

bitraria; el desarrollo es elástico y varía de un niño a otro. Sin embargo, hacia esta edad, como ha mostrado el psicólogo Erik Erikson, los pequeños adquieren la capacidad de examinar su propia conducta de modo reflexivo, con conciencia de sí mismos, diferenciando entre el acto y el yo.<sup>15</sup> En términos prácticos, lo que Erikson quiere decir es que los niños se han vuelto más capaces de autocrítica sin necesidad de indicaciones o correcciones por parte de los padres o de sus pares; en el marco del trabajo de este autor, cuando un niño puede hacer tal cosa, se ha «individualizado». Hacia los cinco años, los niños se convierten en ávidos revisionistas que modifican las conductas que les han servido en el pasado pero que ya no son suficientes.

El pensamiento reflexivo y autocrítico no implica distanciamiento respecto de los otros niños; los niños pueden reflexionar juntos. Una prueba que aporta Erikson de este proceso es la práctica de un juego. A los cinco o seis años, los niños empiezan a negociar las reglas de los juegos en lugar de tomarlas como dadas, que era lo que ocurría a los dos o tres años de edad. Cuanto mayor es la negociación, más fuerte es la vinculación recíproca de los niños en la práctica de un juego.

Hace un siglo, en su estudio sobre el juego titulado *Homo Ludens*, el historiador Johan Huizinga llamaba la atención sobre la diferencia entre aceptar las reglas de un juego y discutir cuáles deberían ser estas reglas. Para el autor parecía tratarse simplemente de alternativas que los niños podían escoger en cada momento; la psicología moderna, en cambio, las considera una secuencia en el proceso del desarrollo humano. Como afirma un estudio reciente, en el proceso evolutivo aparece primero la mera obediencia, mientras que las habilidades de negociación lo hacen más tarde.<sup>16</sup> De ello se desprende la profunda consecuencia de que el desarrollo nos capacita para escoger el tipo de cooperación que deseamos, cuáles son sus términos de intercambio y cómo queremos cooperar. La libertad integra la experiencia de cooperación como una consecuencia.

La observación principal de Erikson en relación con este pasaje es que la cooperación precede a la individuación: la cooperación es el fundamento del desarrollo humano, en el que aprendemos antes cómo estar juntos que cómo estar separados.<sup>17</sup> Erikson parece enunciar lo obvio, a saber, que en el aislamiento no podríamos desarrollarnos como individuos, lo cual significa que los malentendidos, las separaciones, los objetos transicionales y la autocrítica que aparecen en el curso del desarrollo son pruebas de cómo relacionarse con otras personas antes que de cómo hibernar. Pero si bien el vínculo social es primario, sus términos se modifican con el ingreso de los niños en la escolaridad formal.

Ésta es una manera en que la cooperación comienza a desarrollarse. Cualquier padre o madre podría ofrecer un relato único sobre cómo han crecido sus hijos. El mío pone de relieve que la conexión con los demás implica habilidad; cuando los niños cooperan mejor, la habilidad social y la cognitiva se entremezclan. Las dos habilidades que he destacado son el experimento y la comunicación. Experimentar implica hacer cosas nuevas, y más aún, estructurar estos cambios en el tiempo. Los jóvenes aprenden a hacerlo por medio del proceso repetitivo y expansivo de la práctica. La comunicación temprana es ambigua, como cuando un niño envía señales ambiguas; con el tiempo, los niños pueden pactar las reglas de un juego, ser capaces de negociar ambigüedades y resolverlas. A mi juicio, la idea general de Erik Erikson de que la autoconciencia surge en el contexto de la experimentación y la comunicación es sin duda muy coherente. También tomo de Alison Gopnik el énfasis que esta autora pone en que el desarrollo temprano consiste en un ensayo de posibilidades.

Se piense lo que se piense sobre los niños, se advertirá que aprender a cooperar en estos términos no es nada fácil. Esta di-

ficultad, en cierto sentido, es positiva; la cooperación se convierte más en una experiencia adquirida que en un mero compartir irreflexivo. Lo mismo que en otros campos de la vida, apreciamos más lo que hemos conseguido con esfuerzo. Entonces, ¿cómo puede el proceso de ensayo constituir la base de la cooperación compleja de la edad adulta?

#### LA DIALÓGICA

«Las personas que no observan no pueden conversar.»<sup>18</sup> Estas sabias palabras de un abogado inglés evocan la esencia de la «dialógica», término técnico que designa la atención y la sensibilidad en relación con otras personas. La aguda observación del abogado llama particularmente la atención sobre la participación del oyente en una discusión. Normalmente, cuando hablamos de habilidades de comunicación nos centramos en la manera de realizar una exposición clara, de presentar lo que pensamos o sentimos. Es cierto que para ello se requieren habilidades, pero son de naturaleza declarativa. Saber escuchar requiere otro conjunto de habilidades, las de prestar cuidadosa atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes de responder, apreciando el sentido de los gestos y los silencios tanto como el de los enunciados. Aunque para observar bien tengamos que contenernos, la conversación que de ello resulte será un intercambio más rico, de naturaleza más cooperativa, más dialógica.

#### Ensayos

Es defecto común creer que nuestra experiencia personal tiene un gran valor simbólico, y a lo largo de unas cuantas páginas me permitiré incurrir en este defecto. Un modelo de capacidad de escuchar es el que se encuentra en los ensayos adultos de tipo profesional, imprescindibles en la actividad artística. Se tra-

ta de un modelo que conozco muy bien. En mi juventud trabajé profesionalmente como músico, tanto en calidad de violonchelista como de director. Los ensayos son la base de la ejecución musical; cuando se ensaya música, la capacidad de escuchar se convierte en algo de importancia capital y, al saber escuchar, el músico termina siendo una persona más cooperativa.

En las artes interpretativas, a menudo la mera necesidad de los demás provoca un shock. ¡Cuántas jóvenes promesas se bloquean cuando empiezan a hacer música de cámara! Nadie los ha preparado para prestar atención a los demás (así era yo a los diez años). Aunque conozcan perfectamente su parte, en el ensayo tienen que aprender el arte de escuchar, de proyectarse hacia el exterior, que reduce el ego. A veces se piensa que el resultado de ello es el extremo opuesto, eso es, la disolución del músico en el conjunto, la inmersión de su yo en un todo más amplio que lo abarca. Pero la simple homogeneidad no es una receta para hacer música en conjunto, o al menos es una receta demasiado simple. Por el contrario, el carácter musical es el resultado de pequeños dramas de concesión y afirmación. En la música de cámara, sobre todo, necesitamos oír a los individuos expresarse en diferentes voces, que a veces entran en conflicto, como en la utilización del arco y el color de la cuerda. Entremezclar estas diferencias es como producir una conversación interesante.

En la música clásica trabajamos con una partitura impresa, y podría parecer que la partitura gobierna la conversación. Sin embargo, esas manchas de tinta impresas no son suficientes para hacernos saber cómo sonará realmente la música. Como ha escrito el violonchelista Robert Winter a propósito de los ensayos de un cuarteto de Beethoven, la diferencia entre la página escrita y el acto de interpretar consiste en el carácter particular de los instrumentos que los músicos están tocando, en la diferente personalidad de los ejecutantes y, por supuesto, en los problemas textuales.<sup>19</sup> La indicación más exasperante en músi-

ca es la de *espressivo*, «con expresión». Para traducir esta indicación en sonido tenemos que intuir la intención del compositor; es posible que cada ejecutante envíe señales individuales de cómo tocar *espressivo* y que los otros ejecutantes no sepan interpretarlas; una especie de regreso a los llantos de la cuna.

Además de lo intrincado de las indicaciones, la conversación que tiene lugar en un ensayo busca comprender el sonido que el compositor oyó cuando puso la tinta sobre el papel. En el *Octeto* de Schubert, por ejemplo, el compositor quiebra en fragmentos melodías inicialmente compartidas por los ocho ejecutantes. Es muy sutil: cuando se produce una quiebra, cada ejecutante tiene que transmitir algo así como «Aquí me bajo del tren», pero sin hacer demasiado ruido sobre su abandono. Esto es lo que yo imagino que deseaba Schubert, pero sólo puedo comprobarlo trabajando con los otros ejecutantes, uniendo mi sonido al de ellos y luego separándolo. Debido a la brecha que se abre entre la partitura y el sonido, mi maestro de dirección orquestal, el gran Pierre Monteux, acostumbraba a recomendar a los estudiantes: «¡Escuchad, no leáis!» Esto es lo que debe ocurrir en los ensayos.

Cuando se hace música es básica la diferencia entre practicar y ensayar; la primera es una experiencia en solitario, la segunda es colectiva. Lo que tienen en común es el procedimiento normal de prestar atención desde el comienzo a toda la partitura y luego centrarse en pasajes particulares difíciles. Las dos formas de trabajar en música se distinguen, primero, porque el ensayo convierte hábitos musicales en conciencia compartida. Cuando se practica en solitario, el músico vuelve una y otra vez a su parte a fin de que los pasajes se conviertan en rutinas bien establecidas. Esto es especialmente necesario en el caso del músico que prepara su parte para la ejecución pública. Sólo muy pocos ejecutantes, como el violinista Fritz Kreisler o Pierre Monteux, podían saberse de memoria una partitura tras un par de ejecuciones; para el resto de nosotros, el peligro consiste

en perder de vista cómo les suenan a los demás esos pasajes ya arraigados. En el ensayo, un ejecutante puede despertar esta conciencia en otro.

Los niños que discuten sobre las reglas de un juego deben llegar a un consenso para poder jugar juntos. Los músicos no, o no del todo. Una vez que ensayé el *Octeto* de Schubert con el clarinetista Alan Rusbridger, éste me llamó la atención sobre un punto: «Profesor», Rusbridger es periodista de profesión, de modo que esta forma de tratamiento no era del todo un halago, «su nota aguda suena áspera.» Al tocar solo, había olvidado cómo podía sonar para él y él me lo hacía escuchar. Pero no suavicé el sonido; reflexioné si debía ser áspero, decidí que sí y lo hice más áspero aún. Nuestro intercambio produjo en mí una valoración más consciente de la nota que a él no le gustaba. Es lo mismo que ocurre en una buena conversación: su riqueza está entremezclada de desacuerdos que, sin embargo, no impiden que la gente siga hablando.

Un ensayo no progresa si un ejecutante se lanza a una explicación del «Sentido del *Octeto* de Schubert» o si todos los ejecutantes discuten sobre su significado cultural; en ese caso, el ensayo se convierte en un seminario. Pero, afortunadamente, pocos ensayos discurren como seminarios de filosofía. Los músicos con buenas habilidades para el ensayo trabajan a la manera forense, es decir, investigando problemas concretos. La verdad es que muchos músicos son muy obstinados en sus opiniones (yo lo soy, sin duda), pero estas opiniones sólo influyen en los demás si contribuyen a dar forma a un momento particular de sonido colectivo. Este empirismo es tal vez lo más importante en relación con la cooperación artística en un ensayo: la cooperación se construye de abajo hacia arriba. Los ejecutantes necesitan encontrar cuestiones específicas reveladoras y significativas y trabajar sobre ellas.

También las diferencias de tiempo distinguen entre el estudio del solista y el ensayo. Los músicos profesionales que prac-

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 autocritica reflexiva.<sup>36</sup> 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 arcos 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.