

Las cápsulas de vídeo *Ponle Pausa* rebosan de información gráfica y sonora. En siete minutos, estas piezas, hechas para viralizarse, se ocupan cada una de un aspecto de la experiencia de escuchar música clásica (la compuesta desde el siglo IX hasta nuestros días). Valiéndose de una narración trepidante, que admite que se pase de lo trascendente a la carcajada en segundos, se señalan puntos específicos en los que fijarse, intentando persuadir a las nuevas audiencias de que exponerse a este arte no es ni grave ni pomposo, sino, ante todo, *rico*. En vez de enseñar una lista de tecnicismos, que hacen que el público la rehúya, *Ponle Pausa* trata de mostrar que la música participa de elementos de la experiencia más cotidiana: el silencio, las expectativas, el humor; y que, aunque pocas veces cuenta historias en un sentido argumental, se sirve de mecanismos que son comunes a la narración y, como esta, necesita de una cooperación interpretativa del oyente.

Ponle Pausa video capsules are brimming with visual and sound information. In seven minutes' time, these pieces, designed to go viral, deal each one with a particular aspect of the experience of listening to classical music (the one composed from the 9th Century AD to the present day). Using a frenetic narration that allows going from the transcendent to the laughter in a matter of seconds, it points at some specific aspects to notice, trying to persuade the new audiences that to be exposed to this art form is far from being serious or pompous, but above all, delightful. Instead of teaching a list of technicalities that make the public shun it, *Ponle Pausa* tries to show that music participates in elements of a more daily experience: silence, expectation, humor; and that, although seldom telling stories in an argumentative way, it does use mechanisms that are common to the narrative, and just like it, requires some interpretative cooperation on the part of the listener.

Música clásica _ vídeos virales _ nuevas audiencias _ narración _ educación musical.
Classical music _ viral videos _ new audiences _ narration _ musical education.

El oyente "in fabula"

THE LISTENER "IN FABULA"

Paolo Bortolameolli

Bachiller y Licenciado en Música, e Intérprete musical con mención en piano, Pontificia Universidad Católica de Chile _ Diplomado en dirección orquestal, Universidad de Chile _ Master en dirección orquestal, Yale School of Music _ Posgrado en Interpretación, Peabody Institute. B.A. in Music, Pontificia Universidad Católica de Chile _ Diploma in Orchestral Conducting, Universidad de Chile _ Master of Music in Orchestral Conducting, Yale School of Music _ Graduate Performance Diploma, Peabody Institute.

Gonzalo Saavedra

Periodista, Pontificia Universidad Católica de Chile _ Doctor en Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona _ Profesor Escuela de Periodismo, Pontificia Universidad Católica de Chile. Journalist, Pontificia Universidad Católica de Chile _ PhD in Communication, Universitat Autònoma de Barcelona _ Professor, School of Journalism, Pontificia Universidad Católica de Chile.

En su ingenioso y certero diccionario personal —*Barbarismos*—, el escritor argentino Andrés Neuman define la palabra "música" así: «Realidad muy concreta que algunos incautos consideran abstracta» (2014, pág. 71). Nosotros, un director de orquesta y un periodista apasionado por la música, pensamos las dos cosas al mismo tiempo.

Una obra musical, en principio, no es sobre algo. O más bien, es sobre sí misma y la historia de su arte: la música está hecha de música. Aun la que creemos que solo existe por motivos extramusicales, como la que se escribe para una obra de teatro o cine, la de un ballet o una ópera —su más importante, compleja e interesante relación con el mundo de las artes

escénicas—, la música se puede entender por sí misma. Incluso cuando la decisión del propio compositor es describir o evocar ideas asociadas a un concepto programático, la música siempre puede explicarse —y por lo tanto asumirse— desde sus elementos y mecanismos, y los efectos que suscitan en la audiencia. Las asociaciones —algunas culturales, otras instintivas— son también fruto inevitable de nuestra relación con estos estímulos. Esa ausencia de referencialidad y aparente autonomía de medios les daría la razón a los incautos de Neuman, que la consideran "abstracta". Pero los efectos —y los estímulos que los producen— son, como prefiere el escritor, una "realidad muy concreta"



«Lo que escuchamos está determinado por nuestro propio vacío, nuestra propia receptividad; recibimos en la medida en que estamos vacíos para hacerlo».

John Cage

Ponle Pausa, como una propuesta narrativa para entusiasmar con la música clásica en los tiempos de las redes.



Ponle Pausa nació de una constatación para nosotros evidente, pero que pocas veces se invoca como una de las consecuencias más inmediatas de exponerse a la música clásica: se trata de una experiencia rica. Es un placer que tiene una raíz en lo puramente sensible y que, al mismo tiempo, le hace cosquillas al cerebro, con infinitas resonancias racionales y emocionales. Todo esto está muy alejado de cualquier funcionalidad o utilitarismo fácil del tipo: “Me gusta la música clásica porque relaja”, que apenas esconde mera indiferencia.

Involucrarse activamente, en cambio, puede prodigar saludables dosis de hedonismo estético, pero también exponerse a un *sufrimiento* estético: aunque no pueda verificarse una relación unívoca y excluyente entre obra y significado y emociones asociadas, sí puede haber una relación poética entre ellos, cuando el resultado es, por ejemplo, triste pero bonito. Esto puede asimilarse a lo que el filósofo alemán Odo Marquard llamó “felicidad en la infelicidad” (frase preferida del compositor húngaro György Ligeti); pero cuando Marquard vinculó esa aparente paradoja a la experiencia

estética —definida por él como «la oportunidad de la genialidad y los sublimes goces del arte» (2006, págs. 34-35)—, lo hizo solo respecto de la poesía y la literatura. Y, sin embargo, en la música esto ocurre a cada rato.

Todo lo anterior se niega, creemos, en los tradicionales intentos por enseñar “apreciación musical” desde una perspectiva analítica. En ellos suele ponerse más énfasis en los términos que diseccionan el fenómeno sonoro —altura, timbre, duración, métrica... incluso el inútil solfeo escolar— que en lo que la música produce en auditores naturalmente preparados para sentir y entender.

No es necesario saber de métrica musical para reaccionar a la regularidad de un ritmo, para sincronizarnos con este y ser capaces de irritar a más de alguno con el incesante —¡pero coordinado!— golpe de un lápiz sobre la mesa. Tampoco necesitamos saber cómo se escribe un silencio en una partitura para sorprendernos con su irrupción en un momento lleno de sonido. En ambos casos no es la música, como manifestación artística, la responsable de estos efectos, sino la forma en la que estamos hechos para percibirla.

Una comparación que puede ser sencilla pero ilustrativa es la advertencia que hacía Umberto Eco en *Lector in fabula*: no hay un “lector modelo” que actualice una obra mediante la cooperación interpretativa de una y determinada manera; y recordaba una «ley pragmática [...] que, si bien ha podido permanecer oculta durante gran parte de la historia de la teoría de las comunicaciones, ya no lo está en la actualidad. Dicha ley puede formularse fácilmente mediante el lema: *la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor*» (Eco, 1979, pág. 77).

Eco escribe aquí sobre textos narrativos y no de música —hay una sola alusión, y al pasar, en todo ese libro—. Pero se puede postular que en la música tampoco existe un *auditor modelo*, y aunque una pieza pocas veces cuenta una historia en un sentido argumental, se sirve de mecanismos que son comunes a la narración y por lo tanto necesita también de una “cooperación interpretativa” que, en este caso, implica al auditor en la obra: el oyente *in fabula*.

Ponle Pausa es un proyecto educativo que se enfoca en esos mecanismos, cotidianos y familiares, para descubrir la música. Lo hace con un lenguaje audiovi-

sual trepidante, y sobre todo con breves ejemplos que se suceden para la revisión y comparación de estilos, períodos, compositores, pensamientos desde los siglos IX hasta el XXI, que son la base para demostrar la transversalidad de su validez. Una invitación a tomar conciencia de que, para disfrutar la música, es necesario constatar que lo más importante ya lo traemos incorporado; pero que necesita de ciertos indicios que le permitan descubrir ese arte. La idea no es que, con esas pistas, el auditor alcance una *comprensión* como ocurre después de leer un informe o una noticia en un diario, sino que vaya asumiendo las obras de manera natural, con un creciente *interés musical*, y curiosidad que lo incite a *poner pausa* y avanzar por su cuenta.

El jazzista de vanguardia Ornette Coleman se quejaba de la gente que sentía que debía “obtener” algo de su música, una recompensa de entendimiento por la atención dispensada: «A menudo me topo con gente que me dice: “Me gusta, pero no la entiendo”. Evidentemente, mucha gente no confía en sus reacciones al arte o a la música salvo que haya una explicación textual para ella» (como se citó en Stubbs, 2009, pág. 134).

Ponle Pausa es un proyecto educativo que se enfoca en mecanismos narrativos, cotidianos y familiares, para descubrir la música.

Lo hace con un lenguaje audiovisual trepidante, y sobre todo con breves ejemplos que se suceden para la revisión y comparación de estilos, períodos, compositores, pensamientos desde los siglos IX hasta el XXI, que son la base para demostrar la transversalidad de su validez.



La música es cuando suena. Pero también cuando no suena. Y esta ausencia de sonido no es precisamente una interrupción. Está cargada de expresividad, de significado musical.



En *Ponle Pausa*, explicamos donde hay que explicar, pero siempre apelamos a que el público sí confíe en sus reacciones frente a la música, incluso la más contemporánea.

Y si nos gusta tanto algo, resulta una verdadera necesidad el poder compartirlo con un lenguaje también contemporáneo. Queremos que otros sientan lo que sentimos. ¡Tenemos el entusiasmo por entusiasmar!

A continuación, comentamos algunos de los temas que está abordando *Ponle Pausa*, y algunas de las fuentes a las que hemos recurrido para idear y construir el proyecto. Se intenta, además, establecer ciertas relaciones relevantes entre los procedimientos musicales y narrativos, lo que los acerca en su naturalidad cotidiana.

El juego del porvenir

No podemos vivir sin expectativas, porque son un mecanismo de control del entorno y sorteo del peligro; es decir, son fundamentales para la supervivencia. No podemos leer un cuento de Edgar Allan Poe sin ellas. Ni tampoco involucrarnos en una obra musical. Sean estas una base para confirmar nuestras predicciones o bien para negarlas y replantear nuevos caminos. Así como esperamos que el despertador suene cada mañana, esperamos que sea la policía la que descubra el crimen que ha cometido el personaje narrador en “El corazón delator”. Y en la música —sobre todo la escrita antes del siglo XX— también esperamos que una sucesión de acordes cumpla su *promesa* de resolución, la que puede llegar; o no; o que lo haga, pero más tarde. La forma en que escuchamos música está directamente relacionada con nuestra capacidad de formarnos expectativas. Los compositores lo han sabido siempre y lo utilizan como herramienta.

David Huron (2007) ha mostrado que hay al menos dos grupos de fenómenos involucrados que se producen en muchas esferas de la vida, incluida la música: en primer lugar, el *efecto de predicción*, que ocurre cuando las personas experimentan un sentimiento positivo cada vez que predicen satisfactoriamente un aconte-

cimiento; y en segundo término, el de *valencia contrastiva* (*contrastive valence*), en que las respuestas negativas iniciales se sustituyen por respuestas neutrales o positivas, con el contraste que lleva a un afecto positivo general.

En el caso específico de la música, Huron distingue cuatro maneras de provocar lo que él llama *efecto de predicción*, no muy distintas a las que se conocen en la teoría literaria¹:

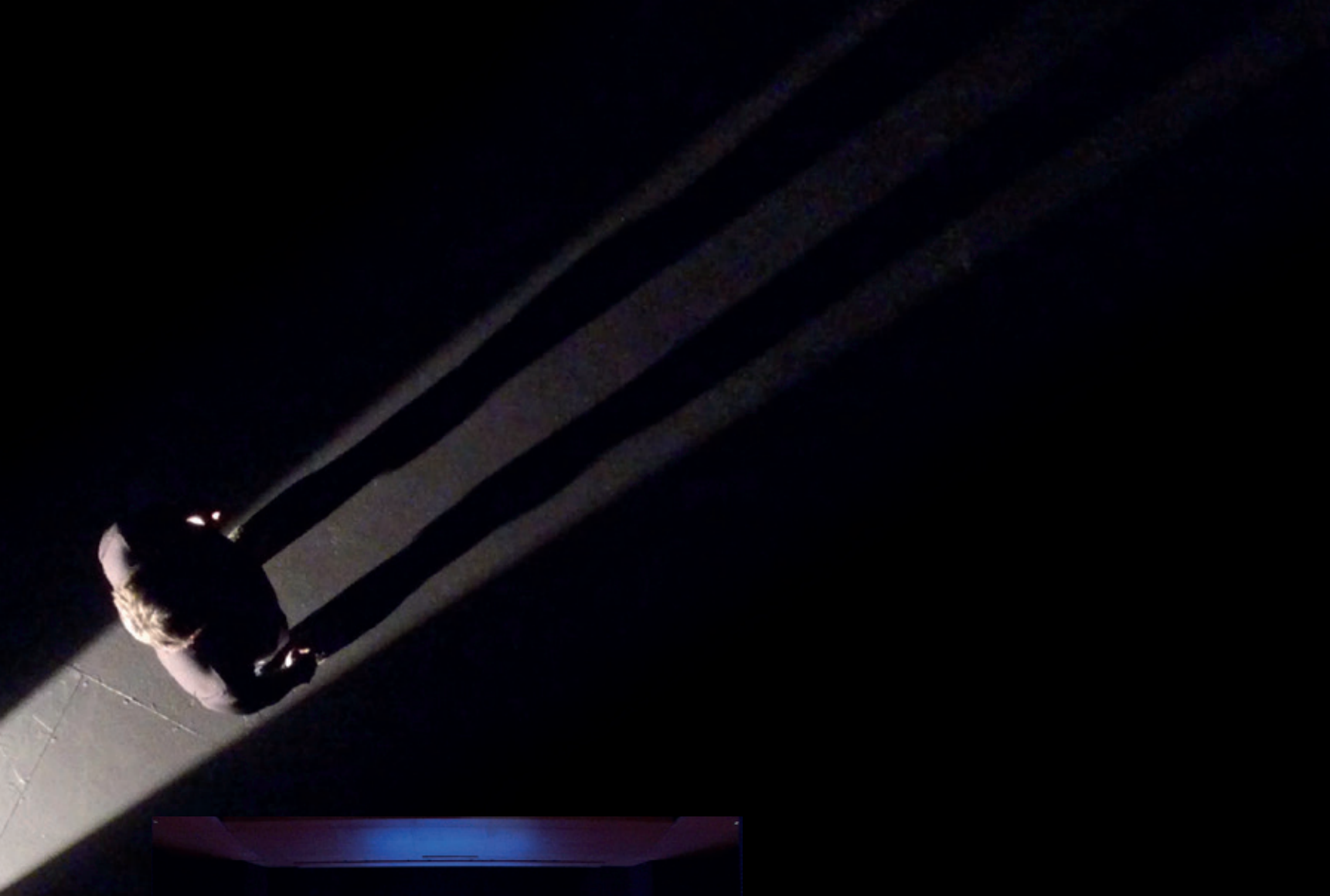
1. La predicción esquemática, en la que la música se basa en «cualquiera sean los esquemas existentes que lleven los oyentes a su experiencia de escucha»; por ejemplo, el sistema tonal occidental (2007, págs. 242-245).
2. La predictibilidad dinámica, en la que la música está construida de manera que en sí misma evoque expectativas precisas, específicas a esa obra, como que a las primeras notas de un motivo le seguirán otras que estén conformes [*“notes that conform”*] a las instancias ya escuchadas de ese motivo.

Piénsese, por ejemplo, en la primera frase de la Sinfonía N° 40, en Sol menor, de Mozart, que exponen los primeros y segundos violines: *tarará-tarará-tara-ra-ra*; la respuesta que le sigue, y que seguramente ya está sonando en la cabeza del lector, por cierto que está *conforme* con el material presentado: el patrón rítmico es idéntico, aunque las alturas difieren. Si tomamos estas pregunta y respuesta como unidad, oímos, además, en la unidad siguiente, una doble confirmación de expectativas: hay predictibilidad dinámica, pero también tonal, en tanto vuelve a la tónica de Sol menor, establecida como base desde el principio por el resto de las cuerdas; es decir, satisface también una predictibilidad esquemática. Aunque no sepamos de patrones rítmicos, alturas y tonalidad, todo eso puede percibirse, consciente o inconscientemente, solo con poner atención.

Comparemos lo anterior con *Moz-Art à la Haydn* (1976/77), de Alfred Schnittke



¹ Véase, por ejemplo, Rabinowitz, 1998, donde el autor enuncia la que él llama “la regla del otro zapato”: si escuchamos que en el piso de arriba tiran un zapato, esperaremos el segundo. Rabinowitz extrapola esta regla a la manera en que leemos una historia: el acercamiento a un texto no es nada inocente y cada quien viene cargado con un generoso conjunto de reglas anteriores, personales y colectivas, que determinará si la obra satisface las expectativas o no.



(hay varias versiones en YouTube), en la que se cita el comienzo del mismo pasaje de la Sinfonía de Mozart, pero la respuesta es totalmente inesperada; es decir, produce una valencia contrastiva, exquisita en su resultado, cuyo reconocimiento, sin embargo, puede ir cimentándose en la medida en que esa experiencia se repase, que es lo que Huron trata en la siguiente manera de hacer que ciertos segmentos de música sean predecibles:

3. La verificación de la familiaridad [*veridical familiarity*]: «Una manera simple de hacer música más predecible es alentar a los auditores a escucharla muchas veces» (Huron, 2007, págs. 240-242). De nuevo las similitudes con esquemas narrativos son patentes: piénsese en la cantidad de veces que un niño puede ver su película favorita, en parte para comprobar que el curso de los acontecimientos es el mismo, incluidas las sorpresas². Hay adultos que hacen algo parecido con sus novelas o películas preferidas, «pero en esto la música se lleva el premio de la exposición repetida» (Huron, 2007, pág. 240).
4. La predictibilidad consciente, en la que la música se organiza de manera que los oyentes “enterados” podrán inferir acontecimientos musicales futuros a través de un pensamiento consciente a medida que la música progresa. Un buen lector o un cinéfilo pueden hacer lo mismo.

Las expectativas son cruciales para lograr una apreciación de una obra, y *Ponle Pausa* expone y explica varios ejemplos que incluyen su satisfacción; pero también aquellos en que, justamente porque no lo hacen, causan asombro y pueden resultar, al fin, en un “afecto positivo”, como afirma Huron.

Carcajadas en la partitura

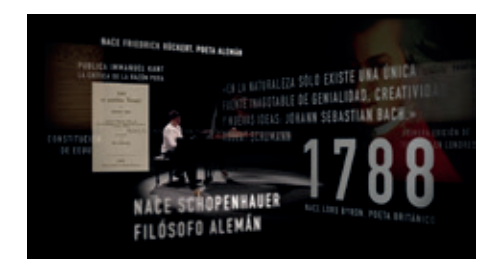
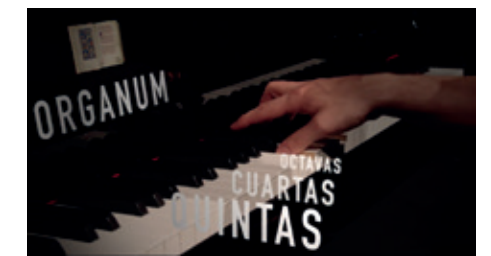
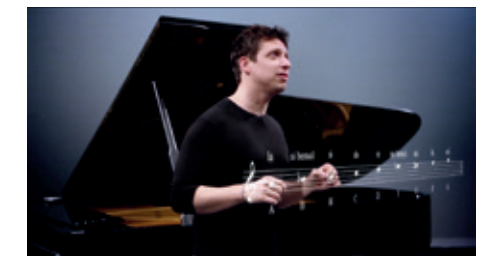
Parte del juego de expectativas satisfechas o frustradas tiene, en la música y en la narración, resultados hilarantes.

Al igual que en un chiste u otro tipo de relato cómico, lo inesperado es un elemento fundamental (además de la gracia de quien lo cuenta, que aquí es una responsabilidad que recae en el intérprete).

Entre otros casos, revisamos el de Haydn, que consigue un efecto de valencia contrastiva con su Cuarteto de cuerdas Op. 33 N° 2 y que hubo de tener resultado positivo cuando se estrenó en 1781, porque recibió el mote de *La broma*: al final del último movimiento, hay insertados silencios que casi parecen exigir los aplausos, pero antes de que la audiencia pueda reaccionar, vuelve con su final una y otra vez —siempre con cadencias clásicas y satisfactorias— hasta que finaliza de la manera más inopinada. O cuando en su Sinfonía N° 45, *La despedida* (1772), hace salir a los músicos uno por uno, mientras apagan las velas de sus atriles, como si le indicaran a su patrón que ya es hora de irse a descansar.

O cuando Shostakovich compone —y estrena— su Concierto para piano, trompeta y cuerdas Op. 35 (1933), repleto de citas o alusiones a Beethoven, Grieg, Mahler y el mismo Haydn, pero dispuestas de una manera que es evidente y eficientemente graciosa. En esos años el compositor afirmaba: «Me gustaría ganar el derecho legal a reír en la así llamada música “seria”. Cuando alguien en la audiencia rompe a reír en uno de mis conciertos sinfónicos, ello no me choca en lo más mínimo, sino que, por el contrario, me encanta» (como se citó en Casablanca, 2014, pág. 99).

O el argentino Mauricio Kagel, que en su excelente y divertidísima *MM 51* (1976) compone intrincados ritmos para el piano que deben tocarse controlados por la regularidad inexorable de un sonoro metrónomo. Ese *tour de force* produce un juego de expectativas truncadas o apenas satisfechas que ya hace sonreír, a veces nerviosamente. Pero, además, en la partitura se pide que en ciertos pasajes el intérprete suelte unas estentóreas y contagiosas carcajadas.



2. Cfr. Balló & Pérez, 1998.

Pormenores que profetizan

En su clásico ensayo “El arte narrativo y la magia” de 1932, Borges escribe: «Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior» (1974, pág. 231). Esa misma fórmula se aplica al imposible proceso causal de la superstición, en el que «hay una necesaria conexión no solo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie o la rotura profética de un espejo» (Borges, 1974, pág. 231). Este proceso causal mágico, lúcido y limitado (en contraposición con el natural, «el del universo de los astrónomos»), es también el de la narración, «donde profetizan los pormenores» (Borges, 1974, pág. 232). El proceso causal mágico es también el de la mayor parte de la música, cuyo entramado se basa en la presentación de motivos que reaparecerán conectados de formas diferentes, variados de las más diversas formas, hasta hacerlos, en ocasiones, irreconocibles. Ya de manera prístina, ya complejísima, revelan la urdimbre que constituye la obra.

Eso no ocurre, claro, en la música aleatoria, que hoy responde a los ajustes del *random* del *software* o de cualquier otro procedimiento que se use para generarla; pero sí en la improvisación, donde este principio de repetición o de mimesis autorreferida es recurrente. Como resume Pablo Gianera, la meta del improvisador «es que lo accidental se vuelva necesario» (2011, pág. 17).

En *Ponle Pausa*, se enseña a identificar los motivos, a examinar cómo son gérmenes de temas y sobre todo la manera en que se recuperan, ya idénticos, ya transformados de las formas más imaginativas.

Un silencio imposible

La música es cuando suena. Pero también cuando no suena. Y esta ausencia de sonido no es precisamente una interrupción. Está cargada de expresividad, de significado musical. El silencio —esa sensación puramente subjetiva— es origen



y destino de una manifestación acústica. Pero es también ingrediente de la receta, pieza básica del engranaje. Incluso ya en esa íntima complicidad colectiva que ocurre justo antes de comenzar un concierto. El silencio es crítico en el discurso y puede ser tantas cosas: reflexivo, espiritual, ambiguo, incómodo, inquietante. Pero es todo eso porque lo esperamos, lo necesitamos y puede sorprendernos.

Aquí se incluyó *4'33"* (1952) de John Cage, una pieza que no tiene una sola nota y que dura lo que indica su título. El mismo Cage lo explicaba así a una editora que le recomendó que no hiciera peligrar su carrera con semejantes bromas: «La pieza no es realmente silencio (nunca habrá silencio hasta que llegue la muerte, que nunca llega); está lleno de sonido, pero de sonidos en los que no había pensado antes, que escucho por primera vez al mismo tiempo que los otros los escuchan» (como se citó en Gann, 2010, pág. 191).

Ponle Pausa invita, antes, durante y después de la música, a escuchar ese silencio. Porque también es música, abstracta y concreta a un tiempo.

DNA

Referencias

- Balló, J., & Pérez, X. (1998). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Casablancas, Benet (2014). *El humor en la música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Gann, K. (2010). *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*. New Haven; Londres: Yale University.
- Gianera, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Debate.
- Huron, D. (2007). *Sweet Anticipation. Music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Marquard, O. (2006). *Felicidad en la infelicidad*. Buenos Aires: Katz.
- Neuman, A. (2014). *Barbarismos*. Madrid: Páginas de espuma.
- Rabinowitz, P. (1998). *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Stubbs, D. (2009). *Fear of Music. Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*. Winchester: O Books.

Que nadie pestañee: La historia y el plan de *Ponle Pausa*

La idea de *Ponle Pausa* nació a fines de 2014. El nombre es una invitación a ponerle pausa al resto del mundo y concentrarse en la música; y también ponerle pausa al mismo programa y buscar la obra completa desde la que se han extraído apenas uno o dos pasajes clave.

En enero de 2015 hicimos las gestiones con la Fundación Corpartes, que dispuso su equipo técnico y el teatro para realizar las filmaciones, y recursos humanos y económicos para la producción. A eso se sumó la colaboración de la Fundación Ibáñez Atkinson. Entre enero y marzo se escribieron los guiones para las primeras tres cápsulas —de un total de diez—, y contactamos a David Osorio, René Contreras y Jorge Calderón de Digo.cl, quienes se encargaron de registrar y luego montar el material de “Silencio”, “Expectativas” y “Humor”.

Ninguno de los cinco miembros del equipo teníamos mucha experiencia en hacer un programa como el que queríamos: múltiples posiciones de cámara, luces, desplazamientos constantes y un montaje que fue —y sigue siendo— extenuante: mucha posproducción, decenas de ejemplos musicales que hay que calzar milimétricamente, efectos

especiales con tipografía, animaciones... Todos fuimos aprendiendo y logramos terminar las tres primeras cápsulas, que en junio ya estaban subidas a YouTube.

Mientras, y gracias a las gestiones de la Fundación Corpartes, el equipo postuló y ganó un Fondo para el Fomento de la Música 2016, lo que aseguró el financiamiento del proyecto para este año y los conciertos *Ponle Pausa* en vivo que hace Paolo Bortolameolli.

También se transmitieron, en mayo y junio, las tres primeras cápsulas en Canal 13c con un récord de 9,39 puntos de *rating* en una de sus emisiones.

Al equipo —en el que las funciones suelen intercambiarse, y las ideas de forma y contenido pueden venir de cualquiera de nosotros— se han sumado ahora Diego Cruzat, en la cámara y el montaje; Gaspar Salazar, en las animaciones, y Victoria O’Ryan en la cámara. Todos ellos han participado en las filmaciones de los siguientes tres capítulos: “Motivo”, “Consonancias y disonancias” y “Pulso”.

Nos parece que hemos ido desarrollando y perfeccionando un lenguaje propio, siempre rápido y cargado de información hasta

el vértigo. Así buscamos, en lo posible, que, en los siete minutos que dura cada cápsula, nadie pestañee.

Aunque mantenemos algunos elementos de manera de conseguir cierta continuidad y coherencia, aspiramos a no copiarnos a nosotros mismos y, sobre todo, que lo audiovisual exprese lo que queremos decir en el discurso verbal y musical. El desafío es permanente. Decir algo nuevo no es solo aportar datos. Más ahora que podemos acceder a ellos tan fácilmente. La novedad puede estar en cómo decirlo.

Acortar distancias entre las nuevas audiencias y la música clásica no es solo una intención, sino un plan. El público ha cambiado. Su actitud frente a la información tiene relación directa con las redes por las cuales esa información circula hoy. Los diversos y simultáneos estímulos (y distracciones) han reajustado nuestra forma de atender y entender, y los formatos se transforman a la par que sus usuarios.

Ponle Pausa: la decisión está ahí en la punta de los dedos. La propuesta es despertar la curiosidad e incitar a seguir buscando. A seguir escuchando.

(Para encontrar las cápsulas, basta buscar *Ponle Pausa* en YouTube.)

