que, de alguna manera, la obra no musical debe “construir” para interactuar; en siglos de pintura, por ejemplo, acaso una sola, *Las Meninas*, con el problema anejo de los lugares del pintor y del modelo, como nos ha hecho notar Foucault.

Estas dos miradas de músicos y público, pueden en el caso de nuestro cuadro, entrecruzarse en un tercer lugar que tanto las reúne como las neutraliza, y que es el del director. Situado en el mismo escenario, casi al borde, sobre una pequeña tarima que lo eleva sobre una previa elevación —alio por momentos, y por momentos primus inter pares— el director da el frente a la orquesta y la espalda al público y es el punto donde convergen las miradas opuestas como líneas de tensión hacia un foco. Aun la más ingenua de las lecturas demuestra las fuertes cargas semánticas que conllevan disposiciones espaciales de ese tipo.

El lugar que hemos llamado de la recepción, no es uno solo ni siempre el mismo; aun cuando estemos pensando este modelo en términos ideales tradicionales —escenario al frente y público enfrentado— obviando las disposiciones bifrontales, múltiples, periféricas, etc., ese lugar del espectador presenta variables cuyo resultado más evidente es menos cómo se ubica el

espectador que dónde, lo cual, en cierta forma, es como decir dónde está con respecto al escenario.

La disposición de una sala se desarrolla en esa relación. Lo que los arquitectos llaman "curva de visión" es una constante numérica, un dato del diseño que, bien implementado, debería lograr que el escenario se vea de manera similar desde cualquier lado. Esta preocupación es un intento de equilibrar la jerarquía implícita en los posibles lugares de los espectadores.

Platea, platea alta, palco, "gallinero", son diferenciaciones que, del plano arquitectónico, pasan al económico, es decir al social, diferencia de precio mediante. Acaso sea una transferencia en términos monetarios de la idea subyacente: cierto lugar cuesta más porque vale más, ya sea por ventajas de tipo práctico (se ve mejor, se escucha mejor) o psicológico (acercarse al ídolo, acceder al lugar de privilegio).

Otro lugar diferenciado dentro del espacio de la recepción es el Palco Oficial, lugar reservado a las autoridades y al que otros espectadores no pueden acceder, paguen lo que paguen. Colocado frente al escenario, en el extremo opuesto de la sala y a mitad de las alturas posibles, reactualiza en términos republicanos el lugar reservado al rey. El artista, desde su propio lugar, no podrá dejar de sentir su gravitación, estando, como está, justo enfrente, pero un poco más arriba.

Tan cargado de paradojas como el del artista, el lugar del espectador está tramado en una intrincada red de sobreentendidos, tradiciones y expectativas.

Ambos lugares, escenario y no-escenario, están contenidos en la sala, y todo ello en el recinto, que en este cuadro sería "el teatro". Dicho recinto supone la existencia de lugares que se reactualizan de maneras diferentes según lo veamos desde el punto de vista de músicos o de público. Estos lugares pueden considerarse "explícitos" (hall, foso, etc.), o "implícitos" (camarines, salas técnicas).

En este esquema el modelo es el teatro de planta europea, cuya arquitectura, funcionamiento aparte, es significativa en sus proporciones, formas, decoración; pero otros recintos usados para EM se cargan igualmente de sentidos.

El proceso de difusión y circulación social que comenzó en 1982 y en la moda anticolonialista pos Malvinas, ha transformado el así llamado "rock nacional" en un negocio impresionante, con cifras crecientes de ventas de grabaciones y de asistentes a recitales. A caballo de esta moda y atendiendo a la demanda de espacios cada vez mayores, se impuso la costumbre de realizar los espectáculos en estadios.

En estos momentos, cuando en la Argentina, y en casi todo el mundo en realidad, se reúnen en un lugar miles de espectadores simultáneos, los grandes

estadios son imprescindibles a la hora de presentar grupos de rock, estrellas de la ópera, festivales de tango y hasta ballet. Este espacio, sin embargo, tuvo en su origen, los festivales de rock, reiteramos, una connotación de libertad, desenfreno y vitalismo opuestos a la aparente formalidad y contención de una sala tradicional.

Las relaciones entre público y artistas se modifican en estos nuevos lugares significantes. Por lo pronto se ha agregado un elemento más a la ya complicada parafernalia electrónica. Sobre el escenario o los costados del mismo, gigantescas pantallas de video reproducen simultáneamente lo que ocurre en el escenario, o detalles significativos o bien, directamente, la imagen del ídolo en exhaustivos primeros planos. Una fuerte connotación la da en estos casos la cultura videoclip, inseparable ya del espectáculo de rock, y cuya imaginería visual parece necesitarse incluso ante el escenario. Pero otro aspecto, anterior y más sencillo, es que en un estadio de enormes proporciones, rearmado como espacio signifiante y que mantiene aquellas diferencias económico/jerárquico/arquitectónicas, se corre el riesgo de terminar, entrada barata mediante, demasiado lejos del escenario. Aquella curva de visión del teatro tradicional, se ha tornado ahora en esta falsa democratización visual que, a través de las pantallas, inexplicablemente, obliga a ver mediatizado lo que vinimos a gozar en vivo.

Mutis final

A lo largo de la historia, a lo ancho del mundo, en las diferentes culturas y sociedades, las artes han oficiado distintos papeles, de importancia dispar, acaso, pero jamás desdeñable, y dentro de ellas, la música acompañó, y, quizá, acompañará, las tribulaciones, los júbilos y las desdichas del hombre.

Diferentes perspectivas y metodologías se han ocupado y se ocupan de diferentes análisis del fenómeno musical, constituyendo una pluralidad de objetos formales y materiales, es decir, observando y a la vez creando, objetos parciales específicos.

Estos apuntes pretenden abordar un fenómeno particular del quehacer musical, desde una perspectiva deudora de la indagación semiótica.

El objeto que hemos definido como espectáculo musical, es la manera en que entra en juego en el seno de una sociedad, una serie de factores y elementos históricos, culturales, funcionales, etc., y que construyen en ese proceso un abanico de significaciones y sentidos.

Tal objeto, cuya "existencia" "real" podríamos suscribir sin excesiva polémica, es al mismo tiempo una construcción teórica, es decir un conjunto de presupuestos sobre los que reflexionar (e incluso, por qué no, una excusa

para dicha reflexión). En tal sentido, como construcción teórica se postula la existencia de un EM arquetipo, cuya conformación se conoce y presupone, tal como las relaciones que entrafían sus componentes.

Dicho arquetipo circula a nivel social en forma de cuadro (mental y cultural), lo cual significa que se piensa en él como funcionando de cierta forma, y bajo ciertas condiciones y pautas. El cuadro en cuestión encarna en un ejemplo que sintetiza sus características, que hemos llamado "el concierto". Desde luego, la diversidad y cantidad de espectáculos musicales que pueblan nuestra cultura, multitud tramada en lo dilatado sincrónico y lo mutable diacrónico, multiplica las desviaciones de forma y contenido respecto del cuadro. No obstante, no sólo que dichas desviaciones no contradicen el cuadro, puesto que están por fuera de él, sino que, en algunos casos, lo confirman, como en aquellas situaciones que, hemos señalado, deliberadamente transgreden ciertos marcos presupuestos.

De todas maneras, es claro que estas observaciones se circunscriben a un fenómeno cultural musical que, en oposición a los fenómenos que ocupan músicas "funcionales", "terapéuticas", etc., no persigue sino fines, digamos, meramente artísticos, lo cual, en nuestra cultura, significa también recreativos, económicos, de poder.

En cierta forma, este perfil participa de aquél más amplio que se ha llamado, no sin desprecio, la cultura como espectáculo.

Es posible; quizá la batería de argumentos que siempre tiene preparada cierta desolada y desoladora visión posmoderna, incluya más de una verdad; por nuestra parte creemos que, así como los cuerpos resisten, y ése es el lugar del amor, los hombres, la cultura, resisten, y ése es el lugar del arte; y la encrucijada seguramente estará en el estudio, la opinión, la mirada que interroga, en fin, llenando los ojos de inquietud, pero también de esperanza.

Bibliografía

- Adorno (T.W.), *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Ediciones RIALP, 1966.
- *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi Editore, 1971.
- *Impromptus*, Barcelona, Laria, 1985.
- Avron (D.), *L'appareil musical*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.
- Benjamin (W.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (copia, sin datos de traducción; fuente: *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Denoël, 1971).
- Calabrese (O.), *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Corrado (O.), "Del compositor al oyente: apuntes sobre permanencias y relatividades" en *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 1, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989.
- "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical", en *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Universidad Nacional del Litoral, 1992.
- Lévi-Strauss (C.), *Mirar, escuchar, leer*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Nattiez (J.J.), *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- Stravinsky (I.), *Poética musical*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946.
- Varios autores, *Historia de la música*, Sociedad Italiana de Musicología, Madrid, Turner, 1986.
- Veron (E.), *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.