

Música electroacústica en Buenos Aires: un estudio de recepción

Por Fabián Beltramino*

Resumen: Este artículo se ubica en la tradición de estudios que se ocupan de problemas vinculados con la recepción de productos culturales, poniendo el foco de atención en las apreciaciones y significaciones generadas por la audiencia en la instancia de consumo de dichos productos. Consiste en la presentación de los resultados de la fase empírica de una investigación a través de la cual se intenta dar cuenta de las razones que justifican la problemática relación entre el público y la música producida por medios electroacústicos a nivel académico en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires.

Palabras clave: Música, electroacústica, recepción, público, problemas

Abstract: This paper is placed on the tradition of the studies about questions related to cultural products reception. Its focus are the perceptions and meanings of the audience consuming those products. Consists on the presentation of the results of the empiric phase of the investigation through which is tried to explain the reasons that justify the problematic relationship between public and music produced by electroacoustic means at academic level, in the city of Buenos Aires.

Key Words: Music, electroacoustic, reception, public, problems

1. Introducción

Este artículo consiste en la descripción del trabajo de campo y la presentación de conclusiones preliminares de la investigación que vengo realizando desde hace dos años¹, cuyo objetivo es proponer hipótesis explicativas para la distancia que separa al público de la música producida con medios electroacústicos.

El trabajo se ubica en la tradición de estudios que se ocupan de problemas vinculados con la recepción de productos culturales. Este enfoque es aplicado a un caso concreto: la recepción de la música electroacústica. Se presta especial atención a las apreciaciones y significaciones generadas por la audiencia en la instancia de consumo.

Entiendo por música electroacústica, en sentido amplio, toda composición musical en la que se utilicen procedimientos electrónicos de generación o de modificación de sonidos. El foco de interés, sin embargo, está puesto en el campo de la música llamada “cultura”, “académica” o “de tradición escrita” –según la perspectiva–, dado que en el campo popular, donde los medios electrónicos se aplican a lenguajes musicales tradicionales

bajo la denominación genérica “música electrónica”, es posible observar, en términos de recepción, resultados notablemente más positivos.

La pregunta inicial de la investigación es por qué el público no frecuenta esta música, y surgió de la comprobación de una “ausencia de público” en los conciertos, entendida como ausencia de un público abierto, no acotado a grupos relacionados de manera personal con quienes producen las obras. De esa experiencia inicial también surgió el supuesto básico que guía la investigación: el público ignora o experimenta un rechazo profundo hacia este tipo de música.

En lo que respecta a la dimensión teórica, intento conjugar tres polos susceptibles de funcionar como marcos explicativos.

En primer lugar, una estética de la producción de corte adorniano, desde la cual es posible explicar el problema vinculándolo con el lenguaje de las obras. El lenguaje de la música compuesta desde comienzos del siglo veinte, en general, y el de la música electroacústica en particular, aparecen, desde esta óptica, radical y definitivamente divorciados del oído del público por dos razones: por la lógica interna del propio lenguaje, caracterizable como un proceso de abstracción progresiva que iría desde el campo de la altura² y el ritmo al de la materialidad sonora; y, al mismo tiempo, por el accionar de la maquinaria industrial cultural, responsable de aquello que Adorno denominó la “regresión del oír” (Adorno, 1966).

En segundo término, la sociología de la cultura y la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, desde donde es posible explicar el problema en términos de determinaciones socioculturales, competencias específicas y habitus, nociones dirigidas a resignificar el concepto tradicional de gusto (Bourdieu 1966, 1979 y 1984). Así, el problema de la relación de las manifestaciones más avanzadas del arte con el público radicaría en el hecho de que se trata de la producción de bienes culturales que preceden al gusto. En tal sentido, sólo cabría esperar que en función del “valor distintivo” que ofrecen o del desarrollo de las competencias específicas necesarias para su degustación a partir de un consumo progresivo, el público fuera llegando poco a poco a los productos más radicales.

Finalmente, una estética de la recepción, basada en nociones de Hans Robert Jauss (1977 y 1979), desde donde es posible apuntar a revalorizar el carácter comunicativo del arte y el papel activo del público a la hora de consolidar tradiciones mediante operaciones de aceptación o rechazo. En tal sentido, aquí las hipótesis explicativas se vinculan con la dimensión de placer que la música electroacústica sea capaz de abrir o no en la experiencia estética de los oyentes.

Si bien entre estas posiciones teóricas podrían señalarse diferencias de afinidad notables, lo interesante –precisamente– resulta ponerlas en juego frente a un mismo problema y un mismo conjunto de datos empíricos.

Aún así, ciertas distinciones merecen ser precisadas a la hora de abordar determinados conceptos desde uno u otro de los marcos.

En primer lugar, la cuestión del placer estético. Se entiende que Adorno reivindica sobre todo su dimensión moral, su poder liberador, y no necesariamente a partir de la

experiencia, del contacto directo con un objeto determinado –sea éste racional o sensible–, sino más bien a partir de lo que ciertos autores como Christoph Menke (1991: 34) denominan un retorno reflexivo sobre el proceso de percepción mismo. Así, para Adorno, placer no es reacción sino experiencia crítica de la “procesualidad” estética misma.

Para Jauss, en cambio, existe una “experiencia estética primaria” que se realiza al adoptar una actitud ante el “efecto estético”, actitud que se vincula con el placer que se desprende de la comprensión de un determinado sentido (1977: 12-18). Así, la experiencia estética “plena” depende del comportamiento placentero que el arte sea capaz de provocar y posibilitar (op. cit.: 57), asociado a una dimensión comunicativa que implica el acceso a alguna clase de sentido trascendente.

A la comunicación a través del arte por la que Jauss apuesta en última instancia, vinculada con una dimensión comprensiva, habría que contraponer la diferencia que Adorno marca claramente entre recepción y comprensión, a partir de la cual las posibilidades de una comprensión auténtica y profunda de los productos artísticos es poco menos que imposible en un contexto de circulación industrial cuasi-hegemónico. Negada la posibilidad de su comprensión, para el arte moderno sólo queda la espera de su mera recepción, confirmándose así, al mismo tiempo, aquella hipótesis de Bourdieu que apunta que, aunque de forma lenta, las obras “avanzadas” van llegando a su público a partir del beneficio de distinción que son capaces de proporcionar (1984: 190-191).

Subyacente a la cuestión del placer estético y a los problemas que de ella se derivan aparece la de la autonomía de lo estético. Concepto clave en Adorno y Bourdieu, es literalmente rechazado en el pensamiento de Jauss. De hecho, para este último, la dificultad de comprensión de la capacidad comunicativa del arte por parte de Adorno se debe a su defensa a ultranza del criterio de autonomía estética que, entiende, separa al arte de la esfera de incumbencia del resto de la sociedad (Jauss, 1977: 53-55). Jauss niega cualquier noción de campo autónomo de lo estético porque, precisamente, es al ampliar su radio de acción, al interactuar con otras esferas y experiencias de la actividad humana cuando la experiencia estética realiza de manera plena su “mandato comunicativo”, abriendo nuevos sentidos y determinando nuevos modos de interacción social. Como afirma Paul Ricoeur (1985: 885), para la estética de la recepción, comprensión implica praxis, integración de la obra y de sus efectos al campo de la experiencia y de la práctica concreta del lector.

Para Adorno, en cambio, la esfera de lo artístico es autónoma, aunque su autonomía no se asemeja a la de ningún otro campo social. En dicha distinción se cifra la diferencia entre un carácter afirmativo –propio de una concepción a través de la cual cada esfera es vista como una más de las piezas que configuran el engranaje de la maquinaria social–, y otro negativo, radicalmente antitético respecto del resto de la sociedad (1970: 16-18). Y es esta idea de autonomía del arte la que justifica su rechazo de la catarsis en tanto instancia o posibilidad de liberación a través del arte. Al contrario, desde su punto de vista, una experiencia semejante cumple, sobre todo, la función de preservar los intereses dominantes, otorgando a la sublimación artística la tarea de satisfacer de manera sustitutiva e ilusoria necesidades reales.

Por otro lado, Bourdieu sostiene, como condición de posibilidad y a la vez como efecto de la propia actividad artística, la existencia de límites capaces de marcar con claridad

un adentro y un afuera, de señalar la pertenencia o no pertenencia al campo, segregación capaz de garantizar tanto la vigencia de leyes de funcionamiento como la autoridad de los mecanismos de legitimación y consagración regulados con relativa soberanía por los propios individuos o agentes que forman parte del mismo. Lo artístico no constituye, en apariencia, ninguna amenaza, ni encarna ninguna subversión particular del orden social general, sino que es entendido como un rubro particular dentro del conjunto. Sin embargo, esta dinámica cumple, propuesta en tales términos por Bourdieu, un rol metodológico-explicativo. Así como Adorno habla de la dominación cultural en función de la dominación a secas, Bourdieu piensa en una legitimación relativamente autónoma y “desinteresada” en función de otras legitimidades, bastante más “interesadas” en la ocupación de lugares de poder de clase.

En lo profundo, el planteo de Bourdieu no se opone ni choca con el de Adorno, sino que parece desplegarse con un mayor nivel de complejidad interna, contemplando no sólo dimensiones macro sino microscópicas vinculadas a los márgenes de operación y decisión de los agentes que integran el campo. Bourdieu mantiene su concepto de “autonomía relativa” aun para hablar de los receptores, de los consumidores de arte y de cultura, lo que convierte sus análisis en algo bastante más complejo que aquella imagen de un individuo absolutamente dominado y neutralizado en sus facultades de crítica que se desprende de los trabajos de Adorno. A la hora de hablar de las determinaciones sobre la esfera individual, antes de focalizar en la operatoria de algún mecanismo manipulador, Bourdieu centra su análisis en la instancia de configuración del gusto, dimensión que considera privilegiada para entender el despliegue del dominio de lo social sobre lo individual. Además de entender que el gusto no es innato, ahistórico ni trascendente, sostiene que no se trata de una dimensión que tenga que ver con la subjetividad individual sino con el lugar social y con la trayectoria cultural del actor o agente.

En definitiva, aparece como un hecho evidente que Adorno, Bourdieu y Jauss no sólo describen una operatoria y un universo de lo artístico diferente sino, sobre todo, un individuo diferente. Bourdieu y el último Adorno parecen coincidir en la idea de que las reacciones frente al arte no tienen inmediatamente que ver con la obra sino que se trata de reacciones mediadas socialmente (Adorno, 1970: 299). Jauss, en cambio, plantea un primer momento, una primera experiencia estética eminentemente subjetiva, condicionada por el texto y, recién en un segundo momento, a través de la catarsis, el paso a una experiencia intersubjetiva (1977: 76-77). Así, oponer una estética de la recepción como la de Jauss a una estética de la producción como la de Adorno y a una sociología del arte como la de Bourdieu implica abrir la posibilidad de reconocer al receptor, en tanto individuo, ese papel activo en la constitución del sentido de las obras, en la formación de la tradición y en la función social del arte (Jauss, 1977: 209).

2. Recolección de datos: metodología y resultados

Dado que la ausencia de público era a la vez supuesto básico y problema a explicar, a lo largo de la etapa empírica del trabajo traté de reconstruir su perfil y las razones de su ausencia en negativo, como si se tratara de una forma vacía cuya determinación surgiera de la relación que la vincula con las instancias que le son adyacentes.

Básicamente, recurrí a fuentes de datos de tipo primario, bajo la forma de entrevistas y encuestas. Mediante ese instrumento intenté captar aspectos tanto cualitativos como cuantitativos del problema planteado.

Trabajé para ello, en primer término, sobre el público que efectivamente asiste a conciertos, con la intención de comprobar o descartar el supuesto que lo concibe como público cerrado, tomando en cuenta, además, el tipo de valoraciones y expectativas que en él se ponen en juego al momento de la audición. En segundo término, trabajé sobre público potencial, esto es, oyentes más o menos habituales de música, de perfil socio-cultural similar al grupo anterior, tratando de rescatar sus opiniones y percepciones con relación a una obra de música electroacústica utilizada como tester.

2.1. Primera etapa

Trabajé sobre público asistente a conciertos. En este caso se trataba, al mismo tiempo, de determinar tanto su perfil sociocultural como las expectativas que en él se ponen en juego al momento de la audición.

Con relación al primer aspecto y con la intención de establecer una comparación productiva, decidí efectuar una replicación levemente modificada del trabajo llevado a cabo en Suecia en 1996 por Sten Hanson (1998). La comparación con Suecia resulta de interés, fundamentalmente, porque se trata de un país con presencia fuerte del Estado a través de políticas culturales concretas.

La muestra fue obtenida en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires y alrededores, y ha estado supeditada a la realización de conciertos o ciclos especiales, dada la mencionada ausencia de eventos regulares.

Los resultados fueron los siguientes:

Tabla 1

SUECIA	ARGENTINA
107 encuestados en 8 eventos	72 encuestados en 8 eventos
Hombres 64 = 60% Mujeres 43 = 40%	Hombres 46 = 64% Mujeres 26 = 36%
Edad promedio = 27.5	Edad promedio = 27
Ocupación predominante: "Profesiones intelectuales" Ausencia de trabajadores no calificados	Ocupación predominante: Estudiantes con formación y/o actividad musical en curso (81%)
Nivel educativo: Predominio de formación universitaria	Nivel educativo (máximo alcanzado): Predominio de formación universitaria (incompleta 53%, completa 36%)
Vía de información: + información directa / vía mail - medios masivos	Vía de información: + información directa / vía mail (por parte de compositores 33% de instituciones educativa 31%) - medios masivos (17%)
Otras vías de consumo: Radial = habitual CD's = difíciles de conseguir	Otras vías de consumo: Radial = no habitual (8% escuchó alguna vez, 92% nunca) CD's = 50 % tiene alguno 72% (de ese 50%) tiene menos de 5

De los datos anteriores me interesa remarcar lo siguiente:

1. Demográficamente, en lo que hace a la distribución por sexo y edad promedio, no hay diferencias sustanciales entre ambos públicos;
2. En cuanto al nivel de estudios y a la ocupación predominante, el público sueco aparece como más abierto, por lo menos a través del concepto "profesiones intelectuales" establecido por Hanson. En nuestro medio, el predominio de estudiantes universitarios (53%) y la abrumadora incidencia de la formación o actividad musical entre ellos (81%) permite pensar en una tendencia al cierre del campo receptivo en torno a un público especializado.
3. Lo anterior permitiría explicar por qué las principales vías de información acerca de la realización de los conciertos son los propios compositores o las instituciones de formación musical (64%).
4. La diferencia más notable y decisiva entre ambos públicos aparece en lo que se refiere al consumo radial de música electroacústica. En nuestro medio, la ausencia de difusión vuelve imposible cualquier consumo más o menos habitual, con lo que ello implica en términos de construcción de una competencia específica.

5. La difusión a través del CD aparece como problemática en ambos casos. Aquí el 50% posee alguno, y el 72% de ellos posee menos de cinco.

Más allá de esta dimensión cuantitativa, algunos de los encuestados fueron abordados a partir de tres consignas:

a. Origen del interés por la música electroacústica

b. Descripción / Definición de la experiencia de audición

c. Diferencias respecto de la audición de otro tipo de música

Los entrevistados fueron 28 en total (15 hombres y 13 mujeres), 21 de los cuales tenían algún tipo de formación musical, casi todos (27) nivel educativo terciario o universitario cumplido o en curso, y una edad promedio de 26 años.

Con relación al origen del interés, las respuestas apuntaron, por un lado, a la dimensión novedosa, innovadora de los medios mismos, es decir, al aspecto técnico; por otro lado se observó un interés por el tratamiento del sonido en sí mismo como objeto de creación.

En cuanto a la definición de la experiencia de audición, es posible distinguir dos campos de respuestas bastante claros: el de aquellas que vinculan la experiencia con una cuestión puramente intelectual y de discriminación auditiva fina y compleja, y el de las que remiten a un ámbito puramente sensorial y de placer físico que, en una segunda instancia, posibilitaría las asociaciones imaginativas más diversas.

Por último, respecto de las exigencias particulares que la música electroacústica plantea a los oyentes, y vinculados cada uno con los dos campos descriptos anteriormente, también es posible hablar de dos grandes áreas de respuestas: la de los que opinan que sí es necesaria una competencia auditiva específica para poder escucharla y disfrutar de ella, y la de los que sostienen que la exigencia es similar a la de cualquier otro tipo de música, la cual consistiría, básicamente, en asumir una actitud abierta, desprejuiciada y receptiva frente a lo que suena.

2.2. Segunda etapa

Consistió en la realización de entrevistas focalizadas a individuos y grupos de perfil sociocultural similar al de los asistentes a conciertos quienes, sin embargo, no habían asistido nunca, o por lo menos nunca regularmente, a conciertos de música electroacústica. Los entrevistados fueron expuestos a la audición de una obra³ con el objetivo de recoger, durante o después de la audición, las opiniones y sensaciones motivadas por ella. Para quienes nunca habían asistido a conciertos existía, además, una pregunta final que apuntaba a evaluar el grado de intención de asistencia después de la experiencia.

Llevé a cabo 16 entrevistas (7 hombres, 9 mujeres; 9 sin y 7 con formación musical; edad promedio, 32 años), a través de las cuales me fue posible advertir una predisposición más positiva entre quienes nunca habían escuchado música electroacústica con anterioridad. Puedo afirmar que el grado de positividad disminuye en relación inversa a la experiencia previa de audición. La negatividad máxima aparece

casi siempre asociada a la experiencia previa sumada a una actividad musical no electroacústica en curso.

Más allá de actitudes explícitamente adversas y de rechazo, una de las cuestiones más interesantes de entre todas las observadas fue el tipo de asociaciones que la audición fue capaz de disparar. Aquí cabe señalar un rasgo casi omnipresente: son muy pocos los casos en los que se da lo que Michel Chion (1990: 33–40), a partir de Pierre Schaeffer, denomina “escucha reducida”, esto es, aquella que apunta a cualidades y formas propias del sonido mismo, independientemente de su causa y de su sentido. En la mayoría de los casos se da una escucha que remite lo que suena a algún tipo de relato, casi siempre compuesto por imágenes visuales.

El aspecto más sorprendente de las asociaciones que el sonido fue capaz de provocar radica en el tipo de universo visual evocado. Fueron, a ese respecto, tan profusas las descripciones en términos de relatos plagados de elementos y dinámicas naturales (animales, tormentas, etc.), como aquellas que ubican la acción en el futuro, en el espacio o en un contexto tecno–mecánico duro.

Quienes no habían escuchado música electroacústica con anterioridad calificaron la experiencia como satisfactoria y expresaron, en su mayor parte, que asistirían a conciertos de tener la oportunidad de hacerlo.

3. Conclusiones

Vinculando los resultados presentados con los ya obtenidos en el trabajo sobre las instancias de producción (compositores), difusión (radial, organización de conciertos y edición de discos compactos) y crítica (periodística), me es posible afirmar que, en el campo de la música electroacústica, el desarrollo de los medios de producción no ha corrido parejo con el de las instancias de difusión ni, mucho menos, con el desarrollo de las capacidades receptoras imprescindibles por parte del público. Las razones de esto apuntan, por un lado, a un cierre de los medios masivos, los cuales operan casi siempre sobre hábitos de consumo dirigidos hacia músicas del pasado; por otro lado, a la aceptación más o menos pasiva de este estado de cosas por parte de los mismos productores. En tal sentido, las instancias de legitimación institucionales o académicas aparecen como sustitutos eficaces de la sanción del público, con lo cual la realización de conciertos queda relegada a eventos excepcionales. Semejante aislamiento, combinado con unas instancias de consagración en manos de especialistas o iniciados redundan, sin duda, en la profundización de ciertas características técnicas y estéticas de las obras que favorecen la reproducción de esa misma situación en una espiral que parece no tener retorno, dado el alejamiento progresivo que ello significa respecto de las capacidades de apreciación del público.

Con respecto a la dimensión teórica de la investigación, cabe afirmar que aquello que fue planteado inicialmente como una puesta en tensión puede pasar a ser entendido como una puesta en relación dinámica en la cual cada uno sea capaz, a partir de su especificidad, de aportar matices diferenciales que contribuyan a configurar con mayor precisión el problema.

En principio, la dimensión sociocultural aparece como preponderante. La casi total carencia de competencias específicas y hábitos de consumo, debida sobre todo al desaprovechamiento por parte de los productores de los canales de difusión disponibles (concierto, radio, disco compacto, Internet), hace que la música electroacústica esté prácticamente excluida del imaginario musical general, siendo una isla de interés para especialistas e iniciados.

A pesar de la incidencia de los factores socioculturales, merecen ser tenidos en cuenta los niveles de rechazo por parte de quienes tienen el background indispensable para su degustación e incluso una cierta experiencia y un cierto hábito de consumo.

Semejante rechazo pone en evidencia el problema que la lógica interna del propio lenguaje acarrea, problema no solucionable mediante una difusión o un consumo intensificados y no directamente adjudicable a la operatoria de la industria cultural. Se impone, a partir de ello, relativizar los enfoques anteriores afirmando que es imposible no reconocer el derecho que cualquier público tiene de rechazar ciertos productos a la hora de ir conformando una tradición. Lo cual obliga a pensar y a aceptar la posibilidad de que la música electroacústica, aun superados los problemas de difusión, de conformación de hábitos, aun también superados los problemas estéticos que pueblan la relación de la música con la audiencia efectiva, no sea capaz de abrir esa dimensión de placer indispensable para generar el grado mínimo de aceptación que determine su inclusión entre las músicas que conformen el “repertorio” de un momento histórico dado.

Notas

1. Financiada mediante una Beca de Formación de Posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de la República Argentina, radicada en el área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y dirigida por Nicolás Casullo y Ana Lía Kornblit.
2. La altura es la dimensión que, determinada por la frecuencia (número de oscilaciones por segundo) de las partículas involucradas en el proceso de producción y propagación del sonido (cuerpos sólidos, aire, agua, etc.), permite distinguir lo grave de lo agudo.
3. La obra utilizada fue “Días después...” (1998) del compositor argentino Raúl Minsburg, editada en *Sonidos y visiones del sur. Música electroacústica de compositores argentinos y chilenos*, UNLA/ULS, 2000.

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, T. (1948): *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- __. (1985): “Dificultades para comprender la nueva música”, *Improntus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, pp. 131-151. Barcelona: Laia.
- __ (1970): *Teoría estética*. Madrid: Orbis.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1947): “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, pp.165-212. Madrid: Trotta.
- BOURDIEU, P. (1966): “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*, pp.135-182. México: Siglo XXI.

- _ (1979): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- _ (1984): *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- CHION, M. (1990): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós.
- HANSON, S. (1998): “Electroacoustic music and the audience -an investigation”, en BARLOW, C. et al. (1966): *Composition / Diffusion in Electroacoustic Music*, pp.285-7, Bourges: Mnemosyne.
- JAUSS, H.R. (1977): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- _ (1979): “Continuación del diálogo entre la estética de la recepción ‘burguesa’ y ‘materialista’”, en WARNING, R. (ED.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- MENKE, CH. (1991): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor.
- RICOEUR, P. (1985): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI.