"Como Dios manda". Conversación, aclamación y aplauso como *sonoridad histórica*

Eduardo Sato Besoaín
Investigador independiente
satobesoain@gmail.com

En septiembre de 2022, la Markgräfliche Opernhaus de Bayreuth fue testigo de un soberbio reestreno de la ópera *Allesandro nell`Indie* de Leonardo Vinci, originalmente presentada en el Teatro delle Dame de Roma, en 1729. El reparto incluyó figuras de fama mundial como Maayan Licht (Alejandro Magno), Franco Fagioli (Poro), Bruno de Sá (Cleofide) y Jake Arditti (Erissena) en los roles principales. La dirección de escena fue obra del connotado contratenor Max Emanuel Cenčić, quien ambientó el drama[1] en la Inglaterra de Jorge IV y la propia India (con guiños a Bollywood), aludiendo así a la ocupación de estos territorios bajo aquel reinado. Martyna Pastuszka estuvo a cargo de la orquesta barroca {oh!}Orkiestra, que vio potenciada su historicista sonoridad por la centenaria acústica del Teatro del Margrave, preciosa construcción edificada entre 1744 y 1748 nada menos que por Giuseppe Galli Bibiena. Para la crítica especializada: "[e]l gran golpe de efecto, lo que convierte a este montaje en algo absolutamente magistral [...] es que todos (cantantes, actores y bailarines) son hombres" (Torrico 2022), destacando así una puesta en escena que se condecía con "la fobia antifemenina de los medios romanos" (Chaunu 1976, 667), que expresamente prohibía la presencia de mujeres en un escenario:[2]

> En resumen, una ópera barroca "como Dios manda", nada que ver con esos disparates que se perpetran hoy en día. Cuando se cuenta con cantantes tan estupendos como estos, con una orquesta tan eficaz, con magníficos actores y bailarines, y con un director de escena que sabe de qué va la cosa y que es capaz de explicarlo convenientemente, de repente todo cobra sentido, y el Barroco brilla en su máximo esplendor (Torrico 2022).

Pese a todas aquellas virtudes, existe un factor que, aunque omitido en la citada crítica, permite cuestionar si efectivamente dicha representación constituyó una ópera barroca *como Dios manda*: la ausencia de conversación en los recitativos, o de aclamaciones y aplausos en el desarrollo de las arias. Particularmente las del Rey Poro, compuestas para el brillante castrato Carestini y generosas en intrincadas coloraturas o deslumbrantes *cadenzas* (que, de hecho, realiza Fagioli). Ciertamente, aún en el caso de un Vinci o un Porpora, esta observación resultaría a lo menos curiosa –sino improcedente– en cualquier crítica actual de ópera barroca.

1. Basado en la magnanimidad de Alejandro Magno hacia el derrotado rey Poro.

2. Cenčić y otros directores han recurrido a esta antigua restricción para desarrollar un tipo de "ópera travesti", dando así un giro LGTBQ a esa condición histórica de las óperas presentadas en Roma en el siglo XVIII. Algo similar se hizo en el caso de *Artasere* y *Catone in Utica* (ambas de Vinci) reestrenadas en las óperas de Nancy (2012) y Versalles (2015).

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.57.13.

No obstante, la imagen de aquellas óperas italianas como una sonora instancia social (antes incluso que musical) ha sido ampliamente documentada por la historiografía. Como describe Pierre Chaunu:

> El público del patio se extasía ante lo maravilloso y lo fantástico, ríe de las bufonadas, apostrofa...grita...Los gentilhombres adulan a las cantantes y hacen imprimir sonetos en su loor, los cuales dejan caer desde lo alto del teatro sobre los espectadores. Otros conversan, se visitan entre dos trozos brillantes [es decir, durante los recitativos]. El presidente de Brosses [...] refiere que llegó a jugar al ajedrez en un teatro italiano. En los pequeños salones que comunicaban con los palcos se tomaban refrescos, se cenaba o se cortejaba. "Hay tal rumor en la sala que no se oye nada", diría Mozart escandalizado. En Roma, la desvergüenza barre todos los récords (Chaunu 1976, 667).

Las pinturas de la época confirman gráficamente aquel contexto informal, que hoy resultaría "salvajemente" invasivo e irrespetuoso. Como experta crónica del momento, Giovanni Paolo Panini ha registrado la representación de una cantata del propio Vinci: la *Contesa de Numi*, en el Teatro Argentina de Roma, el 15 de julio de 1747. Sus detalles revelan efectivamente un público no solo interesado en la "Disputa de los dioses", sino también en conversar o beber. Incluso un perro deambula entre nobles y cardenales, construyendo así un ambiente más próximo a un festival de pop o bossa nova que al Royal Opera House o el Teatro Municipal. La música instrumental no se queda atrás. A modo de ejemplo, Carl Philipp Emanuel Bach señaló en el prefacio de sus *VI. Sonates pour le clavecin avec des reprises variées*, que: "El cambio [variaciones y ornamentaciones en las repeticiones de una sonata] por sí mismo, pero aún más cuando se acompaña de una cadencia larga & bien adornada, arranca un *Bravo* a la mayoría de los Auditores" (Bach 1760, A).[3] El propio Mozart no pareció especialmente molesto con los aplausos parisinos en 1778, cuando intentaba establecerse en el agonizante *Ancien Régime* de Luis XVI. De hecho, estos parecen haber sido conscientemente buscados en la escritura de su Sinfonía K297 (III):

> Como había oído que aquí todos los allegros comienzan [...] con todos los instrumentos y a la vez al unísono, yo comencé con los dos violones solos en piano ocho compases únicamente –después venía un forte– y, tal como lo había esperado, los oyentes hacían chist en el piano, y entonces entró el forte; escuchar el forte y los aplausos era la misma cosa (Mozart, carta del 3 de julio de 1778; citada en Harnoncourt 2016, 333).

Los ejemplos se suceden y, como se señaló, se trata de escenarios ya ampliamente documentados como para extendernos al respecto en esta breve reflexión. No obstante, parecen no del todo visibilizadas las discusiones en torno a aquellas expresiones del público y sus implicancias en la construcción de una *sonoridad histórica*, que busca restaurarse mediante un sofisticado aparato de instrumentos de época, tratados, estudios musicológicos y cátedras especializadas.[4]

3. Todas las traducciones son propias.

4. Cabe señalar que Natalia Bieletto-Bueno ha referido un artículo donde se abordan "inscripciones sonoras y corporales del sonido" como un problema acustemológico, generando así una discusión vinculada a un tipo de escucha silenciosa e incorpórea (Bieletto-Bueno 2018, 161) que es cuestionada en este documento. No obstante, el acento de su argumento se centra no en una sonoridad histórica, sino en una pugna entre lo *inculto* vs lo *culto*, bajo la forma de "escucha corporal vs escucha circunspecta" (véase Bieletto-Bueno 2018, 165-172). Esto, en contextos específicos de la posrevolución mexicana.

A modo de analogía, en su estudio sobre la secularización en Chile, *¿Qué hacer con Dios en la República?* (2008), la historiadora Sol Serrano describe un Santiago decimonónico marcado por el constante toque de campanas, que se imponía particularmente en el "paisaje sonoro" de la ciudad.[5] En palabras de la autora, "[c]uando el fenómeno se dimensiona en serio, entonces recién reparamos que ese era el sonido predominante en la ciudad, mucho más que el bullicio de las plazas, el rechinar de las carretas o el tranco de los caballos" (Serrano 2008, 266). Asimismo, "cuando el fenómeno se dimensiona en serio, entonces recién reparamos" que óperas o sinfonías no se escuchaban en un hermético silencio, como ocurre hoy, y que conversaciones, aclamaciones y aplausos constituyeron un distintivo y dinámico revestimiento sonoro que rodeó su estreno y ejecución. De hecho, a juzgar por impresiones como las de Bach y Mozart (por citar solo algunas), aquellas muestras de aprobación constituían una preciada adquisición para los compositores de la época: atentos a la respuesta de un público muy diferente al de un "concierto clásico", pero llamativamente similar a aquel que, asistiendo a escuchar tango, cueca o música electrónica, aún se expresa corporalmente libre[6] en contextos de disfrute musical.[7] Tomando como caso de reflexión la ópera barroca italiana y, más indirectamente, músicas instrumentales del siglo XVIII, el presente documento busca dar significado(s) a la exclusión de ese "paisaje sonoro" en la restauración de sonoridades del pasado; vinculando, a su vez, dicha marginación a condiciones potencialmente anómalas y profundamente críticas de las actuales condiciones de representación[8] y recepción[9] del "repertorio clásico". Finalmente, se interrogan perspectivas futuras respecto de un eventual cambio ontológico de la experiencia musical en vivo dentro del ámbito docto.

Como "chancho en misa" [10]

Estas condiciones de representación han sido ya reformuladas o cuestionadas por autores como Idema (2012), Marín (2018) y Chiantore (2017). Este último, ha sindicado una larga lista de prohibiciones (Chiantore 2017, 6) como elementos determinantes de una *performance* clásica según los lineamientos del *mainstream*. Como podría esperarse, sus dardos apuntan al ya ampliamente cuestionado canon: una entidad autoritaria, determinante de "cuáles compositores y qué repertorios merecen ser preservados, estudiados e interpretados" (Chiantore 2017, 8). Pero no solo eso, pues el canon ejerce igualmente un rol correctivo: una "*disciplina*, como *domesticación* y *control* de la música; una acción de autoridad sobre la gente y

5. El término "paisaje sonoro" ha sido empleado por Murray Schaffer (1994) y Barry Truax (2001) para referirse a la configuración de sonidos (naturales o artificiales) representativos de un lugar determinado. Si bien este concepto se asocia más inmediatamente a una esfera sonora de carácter "exterior", para el caso de este documento lo utilizaré en el contexto de música en vivo, entendiendo aquella exterioridad como los sonidos que responden a una acción performática, como pueden ser los aplausos o aclamaciones.

6. Entendiendo aquello como movimientos del cuerpo, aplausos o expresiones vocales.

7. En el caso de las músicas electrónicas (o música *dance*), Gilbert y Pearson señalan que, en el contexto de las fiestas, los participantes alcanzan un estado de éxtasis denominado *jeuissance*, de naturaleza similar a "la experiencia de placer del nonato en el vientre materno, donde no se percibe una distinción entre el ser y su entorno" (Gilbert y Pearson 2003, 126-128; citados en Paredes 2013, 67). Así, "la música *dance* no sólo se dirige al cuerpo en la práctica del baile, sino que además, participa directamente a través de él en la experiencia de éxtasis que puede vivir un individuo en la fiesta electrónica" (Paredes 2013, 66).

8. Entendiendo el término en relación a la comunicación y prácticas de escucha en vivo de repertorios del pasado.

9. En términos cognitivos.

10. En Chile se usa popularmente esta expresión para denominar, con una connotación negativa, algo fuera de contexto.

sobre la propia música" (Chiantore 2017, 8). Para lo que nos convoca, este rol disciplinar no solo dice relación con las propias aproximaciones de los músicos; frecuentemente determinadas por "tradiciones interpretativas" igualmente canónicas, que establecen incuestionablemente –e independientemente de las fuentes históricas– la "manera correcta" de tocar un determinado repertorio (Dreyfus 2007, 254). En un sentido más amplio, el canon también ha regulado la "manera correcta" de escuchar *música clásica*: imponiendo así no solo "un control policial sobre las prácticas artísticas" (De Assis 2018, 26) de los intérpretes, sino también proyectando dicho control sobre los auditores y su consiguiente experiencia de música en vivo.

Esta "legislación" de escucha advierte orígenes más que centenarios, pudiendo asociarse a coyunturas como la consolidación de la idea de *patrimonio* y su espacio de exhibición: el museo, cuya institucionalidad estatal (como señala Tony Bennett) jugó un rol fundamental en la "domesticación" de un público masivo y sus formas de comportamiento en espacios comunes.[11] En el caso del "museo musical" (como lo ha entendido Lydia Goehr), dicha legislación se vinculó germinalmente a un proceso de *sacralización del patrimonio* mediante el cual piezas religiosas fueron *re-sacralizadas* como herencias culturales, independiente de su origen devocional (Van den Hemel 2022, 211-214). Como, de hecho, ocurrió con un hecho fundacional del canon: el reestreno de la *Pasión según San Mateo* por Mendelssohn, en 1829. Sin ir más lejos, el propio compositor reparó especialmente en el reverente silencio de la audiencia para la ocasión, algo inusual en aquella época (Todd 2021, 114). Asimismo, la inclusión de otras obras en la galería del canon, otorgó igualmente esa condición sacralizada a músicas no necesariamente religiosas, pero cuya interpretación[12] constituía igualmente una "forma de alabanza a la verdadera genialidad, unida al compositor en un milagro sacramental que imita el misterio de la comunión Eucarística" (Dreyfus 2007, 263). Era el clima de la *Kunstreligion* (religión del arte), que desde Alemania (hija predilecta del canon), y bajo el amparo de figuras como Goethe, impregnó largamente el pensamiento estético de compositores, intérpretes y eruditos aficionados.[13] Como señala Sabine Koch (2020, 381-383), esta ideología descansaba ampliamente en la idea (teórica) de un grupo humano profundamente intelectual, serio y genuinamente devoto en materia de gusto y arte, "una silenciosa, casi secreta congregación" (Goethe 2016, 910; citado en Koch 2020, 380), una *ecclesia invisibilis*. Es de acuerdo a esos paradigmas que el silencio fue sistemáticamente revestido de un carácter tan canónico como las propias obras, posicionándose hasta hoy como un elemento central en la "sacra audición" de música seria. No es de extrañar entonces que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, emerja con fuerza un nuevo protocolo de regulación para las audiencias del patrimonio musical; precisamente destinado a extinguir escenarios como los de Panini o Mozart:

> El alegato fue [particularmente] dirigido a aquellos auditores cuya reacción musical estaba dominada por sus emociones. Las audiencias tenían que escuchar con los oídos de un melómano erudito y críticamente informado [...] Esta recepción cerebral de la música se caracteriza por una audiencia silenciosa, que se constituye como una meta a seguir: más silencio significa un mejor escrutinio de la música (Smithuijsen 2001, 112-113; citado en Van den Hemel 2022, 216).

11. El museo se abocó con particular interés a disciplinar las masas populares, estableciendo rutinas y tecnologías que determinaban un cambio en sus normas corporales de comportamiento (Bennett 1995, 100).

12. Asigno al término el significado que adquiere en Inglaterra hacia 1840, cuando se posiciona para referir la realización de obras maestras del pasado por medio de una "lectura poética" que excedía la mera técnica (Dreyfus 2007, 257).

13. De acuerdo a esta ideología, "la música seria llegó a ser entendida como una forma de expresión religiosa y asimismo como una fuente de experiencia religiosa" (Koch 2020, 370).

De esa forma, la intelectual sacralización de la experiencia musical llegaría a encarnarse en los auditores bajo estrictos parámetros de comportamiento que consideraron "la conducta corporal durante la escucha" como anatema a aquella espiritualidad idealizada (Bieletto-Bueno 2018, 170). Ernst van den Hemel ha realizado un reciente estudio donde, precisamente, interroga el "aplaudir o no aplaudir" la *Pasión según San Mateo* en Holanda, tanto en contextos del siglo XIX como actuales. Para Van den Hemel:

> La *Pasión según San Mateo* y las convenciones en torno el aplauso y el silencio [...] forman un interesante ejemplo de lo que Birgit Meyer y Marleen de Witte llaman "sacralización del patrimonio", proveyendo una ilustración encarnada y establecida de cómo la sacralización toma forma a través de prácticas y gestos (Van den Hemel 2022, 207).

En efecto, basta observar cualquier concierto del *mainstream* para evidenciar cómo aquellas prácticas y gestos se constituyen actualmente como dogma, y su no observancia, como una transgresión a los mandamientos: un *chancho en misa*. Así, "[g]racias a las furiosas miradas de los directores a los miembros transgresores, las audiencias fueron, lenta pero seguramente, silenciadas" (Van den Hemel 2022, 216), convirtiendo dicha experiencia de música en vivo en un caso anómalo de "sometimiento al auditorio"; (in)conscientemente conminado a apreciar *La Valse* de Ravel o el *Réquiem* de Brahms dentro de límites duramente sedimentados y celosamente resguardados: "disfrutando en silencio, mientras se está sentado en una sala de conciertos, escuchando la perfecta ejecución de [las] partituras" (Chiantore 2017, 7).

Sonoridad histórica en un público domesticado y estático

Para lo que nos convoca, la subsistencia acrítica de dicho protocolo conlleva particulares implicancias en el caso de la interpretación *históricamente informada*, que desde fines del siglo XX se ha posicionado como una ideología predominante del quehacer clásico (Dreyfus 2007, 269). Mediante el uso de instrumentos de época y la investigación de la *performance practice*, esta epistemología ha aportado exponencialmente "nuevas" percepciones sonoras: no solo "descubriendo" músicas largamente olvidadas, sino también "reformulando" repertorios ya ampliamente repetidos. Pese a su acento (paradójicamente) renovador, las evidencias indican que dichas experiencias han continuado transmitiéndose mayoritariamente bajo las mismas condiciones sacralizadas, iniciadas en el Romanticismo. La cronología resulta determinante en ese sentido. Como escribiera Arthur Rubinstein en sus memorias: "los asistentes [a conciertos] de 1904 se comportaban muy diferentemente de nuestro público actual. En aquel tiempo, los pasajes notables en pleno desarrollo de una pieza, eran interrumpidos por [...] comentarios del tipo '¡Es encantador!' o '¡Qué artista'" (Rubinstein 1973, 191), un escenario ya impensable en la década del sesenta, cuando tiene lugar la canonización del movimiento historicista, encontrándose ya transversalmente implementada la rígida regulación sobre la música en vivo.[14] De esa forma, la "revolución sonora" de esa corriente restauradora resultó encapsulada por un marco aún más poderoso y resistente al cambio que los instrumentos

14. El propio historicismo aportó su cuota. En ese sentido, parece sintomático el caso de la emblemática Sociedad Bach de Holanda, que ya en la década del veinte abogó por una representación más auténtica y piadosa de la *Pasión*: basada en la imagen –por cierto, idealizada– del culto protestante del siglo XVIII como algo sobrio y teñido de un devoto silencio (Van den Hemel 2022, 217).

modernos: la comunicación de *cualquier* repertorio según los lineamientos policiales del canon. A modo de ejemplo, en 2013, el pianista y lutier Sławomir Zubrzycki ofreció en Cracovia una inédita presentación con una *viola organista*, construida por él mismo y basada en un proyecto de Leonardo da Vinci. El instrumento –una suerte de "clave de arco" provisto de un complejo mecanismo de cilindros– resulta "extravagante" incluso en el mundo de la "música antigua". No obstante, la naturaleza "bizarra" de esa curiosidad contrastaba evidentemente con el *statu quo* del concierto clásico donde se dio a conocer: en un escenario, con un público correctamente sentado, que silenciosamente escucha y observa la exótica invención como si se tratara de un piano Steinway. Lo mismo puede decirse de otros casos. Pese a realizar apariciones en castillos o abadías (integrando así una acústica histórica a sus *performances*), figuras como Pierre Hantaï, Benjamin Alard o Jordi Savall no diferencian sensiblemente sus presentaciones de un Claudio Arrau, un Rudolf Serkin o el Cuarteto Amadeus: entrando a escena en medio de aplausos –reverencia al público incluida– para luego celebrar (por ponerlo en términos metafóricos) la trasnochada liturgia de la *ecclesia invisibilis*, que poca relación tiene con el luteranismo de Bach, y mucho menos con el catolicismo latino de un Zipoli, un Royer o un Soler.

La implicancia de estas imposiciones resulta particularmente efectiva en el caso de la ópera barroca italiana, caracterizada en su momento (como se expuso) por un ruidoso y extrovertido auditorio. Si bien su carácter visual genera condiciones menos rígidas que las de los conciertos (donde incluso se censura el aplauso entre los movimientos o danzas), los indicios muestran un público igualmente precavido al momento de intervenir en el trascurso de la música (contrario a lo que hubiera ocurrido en el Barroco), ofreciendo sus aplausos solo una vez finalizadas las arias y evidenciando bastante cautela al momento de verter aclamaciones a los cantantes (ni q**u**é decir conversar o desplazarse en los recitativos). En el citado caso de *Allesandro nell`Indie* o *Artasere* (a modo de ejemplo), los férreos muros del protocolo se vieron amenazados (nunca derribados) solo en momentos particularmente efusivos de la representación. En el primer caso, la audiencia aguardó pacientemente el acorde final del primer acto para unirse a la orquesta, y aplaudir eufóricamente (incluso con redoble de pies) un desenfrenado dueto entre Poro y Cleofide.[15] Más riesgoso –aunque aún comedido para los parámetros barrocos– resultó el caso de *Artasere*, donde los aplausos efectivamente llegaron a acoplarse con el *tutti* al final del aria *Vo solcando un mar crudele*, cuya brillante conclusión fue generosamente regalada de *confetti* dorado.

La rigidez de aquellos muros no solo dice relación con el mencionado "sometimiento al auditor". Para lo que nos convoca, constituye un caso especialmente sintomático de c**ó**mo aquella *disciplina* sobre la *performance* puede finalmente desvirtuar el historicismo musical que busca transmitir. El hecho de presentar estos repertorios a un público domesticado desdibuja automáticamente las cualidades sonoras "históricamente informadas" de la ópera barroca italiana, que parece constituirse como el caso particular de una sonoridad del pasado "inadmisible" en el actual escenario. Por un lado, una razón moralmente incontestable: lo inaceptable que resultaría una castración con fines musicales; por otro, una condición culturalmente cuestionable: la colisión entre información histórica e imposiciones descontextualizadas de comportamiento, las cuales, al igual que las tradiciones interpretativas o los instrumentos modernos, resultan altamente deformadoras de las ya sombrías sonoridades del pasado.

15. Que incluía un falo dorado lanzado al aire y una "pelea" entre ambos cantantes, que terminaban arrancándose sus respectivas pelucas, evidenciando (en el caso de la reina Cleofide) el carácter travesti de la representación.

Pero el problema va más allá de incompatibilidades con la ópera italiana. En el fondo, la *performance clásica* y su legislación dejan en evidencia un caso particularmente anómalo de relación estática entre la música y sus oyentes; quienes, al igual que un museo, aprecian las obras desde la distancia, sin posibilidad alguna de contacto con objetos del pasado concebidos, precisamente, desde una relación dinámica con su entorno. En el caso de las artes visuales, esto conllevó literalmente la prohibición de tocar piezas (Bennett 195, 100) que en sus contextos originales pudieron ser manipuladas, como ocurre en el caso de las imágenes religiosas[16] u obras de arte ubicadas en colecciones privadas. Lo mismo puede aplicarse al ámbito de las artes decorativas y la imposibilidad de utilizar objetos concebidos para un uso doméstico. En el caso de la "música clásica", este "no tocar" puede entenderse como la prohibición de "interferir" en la realización o representación de una pieza del pasado. Para efectos del *mainstream*, esta delimitación opera en diferentes niveles. En el caso de los intérpretes (incluso aquellos no vinculados al historicismo), conlleva asumir el respeto por las intenciones del autor –encriptadas en el texto– como un elemento determinante de su ética profesional,[17] excluyendo así aproximaciones excesivamente personales o independientes del contexto estilístico.[18] Para el público de los conciertos, esta restricción ha significado transversalmente una marginación del cuerpo respecto de la experiencia musical en vivo: asumida como una instancia intelectualmente sacralizada, donde la corporalidad juega un rol "estático" de contemplación[19] y no de interacción con el discurso sonoro. Exactamente lo opuesto a buena parte de los escenarios musicales constantemente requeridos por el canon, como lo evidencian las fuentes historiográficas y las pinturas de la época.

Esta condición estática no puede explicarse únicamente en términos corporales, sino también intelectuales, vinculando así un cuestionamiento crítico entre esta idea de sonoridad histórica y la actual recepción de músicas de un pasado ya distante. En efecto, el hecho de que autores como C. P. E. Bach o Mozart calcularan conscientemente una respuesta sonora de su proceder creativo, habla de una audiencia musicalmente educada; capacitada para reconocer y valorar el potencial expresivo de las decisiones adoptadas por los músicos de su tiempo. Asimismo, en aquellos contextos la música tuvo un carácter eminentemente inédito, determinado por la hegemonía de una producción naturalmente inmersa en la sensibilidad del momento.[20] En aquel marco cultural, recursos como una repetición ornamentada o una expansión de la frase fueron reconocidos por el auditorio como sorprendentes giros discursivos de buen gusto, susceptibles de ser laureados mediante aclamaciones y aplausos, o bien reprobados por estridentes abucheos (algo aún más inconcebible hoy en día). Un emblemático ejemplo de aquello puede rastrearse en el público romano del *settecento*, "[n]aturalmente conocedor de la música" (Richard 1770, 179; citado en Oriol 2021, 371), y tremendamente temido por la dureza de sus juicios.[21] Como relatara Alessandro Verri en 1768:

16. Me refiero particularmente a la costumbre de besar o tocar esculturas religiosas, que se extiende entre los fieles católicos como una estimulación táctil asociada a una dimensión sobrenatural.

17. El respeto por las intenciones del compositor constituye una "regla interpretativa" que pocos músicos se atreven a burlar, pero que, no obstante, autoriza ejecuciones de naturaleza muy diversa (Dreyfus 2007, 253-254).

18. Como podría ser el uso de instrumentos electrónicos o técnicas vocales no tradicionales.

19. También asociable a una experiencia de éxtasis contraria al caso *dance*, esto es: incorpórea y regulada por normas de conducta.

20. En el caso de Roma en el siglo XVIII, la repetición de óperas era escrupulosamente evitada (Oriol 2021, 160). "A menos que sea alguna excelente ópera de Vinci, o alguna voz muy famosa" (De Brosses 2005, vol II, 338; citado en Oriol 2021, 160).

21. Al respecto véase Oriol (2021, 371-377).

> En general [el público] comprende muy bien las virtudes de la música y no hay en Italia teatro más severo y más inteligente que el teatro romano. Los maestros de capilla tiemblan antes de entrar a escena en los estrenos [...] ya que el público es despiadado así en los silbidos como en los aplausos (Verri 1923, vol II, 142-143; citado en Oriol 2021, 372).

En contraste, el advenimiento de una audiencia masiva y ajena a las virtudes musicales del pasado,[22] sumado a la focalización del canon en repertorios del pasado, trajo como consecuencia lógica una fuerte distancia cognitiva entre el actual auditorio y discursos históricos "que no entendemos en absoluto, destinad[os] a hombres de otros tiempos" (Harnoncourt 2016, 27).[23] En consecuencia, aclamar una figura retórica o aplaudir una "cadencia larga y bien adornada" resulta no solo indeseable respecto de la *disciplina*: también constituye una oportunidad inadvertida para el grueso de los oídos; desinformados respecto de los sofisticados códigos estéticos y estilísticos, así de los números estelares del canon, como de los constantes descubrimientos de la interpretación históricamente informada. O, dicho de otro modo, como si se pretendiera que los asistentes a un estadio alienten a los jugadores de un deporte cuyas reglas y virtudes les son desconocidas.

"Como si estuvieran en un concierto de rock"

Es posible que personalidades como Cenčić sean conscientes de estos cuestionamientos, y que efectivamente deseen una mayor participación del auditorio en sus representaciones. El mismo Rubinstein llegó a confesar que las citadas aclamaciones del público, lejos de incomodarlo, lo alentaban, y que continuaba reviviendo esa práctica en privado con sus amigos (Rubinstein 1973, 191). "¿Es posible ir más allá del *paradigma clásico* de la performance y recepción musical?" (De Assis 2018, 44). Desde una vereda historicista, Chiantore (2017) hace un llamado a derribar tradiciones interpretativas desde las propias fuentes y evidencias, proponiendo así el camino de un "activismo historiográfico" que sustente lecturas informadamente disruptivas a las establecidas. Por su parte, autores como Idema (2012) o Gotham (2014) han aludido al uso de tecnologías audiovisuales (como luces o videos) para renovar las experiencias y aproximaciones del público docto respecto del repertorio estándar de concierto (Marín 2018, 126). No obstante, la restauración del paisaje sonoro en una *performance* historicista (sin excluir por ello otras instancias) excede ya el alcance de los propios músicos o gestores culturales, añadiendo así un incómodo elemento de descontrol a la ecuación para renovar experiencias, derribar paradigmas o despertar activismos. La problemática se revela particularmente delicada y rápidamente se despliega un delgado velo entre fidelidad histórica y la adopción igualmente disciplinada (sino caricaturesca) de un cambio de comportamiento del público. Sin mediar un complejo proceso de coyunturas críticas y sus consiguientes cambios, aplaudir en el desarrollo de las obras o conversar en los recitativos estará –por de pronto– condicionado no a la "soberana voluntad" de la gente (como ocurre normalmente en otros géneros), sino a salvoconductos o directrices de una autoridad: replicando, de manera inversa, el anormal control sobre los oyentes que caracteriza la representación clásica. A modo de ejemplo, el director Paolo Bortolameolli ha organizado

22. Como, por ejemplo, la capacidad de improvisar, que comienza a declinar a partir de la década de 1830 (Gooley 2018, 2).

23. Respecto a las problemáticas de comprensión musical por parte de los actuales intérpretes, véase un trabajo de mi autoría (Sato 2025, 130-137).

recientemente conciertos llamados *Clásica no convencional*, que buscan ofrecer repertorios doctos en contextos espacial y socialmente inhabituales, intentando así (de paso) un cambio en los paradigmas de comportamiento establecidos. En una de aquellas ocasiones, "[a]l finalizar la pieza, el público aplaude respetuosamente. Entonces el director [...] toma el micrófono y rompe el hielo: *Pueden* aplaudir como si estuvieran en un concierto de rock" (Gómez 2024).[24] Asimismo, Marín ha señalado que el objetivo de este tipo de acciones renovadoras ha sido "*guiar* la experiencia auditiva a través de caminos nuevos o poco explorados" (Marín 2018, 126).[25] Es posible que tales caminos y sus bifurcaciones conformen la *petite historie* de ese largo proceso que parece requerirse, pero su alcance y consistencia están aún por verse. De hecho, resulta bastante plausible hipotetizar, cual Marcel Lefebvre,[26] que una parte no menor del "público clásico" se declare abiertamente opuesta a un (incluso hipotético) cambio ontológico respecto de la actual liturgia. Las evidencias salen al paso, y tanto entre los auditores como entre los propios músicos, proliferan las argumentaciones a favor del silencio en blogs o foros de música clásica (como el iniciado por *Betelgeuse910* en Reddit) donde ocasionalmente se vislumbra el asunto. Nuevamente, la cronología parece jugar un rol crucial. En efecto, más allá de su evidente inconsistencia historicista, parece haber transcurrido el suficiente tiempo para que la docta disciplina se constituya como un valor en sí mismo patrimonial, transversalmente apreciado como referente de distinción social y altos estándares musicales.[27] En ese sentido, parece sintomático lo ocurrido con alguien como Andrea Bocelli en la última versión (2024) del Festival de Viña, cuya presentación dio pie a una serie de memes que resaltaban la distinguida actitud de concierto requerida por las circunstancias, con guiños a la primera clase de la película *Titanic*, o con perros u Homero Simpson vestidos de etiqueta para la ocasión. Viceversa, la actuación de una figura como Florence and the Machine en un escenario como el Royal Albert Hall evidencia claramente una adaptación del frenesí al prestigio del templo: ya no saltando y bailando en el escenario (como suele hacerlo la cantante), sino asumiendo una puesta en escena que, acorde a la arquitectura, recuerda a las musas del victoriano Dante Gabriel Rossetti. En estas condiciones culturales y cognitivas, resulta verosímil pensar que, al menos en un mediano o largo plazo, habrá que continuar asistiendo a la *ecclesia invisibilis*[28] en lugar del teatro, y solo podremos imaginar una ópera de Vinci revestida de conversaciones y aclamaciones, o una sinfonía de Mozart donde el *forte* y los aplausos sean "la misma cosa", relegando así a un plano irreal la audición de una interpretación "históricamente informada" *como Dios manda*.

24. Cursivas mías.

25. Cursivas mías

26. Arzobispo francés que desconoció las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano II.

27. Desde esa mirada patrimonial, esta situación recuerda las polémicas surgidas en 1972 respecto del retiro de la fachada de estuco de la iglesia de San Francisco, para así recuperar el pórtico colonial de piedra. Entre los argumentos a favor de la conservación de los estucos, se dijo que aquella fachada (de 1865) "contaba con más de 100 años de presencia urbana [y que] debía respetarse e intervenirse sólo para restituir elementos perdidos" (Pérez de Arce y De la Cerda 2023, 209).

28. De hecho, la costumbre de realizar conciertos (de cualquier repertorio) en iglesias es tremendamente extendida, haciendo así *visibilis* la pretensión sacra del concierto clásico.

Referencias

Bach, Carl Philipp Emanuel. 1760. *VI. Sonates pour le clavecin avec des reprises variées.* Berlín: Georg Louis Winter.

Bennett, Tony. 1995. *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.

Betelgeuse910. 2022. "Is it Still Considered to be Etiquette not Clapping After Each Movement?" Is it still considered to be etiquette not clapping after each movement? : r/classicalmusic (reddit.com).

Bieletto-Bueno, Natalia. 2018. "De incultos y escandalosos: ruido y clasificación social en el México postrevolucionario". *Resonancias* 22 (43): 161-178.https://doi.org/10.7764/res.2018.43.9.

Chaunu, Pierre. 1976. *La civilización de la Europa Clásica*. Traducción de Dolores Sánchez de Aleu. Barcelona: Editorial Juventud.

Chiantore, Luca. 2017. "Undisciplining Music: Artistic Research and Historiographic Activism". *Impar* 1 (2): 3-21. https://doi.org/10.34624/impar.v1i2.775.

De Assis, Paulo. 2018. *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. Lovaina: Leuven University Press.

De Brosses, Charles. 2005. *Lettres d'Italie du président de Brosses*. Vol. II. París: Mercure de France.

Dreyfus, Laurence. 2007. "Beyond the Interpretation of Music". *Dutch Journal of Music Theory* 12 (3): 253-272.

Goethe, Johann Wolfgang von. 2016. *The Essential Goethe*. Edición de Matthew Bell. Princeton: Princeton University Press.

Gómez, Andrés. 2024. "Paolo Bortolameolli, director de orquesta: 'La música clásica necesita programaciones versátiles, originales; generar cruces creativos, habitar nuevos espacios'". *Las Últimas Noticias*, 5 de mayo.

Gooley, Dana. 2018 *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press.

Gotham, Mark. 2014. "First Impressions: On the Programming and Concert Presentation of New Music Today". *Tempo* 68 (267): 42-50.

Harnoncourt, Nikolaus. 2016. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música.* Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona: Acantilado.

Idema, Johan. 2012. *Present! Rethinking Live Classical Music*. Amsterdam: Music Center the Netherlands.

Koch, Sabina. 2020. "Mendelssohn's Difference in Faith. Rethinking *Kunstreligion* in the Context of his Compositional Aesthetics". En *Rethinking Mendelssohn*, editado por Benedict Taylor, 369-387. Oxford: Oxford University Press.

Marín, Miguel Ángel. 2018. "Desafiar al oyente: cómo cambiar las tendencias en la programación de música clásica". *Resonancias* 22 (42): 115-130.https://doi.org/10.7764/res.2018.42.6.

Oriol, Élodie. 2021. *Vivre de la musique à Rome au XVIIIe siècle*. Roma: Publications de l'École Française de Rome.

Paredes, Javier. 2013. "Música *dance*, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile". *Resonancias* 17 (32): 65-76. http://doi.org/10.7764/res.2013.32.5.

Pérez de Arce, Rodrigo y Emilio de la Cerda. 2023. "Siglo veinte, cambalache: patrimonio en construcción". En *Las vidas de San Francisco. Arquitectura, patrimonio y ciudad*, editado por Rodrigo Pérez de Arce y Emilio de la Cerda, 194-231. Santiago: Ediciones UC.

Richard, Abbé Jérôme. 1770. *Description historique et critique de l'Italie*. París: Delalain.

Rubinstein, Arthur. 1973. *Les jours de ma jeunesse.* Traducción de Georges Belmont y Hortense Chabrier. París: Editions Robert Lafont.

Sato Besoaín, Eduardo. 2025. "Improvisación en estilo en el ámbito de la interpretación. Su ausencia como crisis de un sistema". *Revista Musical Chilena* 79 (243): 119-142. Disponible en: https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/74795.

Schaffer, Raymond Murray. 1994. *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Serrano, Sol. 2008. *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Smithuijsen, Cas. 2001. *Een verbazende stilte: Klassieke muziek, gedragsregels en sociale con trole in de Concertzaal*. Amsterdam: Boekmanstudies.

Todd, R. Larry. 2021. "From the Church to the Concert Hall: J.S. Bach, Mendelssohn, and the Imaginary Chorale". En *Theology, Music, and Modernity: Struggles for Freedom*, editado por Jeremy Begbie, Daniel K. L. Chua y Markus Rathey, 109-128. Oxford: Oxford University Press.

Torrico, Eduardo. 2022. "Bayreuth / Un fastuoso ´Allesandro nell`Indie` encumbra a Cenčić como director de escena". *Scherzo*, 8 de septiembre. BAYREUTH / Un fastuoso 'Alessandro nell'Indie' encumbra a Cenčić como director de escena - Scherzo.

Truax, Barry. 2001. "System of Acoustic Communication: Speech, Music and Soundscape". *Acoustic Communication* 7: 49-62.

Van den Hemel, Ernst. 2022. "To Applaud or not to Applaud? Bach's *Saint Matthew Passion* and Management of Sacrality in the Netherlands". En *Managing Sacralities/ Competing and Convering Claims of Religious Heritage*, editado por Ernst van den Hemel, Oscar Salemink e Irene Stengs, 205-227. Nueva York y Oxford: Berghahn.

Verri, Pietro y Allesandro Verri. 1923. *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal 1766 al 1797*. Vol. II. Edición de Emanuele Greppi. Milán: A. Giulini.

R