

tican en solitario pueden hacerlo durante ocho horas o más de un tirón. Han aprendido a estructurar el proceso de «repetición investigativa» de tal manera que pueden prestar atención durante períodos muy largos. El violinista Isaac Stern era un as en este tipo de sesiones. Una vez me comentó: «No dormí en toda la noche, pero por fin conseguí tocar correctamente los primeros compases del *Concierto* de Brahms.» Entre grupos de músicos profesionales rara vez los ensayos se prolongan más de tres horas por sesión, en parte debido a exigencias sindicales relativas a las horas extraordinarias y en parte a otras limitaciones económicas. Si un grupo tiene suerte, disfrutará de cinco o más ensayos para una obra en particular antes de su primera ejecución en público, aunque en realidad lo más probable es que no pase de dos o tres. Por tanto, es preciso hacer un gran trabajo colectivo en escasos márgenes de tiempo. Los ejecutantes han de ser moderados en las reveladoras y significativas cuestiones específicas que exploren.

Desde el punto de vista social, la conversación durante los ensayos musicales de profesionales se caracteriza por ser a menudo una conversación con extraños. El músico profesional es un migrante. Si se trata de un gran intérprete, viajará constantemente para trabajar con orquestas desconocidas o con grupos ocasionales. Incluso en el caso de músicos con trabajos más estables en orquestas, las horas extra se llenan de oportunidades de actuación, a menudo en la misma ciudad, en iglesias o en bodas, así como en otras salas de concierto. El desafío de comunicarse con extraños es lo que da forma a la búsqueda de cuestiones específicas, pues sólo se dispone de unas pocas horas para estar juntos.

Una solución a este problema reside en un conjunto de rituales desplazables. Cada músico habrá desarrollado un conjunto de hábitos expresivos que desea aplicar en pasajes clave; cuando yo estaba de gira tocando el *Octeto* de Schubert, había marcado en mi partitura impresa lugares donde sabía que desea-

ba retardar el *tempo* o pasajes clave en los que deseaba apearme del tren melódico. El ritual del ensayo descansa en el hecho de compartir esas marcas; si los otros han realizado marcas semejantes, podemos llegar rápidamente a un acuerdo sobre la magnitud del *ritardando*; si los otros no han hecho las mismas marcas negociaremos sobre si efectuar o no el *ritardando*. El ritual del pasaje marcado reviste algo así como una fuerza simbólica, pues da a entender a los otros músicos qué tipo de ejecutante es uno, cuál es su tendencia en materia de fraseo y de dinámica; así, los colegas intuirán qué es probable que uno haga en otros pasajes no marcados, que se pueden dejar sin ensayar.

El ritual es lo que permite el funcionamiento de la cooperación expresiva, y eso es muy importante. Como luego se verá, el ritual posibilita la cooperación expresiva en la religión, en el lugar de trabajo, en la política y en la vida comunitaria. Por cierto que las noches dedicadas a los misterios del *Octeto* de Schubert no son lo que hoy se denomina «actividad dominante»; es un modo de vida secreto. Tampoco he analizado aquí la comparación directa del proceso de ensayo entre músicos con el de nuestros parientes cercanos, los atletas profesionales, otra forma altamente especializada de cooperación. Sin embargo, mi experiencia de joven profesional se ha construido sobre una base humana elemental. Los puntos de contacto con la infancia temprana residen en las comunicaciones con mensaje ambiguo, las prácticas que se estructuran y se centran en el tiempo, las conversaciones acerca de las diferencias, el sometimiento de la práctica a la autocrítica reflexiva.²⁰ En los ensayos, los músicos son adultos eriksonianos; necesitan la interacción, el intercambio en provecho mutuo. Necesitan cooperar para hacer arte.

Conversaciones dialécticas y dialógicas

Hay semejanzas entre el ensayo musical y la conversación verbal, pero esas semejanzas ocultan un enigma. Gran parte de

la comunicación real entre músicos consiste en arqueos de cejas, gruñidos, miradas fugaces y otros gestos no verbales. Una vez más, cuando los músicos tratan de explicar algo, lo más frecuente es que muestren, no que hablen, es decir, que toquen un pasaje particular para los demás y dejen que éstos interpreten lo que están haciendo. Me vería en serios apuros para explicar en palabras qué quiero decir con «tal vez más *espressivo*». Sin embargo, en la conversación tenemos que encontrar las palabras.

No obstante, el ensayo musical se asemeja a las discusiones en la medida en que la capacidad de escuchar resulta tan importante como la formulación de enunciados claros. El filósofo Bernard Williams escribe con mordacidad acerca del «fetiche de la aserción», que impulsa a hacer entender a la fuerza un argumento como si su contenido fuera lo único que interesa.²¹ La capacidad de escuchar no tiene mucho espacio en este tipo de contienda verbal; se intenta que el interlocutor admire y, por tanto, esté de acuerdo, o que rebata con la misma asertividad (el tan común diálogo de sordos en la mayoría de los debates políticos).

Y aunque un interlocutor se exprese con torpeza, el buen oyente no puede insistir en el mero hecho de tal insuficiencia. El buen oyente tiene que responder a la intención, a la sugerencia, para que la conversación se mantenga viva.

La escucha cuidadosa produce dos tipos de conversaciones: las dialécticas y las dialógicas. En las primeras, como hemos aprendido en la escuela, el juego verbal de opuestos debe construir poco a poco una síntesis; la dialéctica se inaugura con la observación de Aristóteles en *Política* según la cual «aunque usemos las mismas palabras, no podemos decir que hablemos de lo mismo»; el objetivo es llegar finalmente a una comprensión común.²² La habilidad en la práctica de la dialéctica consiste en detectar qué podría establecer ese fundamento común.

Acerca de esta habilidad, Theodore Zeldin, en un sabio librito sobre la conversación, dice que quien sabe escuchar detecta el fundamento común más en lo que la otra persona da por supuesto que en lo que dice.²³ El buen oyente elabora ese supuesto formulándolo en palabras. Escarba en las intenciones, el contexto, lo explicita y habla de ello. Otro tipo de habilidad es la que se muestra en los diálogos platónicos, donde Sócrates demuestra ser un excelente oyente al reformular «en otras palabras» lo que sus interlocutores han declarado, pero la reformulación no reproduce exactamente lo que han dicho o han querido decir. El eco es en realidad un desplazamiento. Por esta razón, en los diálogos de Platón la dialéctica no parece una discusión, un duelo verbal. La antítesis de una tesis no es «¡No es eso, pedazo de idiota!». Por el contrario, entran en juego los malentendidos y los equívocos, se instala la duda y entonces los interlocutores tienen que escucharse más atentamente.

Algo parecido ocurre en un ensayo musical cuando un ejecutante dice: «No capto lo que haces, ¿es esto?» La reformulación le hace a uno pensar otra vez en el sonido y es posible que el resultado sea un ajuste al mismo, pero no una copia de lo que se ha oído. Éste es el sentido de la frase, común en la conversación cotidiana, «rebote de ideas»; adónde van a parar estos rebotes verbales podría sorprender a cualquiera.

El término «dialógica» fue acuñado por el crítico literario ruso Mijaíl Bajtín para designar una discusión que no se resuelve en el hallazgo de un fundamento común. Aun cuando no hayan llegado a compartir acuerdos, en el proceso de intercambio los interlocutores pueden haber tomado mayor conciencia de sus propios puntos de vista y haber aumentado su comprensión mutua. En el ensayo del *Octeto* de Schubert, aquel «Profesor, su nota aguda es demasiado áspera» inauguró un intercambio dialógico. Bajtín aplica el concepto de intercambio entretejido, pero divergente, a escritores como Rabelais y Cer-

vantes, cuyos diálogos son exactamente lo contrario del acuerdo convergente de la dialéctica. Los personajes de Rabelais lanzan disparos en direcciones aparentemente inconexas, que los otros personajes recogen. La discusión toma cuerpo, los personajes se incitan mutuamente.²⁴ A veces las grandes ejecuciones de música de cámara transmiten algo semejante. Los ejecutantes no suenan exactamente de la misma manera, la interpretación tiene más textura, más complejidad, y aun así los ejecutantes siguen estimulándose recíprocamente, lo cual vale lo mismo para la música clásica que para el jazz.

Naturalmente, la diferencia entre conversación dialéctica y conversación dialógica no implica la disyuntiva de una u otra. Lo mismo que en la versión de Zeldin de la conversación dialéctica, en la conversación dialógica el progreso es resultado de la atención a lo que otra persona da por supuesto pero no dice; como en la ingeniosa fórmula de Sócrates «en otras palabras», en una conversación dialógica los malentendidos pueden finalmente esclarecer la comprensión mutua. El núcleo de toda la capacidad de escuchar, sin embargo, es la captación de detalles concretos, de cuestiones específicas, para hacer avanzar una conversación. Los malos oyentes devuelven generalidades en sus respuestas; no prestan atención a las pequeñas frases, los gestos faciales o los silencios que amplían una discusión. En la conversación verbal, como la del ensayo musical, el intercambio se construye de abajo hacia arriba.

Los antropólogos y los sociólogos sin experiencia pueden ser víctimas de un peculiar desafío en la conducción de discusiones. A veces están demasiado ansiosos por ser receptivos hacia el otro y van a donde sus sujetos los llevan; no argumentan, han ido a demostrar que son sensibles al otro, que se preocupan por el otro. Un gran problema acecha aquí. Una conversación dialógica puede irse al garete por exceso de identificación con el interlocutor.