

Historia e interpretación. Romanticismo y actualidad

Gerardo Guzmán // Profesor y Licenciado en Música orientación Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte, FBA, UNLP. Profesor Titular de Historia de la Música III, FBA, UNLP. Profesor Titular de Elementos Técnicos e Historia de la Música, Conservatorio “Gilardo Gilardi”, Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Director de la Escuela de Arte de Berisso.

En Europa y durante el siglo XIX el peso de los estudios de una nueva disciplina que acababa de fundarse, la Historia, condujo al pensamiento científico y filosófico a establecer y dimensionar, por primera vez, una mirada panorámica del pasado completo de Occidente. Esta perspectiva, inédita como punto de vista observacional, se construyó no como *crónica* sino como *relato* retrospectivo y al mismo tiempo, teleológico, causal y selectivo, hecho que encarnó en un historiador.

Dentro del campo del arte, el paradigma moderno y hegemónico del viejo continente desde el que se formularon estos principios, favoreció como contenido central a las obras y los autores que poseían caracteres de novedad, originalidad, progreso y vanguardia. Dichos atributos proponían la retroalimentación del sistema político, social, económico y cultural en formas articuladas con el pasado desde tres lugares posibles: como planteo de una búsqueda de superación, como vivencia de contenidos de orden mítico supuestos sobre el rigor racional, y como transparencia de los niveles tensionantes entre discursos esta-

bles tradicionales, junto con otros, novedosos y vacilantes, a modo de una totalizante entropía.

Al respecto, Michel Foucault señala:

La gran obsesión que atravesó el siglo XIX, como se sabe, fue la historia: temas del desarrollo y de la detención de procesos políticos y culturales, temas de la crisis y de los ciclos, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de muertos, enfriamiento amenazador del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos.¹

El sentido de temporalidad, vector principal del dinamismo de la Europa moderna, se vislumbra en este relato construido con proyectos interpretativos *del ayer* y anuncios fulgurantes del futuro. Consecuentemente, se sistematiza una inexplorada noción de *interpretación* (al igual que se cristalizan los principios generales de cultura y arte), realizada a partir de los propios postulados de los estilos imperantes en el siglo, es decir, el Romanticismo y el Positivismo. Desde estos modelos se desprendieron conceptos, como *afectivización*

estética, progreso tecnológico y propiedad intelectual de la obra, que en el campo musical generaron un trabajo de ediciones y revisiones de estilos anteriores, efectuados con los criterios normativos del siglo XIX.

Entendemos que para tratar este tema la figura de Hegel resulta determinante. Es preciso señalar que el pensador alemán postula la *pérdida de la autonomía aristotélica del Ser*, un Ser definido por sus esencias y accidentes y en algún sentido inmóvil, aislado y absolutamente propio. La dialéctica hegeliana impelerá a este Ser a una dimensión racionalmente móvil, continua, redefinida y proyectiva por la circularidad dialéctica de su configuración y su funcionamiento. Como es sabido, la *síntesis final*, instancia especulativa y decantada de la relación antagónica entre tesis y antítesis que conforma el *proceso total*, se concibe a sí misma como origen o tesis de otro circuito a iniciar. La interpretación, a partir de este principio hegeliano y como modelo explicativo no sólo ontológico, sino fenomenológico del mundo, cobrará en el siglo XIX un recorrido que no se detendrá hasta abarcar todos los procesos del hombre, sean estos filosóficos, lingüísticos, políticos, religiosos, sociales o culturales.

Para Foucault, el modelo hegeliano se enraíza, vacila y ramifica en la obra *Nietzsche, Marx y Freud*.² Sin tener en cuenta especificaciones más detalladas, seguramente excesivas para este trabajo, digamos brevemente que lo que aportan aquéllos para una visión inédita del mundo es el sentido inacabado, permanente y hasta infinito del problema interpretativo. Esto resulta, por una parte, impicante de una duda hacia las palabras, hacia el lenguaje como estructura ínsita y opaca para con *un afuera* más allá de su propia entidad; por otra, este acaecer resulta entrevisto como peligro expectante hacia un camino que si se extendiera sin fronteras nos llevaría al terreno de la *locura* –bien por una pérdida de sentidos originales, bien por esta eterna obligatoriedad del lenguaje de especular consigo mismo– y anularía toda posibilidad de referencialidad con un mundo por fuera de su propia transparencia óptica.

Se introducirá, lentamente, a partir de

la mirada de Foucault y de los pensadores mencionados, la compleja idea por la cual la *interpretación* tenderá a centrarse en el *Sujeto* de la interpretación más que en el *Objeto*, en los *hechos* o, aun en ciertos casos, en el *algo* a interpretar. Sin dudas, la emergencia del Sujeto en el Romanticismo, al menos en sus etapas iniciales, será una fuente verificadora del comienzo, tan vital en nuestros días, de esta actuación que vincula las relaciones humanas con el mundo y con sus producciones naturales y artificiales.

La música en el circuito de la naciente interpretación

Las obras musicales –en particular las académicas–, las partituras y las ideas implicadas entre ellas, así como los niveles productivos y fácticos de las piezas, buscarán consustanciarse en el intérprete y, por ende, y *a posteriori*, en las audiencias. Estas operaciones convertirán al circuito de actuantes en una cadena ideal de comprensiones, aprehensiones e inferencias en las que, como constructo principal, pretenderá siempre surgir la prístina e intocable presencia del *proyecto compositivo*.

Los Tratados de Interpretación tan característicos del Barroco o Clasicismo temprano –con sus prescripciones, consejos, codificaciones y recetas–, entrarán en una especie de cono de sombra, entre otros aspectos, porque en la performática musical tenderán a escindirse los desempeños inherentes a compositores e intérpretes-ejecutantes. Al mismo tiempo, se desata una nueva situación, que Foucault señala en su trabajo *Nietzsche, Marx, Freud* que es el enorme desarrollo y la capacidad signica de la cultura decimonónica, su apertura y sus alcances, y su consecuente imposibilidad de acceder a normatizaciones *absolutas* o, en todo caso, *apriorísticas*.

Efectivamente, el planteo de originalidad que las obras pretenden detentar muestra una dificultad inicial de normar criterios compositivos e interpretativos en relación con esa unicidad, novedad e irrepetibilidad. Esta cuestión se sobrepone como

imaginario irradiado, aun cuando esta perspectiva pueda operar como una mera disquisición filosófica, actuante sobre rasgos que seguramente podrían ser descritos y demostrados fácticamente como generales, dentro de estilos, géneros o marcas específicas de autor. No obstante, es también cierto que la obra misma se transforma, en el período Romántico, en una compleja red de signos, dada su emergencia material y sus proyecciones estéticas particulares, con lo cual la explicitación previa de reglas interpretativas sería sólo factible para un pequeño grupo de *iniciados*. La interpretación romántica cursará su derrotero a partir de elementos mucho más abiertos, intuitivos y de plena correspondencia emocional para obviar esquemas, tratados teóricos o cualquier premisa que pudiera ser pre-reglada y codificada con anterioridad a la interpretación misma.

Sin embargo, es valioso destacar en este punto el paradójico, o en realidad consecuente, concepto de método y revisión, tarea compleja efectuada por un mediador entre el creador y el intérprete. Este revisor, especie de traductor mediato o inmediato del compositor, establecerá en su propia producción, plasmada en la grafía de la partitura (signos agógicos, de intensidades, fraseos, resolución de adornos, etcétera), una versión propia y personal aunque supuestamente fiel y segura de las complejas e intrincadas intenciones poiéticas. Las mismas estarán implicadas en una lógica estilística, genéricamente llamada *romántica*, por lo cual la metáfora, la demarcación y el acotamiento de aspectos productivos en relación con el tiempo y el espacio de la composición, el estilo literario, la adjetivación profusa y la acentuación en aspectos contenidísticos conducirán, frecuentemente, a la creación intersubjetiva de un artefacto lingüístico, explicativo, paralelo y superpuesto al texto musical. Esta concepción interpretativa se ponderará como la línea principal que guíe las investigaciones musicológicas de los revisores, quienes comienzan a acopiar material desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, con especial interés en la producción musical efectuada desde el Barroco.

Por otra parte, esta incipiente intención revisora revela el nacimiento de una conciencia europea sobre la historicidad en el desarrollo, la comprensión y el despliegue de un relato, en este caso, el de la música, cuyas intenciones gráficas, sintácticas y finalmente, semánticas, pretenden ser comprendidas, corregidas y alumbradas con la propia luz de una sensibilidad sin dudas y, en muchos casos, extemporánea respecto de las líneas de producción y ejecución originarias de las diferentes épocas. La existencia de numerosos revisores afirma esta búsqueda de enmienda o, en todo caso, de acotamiento de esa multiplicidad de implicancias signícas que presentan las obras románticas, hecho que luego se extiende a todos los repertorios anteriores, identificándolos con los criterios interpretativos del siglo XIX.

Los intérpretes musicales y la gestualidad

El compositor detendrá, durante el siglo que nos ocupa, las condiciones de *sujeto absoluto*, será dueño de un sistema de signos, de un código personal incompleto de comunicar por cualquier traducción escrita de índole material o normativa. No es azarosa, por tanto, la efectiva y central posición que empieza a tener la figura del intérprete, el cantante, el instrumentista, el director de orquesta, y su problemática relación con el autor (subsumido e identificado en su obra). El intérprete y los públicos accederán a éste por las oralidades, cómplices secretos, transferencias personales, referencias a maestros en contacto con los autores, intuiciones o analogías, aunque también y, desde mediados de siglo, por intentos metódicos impulsados por un cientificismo positivista disparado hacia *todas partes*.

La importancia del intérprete crecerá toda vez que, de desempeñarse sólo como *sujeto transmisor*, releve con precisión –no únicamente estética sino además, axiológica– las intenciones del compositor, o en tanto pueda *demonstrar* dotes productivas propias. Los instrumentistas, los

cantantes o los conductores dilucidarán y arribarán a condiciones de producción musical que, usual y voluntariamente, podrán tener coincidencias con las intenciones compositivas. Sin embargo, sus procedimientos analíticos, sus intereses y acentos, sus aspiraciones de exposición –en cuanto a un público y un espectáculo que centralmente lo constituyen como comunicador– y sus elecciones estilísticas, transitarán por caminos que podrán ser, incluso, completamente divergentes con los problemas a resolver y las preocupaciones organizacionales intrínsecas a la tarea creativa.

Con relación a estas consideraciones surgirá otro componente articular que vinculará al autor, la obra y los intérpretes: la gestualidad interpretativa, un dato no menor que se vuelca también sobre las obras y los autores de diversas épocas, con resultados que requieren una breve reflexión. Desde una perspectiva cognitiva y corporal totalizante, la Musicología o la Psicología de la Música –por fuera de otros niveles gestuales atinentes al discurso musical o la grafía–, estudiaron profundamente el tema del gesto musical y entendieron su existencia y su eficacia en la actualización significativa del proceso del discurso sonoro, tan o más importante que el desarrollo psicomotriz específico, la lectura o la memoria. Es más, el gesto estaría en directa asociación con la envergadura y las posibilidades hermenéuticas del músico para crear competencias atentas al despliegue de los niveles semánticos de una determinada obra y, por ende, al plano de la comunicación de los mismos ante y hacia la audiencia.

Estudios actuales arrojan una referencia para nada despreciable: el 93% de nuestra comunicación total se genera en dimensiones, territorios y niveles de implicancia no verbal. Pero debemos, también, introducir el problema de la *historicidad* o la *estilística del gesto*. Esta gestualidad de la que hablamos, ¿supone una pertinencia de desarrollo histórico? ¿Podría hablarse de una estilística de la gesticación?

Como es sabido, desde aproximadamente el siglo XVI, la gestualidad, en tanto elemento social e identificativo de una determinada clase, no sólo existió sino que

estuvo prevista, codificada y pautada por manuales y técnicas de retórica, oratoria y movimiento. Estos tratados alcanzaron acciones que regulaban desde la danza hasta los comportamientos y las actitudes que debían implementar la aristocracia o la alta burguesía en diversas ocasiones, como encuentros, visitas, banquetes, bailes, cárceles, actividades públicas, conductas en la vida cotidiana, presencias de la realeza, entre otras. Ante estas circunstancias, es posible pensar: ¿cómo fue la gestualidad de los intérpretes de la música?

Y desde aquí tendríamos que advertir que los estudios gestuales del siglo XIX avanzaron a partir de lógicas interpretativas auto referenciadas en las que el concepto de *emoción, expresión de sentimientos*, anhelante *identificación entre obra y intérprete, aspiración extática y sublimante*, y otros tópicos, se insertaron en la mirada generalizada, naturalizada y legitimada entre público y músicos para establecer de qué manera el intérprete se conecta con la obra y qué extrae de él mismo y de ésta. Acordamos con la idea de una *dramaturgia del gesto*, mas ésta deberá estar en acuerdo con los datos estilísticos generales que se buscan potenciar, transmitir y significar. De hecho, en el campo de la Dirección Orquestal (o en el de la ejecución vocal e instrumental) existirán, durante el período que nos convoca, intentos de establecer escuelas interpretativas más o menos rigurosas y estandarizadas a partir de ciertos principios positivistas, abundantes de explicitaciones psicomotrices, habilitantes de una apertura hacia el logro de destrezas del mismo orden, pero también hermenéuticas de los contenidos expresivos de las obras, o sería mejor decir, de los autores *en sus obras*.

La compleja construcción musical de este tiempo obligará –sobre una atmósfera de época que en los ámbitos de estudio y producción sostienen e incluso promueven las nociones de talento natural, vocación, inspiración y otros dones singulares aparentemente innatos y en algunos casos, definitivamente reacios a cualquier didáctica o transferencia–, a la efectivización de técnicas, métodos, estudios, ejercicios y otros

entrenamientos propedéuticos al dominio experto de estos desempeños. Las escuelas definitivamente sistematizadas de la gética, la postura corporal, la gestualidad del bateo o la motricidad, vinculadas a la recuperación de la obra en una respuesta interpretativa a partir de dichas acciones, se normatizan a partir de 1860, aproximadamente. Devienen como resultado de intentos positivistas de sistematización de los aprendizajes y de nuevos estudios atinentes a la psicología, la biología y la anatomía, con lo cual los repertorios alcanzados por esta modalidad de interpretación no serán sólo los propios de ese tiempo y estilo, sino que natural y fatalmente alcanzarán a todas las músicas.

Sin duda, esta situación imprimirá a la versión un rasgo romántico, mensurable en el tipo de sonido, fraseo, articulación, criterios de intensidad y agógica, orgánico instrumental, entre otros aspectos conducentes a un tipo de tratamiento eminentemente expresivista, metaforizado en la enunciación de su materialidad o sintaxis, atento a un contenido emocional, narrativo o descriptivo, y resultante en rasgos de dudosa validez para otras épocas y estéticas. Una especie de ceguera y de espíritu de época reduccionista, en presupuestos o estudios históricos e interpretativos incompletos o sesgados, se expandirá por músicas y estilos diversos. En virtud de estas apreciaciones, la interpretación gestual que vemos actualmente (en particular en nuestro medio) en obras de autores del Romanticismo implica, tal vez, la permanencia de algunas corrientes que, posiblemente fundadas como decíamos sistemática o aun empíricamente en el siglo XIX, se mantienen vigentes e infieren que *la totalidad* de las músicas demandan un romántico acercamiento a su sonido y contenido para ser correctamente transmitidas.

El modelo psicoanalítico ha admitido, de algún modo, las miradas románticas de diversos pasados y presentes, con relación al abordaje y la emergencia de los postulados subjetivos, afectivos o sentimentales desde dicha óptica, al considerar un posible paradigma psíquico totalizante y *esencial*, encabalgado por los diferentes cortes his-

tóricos. De este modo, aquel modelo ha podido presuponer y describir ciertas constantes estructurales, operativas y proyectuales, reiteradas y constantes, actuantes por sobre insularidades estilísticas e históricas. Sobre esta base, podría entonces justificarse la apropiación de la interpretación romántica válida para todos los tiempos. Sin embargo, debe hacerse una distinción central entre las actuaciones del universo *poiético* y las propias del territorio de la hermenéutica.

En este sentido, la afectación emocional de las obras no debería liberarse de elementos estéticos atinentes a un modo particular de decir, ocurrente y significativo para cada tiempo y lugar. A la hora de la interpretación, y más allá de las marcas generales, entendemos que los rasgos de idiolectos específicos se imponen a aquellos.

Una alusión se refiere al rol del autor como figura referente de las aspiraciones interpretativas. Del mismo modo que preguntamos por la irradiación de las operaciones de traducción en relación con un pasado, debería conocerse sobre qué figura nuclear de ese pasado recaen los atributos de propiedad y subjetividad. A propósito de ello, el compositor –y en mucha menor medida, el intérprete– parece consagrarse, como decíamos antes, en tanto depositario de la idea de Sujeto de la Historia, “el que realiza efectivamente la acción”, así lo comenta Carl Dahlhaus en *Fundamentos de la Historia de la Música*.³

Y nos preguntamos: ¿quién detentará consecuentemente el rol de Objeto de la Historia? Y nos tentamos a decir: la obra. De este modo, con la emergencia y la confluencia del máximo de experticias musicales en la figura del autor, sostenidas por esa fulgurante irradiación subjetiva de sus obras, carreras, vidas y auto definiciones, el compositor alcanzará el lugar de centro absoluto; y se establecerá, a partir de esta ecuación casi paradigmática y nuevamente romántica, la noción por la cual devendrá en un mejor y autorizado intérprete, que refleje las ideas del compositor con la mayor diaphanía, eficacia e incluso, reverencia posibles. ¿Serán posibles, entonces, las interpretaciones infinitas que propone

Foucault? ¿Estarán éstas revestidas de un continente pragmático o quedarán siempre en el plano de lo especulativo? ¿Son conciliables las ideas del compositor con las ideas *propias* de un determinado intérprete? ¿Cuál es el límite hermenéutico?

Reflexiones acerca de la interpretación contemporánea

En nuestros días, aunque no habitualmente en nuestros entornos locales de formación o producción, las líneas interpretativas de músicas del pasado (desde el medioevo hasta el propio Romanticismo) efectuadas sobre la base de criterios revisionistas o de autenticidad histórica, proponen un atento cuidado a los modos y los espacios de definición performática, supuestamente existentes en las propias épocas de producción de las obras ejecutadas. Los reparos hacia la figura del Director piramidal, en el que todo confluye y al que todo se reduce, queda un tanto velada por un estilo más dialoguista y coloquial, y librado a un respeto menos reverencial por el compositor y la partitura. Por esta razón, también el texto musical es entendido no como un corte definitivo y absoluto, sino como una escritura dinámica participante de otras tantas que el escritor (compositor) pudo consignar o en todo caso, incluir y resignificar en un conjunto hipertextual de gran complejidad y abarcabilidad.

Y no nos referimos sólo al convalidado sentido de apertura de *Apocalípticos e Integrados*, que propone Umberto Eco,⁴ sino más bien al respeto intrínseco de los componentes gráficos, morfológicos, conformantes de un determinado texto. Sin embargo, la utilización actual y convalidada de las Ediciones Urtext pareciera entronizar al sujeto creador por cualquier intento de revisión posterior. Podríamos preguntar por qué, en un momento de fuerte y extendida *yoicidad* como es el Romanticismo, los Urtext no formaban parte habitual de los estudios instrumentales o vocales (o directamente no existían) y los estudiantes se formaban con las ediciones plagadas

de comentarios sobre el creador y sus aspectos interpretativos. Igualmente, es válido interrogar por qué razón en un mundo como el actual, dudoso de absolutos, certezas o sujetos fuertes, las ediciones originales cobran tal relevancia. Inferimos que se trata de un problema que deviene, más que de las sospechas sobre la validación de un perfilado sujeto (sea este compositor o intérprete), de una voluntad de pulcritud sobre las interferencias efectuadas por un revisor, que sí es sospechado.

Al mismo tiempo, no es casual que estas ediciones—que de hecho no se *hacen solas* y suponen, por lo tanto, la existencia de un investigador— hayan tenido su primera vigencia en las épocas del estructuralismo dominante. En efecto, las tendencias prescriptivas sobre la axiología de los caracteres intrínsecos de la obra, del texto puro y sin contaminaciones posteriores al autor, casi emergido de un ambivalente compositor —anónimo, prolijo y aséptico—, apunta a proponer al texto musical liberado, no tanto de una pertenencia subjetiva, como situado en términos de construcción autónoma entre creador y receptor.

En el Urtext, paradójicamente, la fortaleza subjetiva se desplaza del compositor al intérprete, quien se transforma en aquel agente cuyo deber, por momentos vertiginoso y hasta angustiante, consiste en detectar las líneas interpretativas de un texto que casi nada dice acerca de fraseos, articulaciones, tempos o intensidades, especie de graña esquelética, ávida de ser alimentada. Este texto, por otro lado, obliga a su traductor a un diálogo directo y tajante con el autor, a sumergirse en indagaciones poéticas propias, a formular un íntimo recorrido histórico desde el redactor *primero* a su presente, y a generar, por medio de consultas a maestros, audición de grabaciones, análisis musicales y de otras ediciones, una posible historia de la interpretación, en todo caso de su *propia* y selectiva historia, y de cómo ésta se incluye en el hipertexto hermenéutico.

Igualmente, la necesidad de dar *luz*, desde la óptica romántica, a la enorme expansión de signos que, según señala Foucault, se despliegan durante el siglo XIX, conva-

lida en su momento la visión del revisor y luego ésta resulta innecesaria, toda vez que dichos signos se establecen como elementos articulados e interpretables dentro de un código que se inserta en las comunidades musicales con irradiada comprensión y traductibilidad, o bien, en el devenir de un contrato interpretativo menos determinista.

Las estéticas relacionales

Del mismo modo, otras corrientes devenidas de la Teoría de la Recepción, como la Estética Relacional propuesta por Nicolas Bourriaud,⁵ proponen un inédito valor por una poética ya no sólo del autor sino, también, del intérprete y de los públicos. ¿De qué modo puede existir una poética del mediador entre el autor y el público? ¿Podría existir, incluso, una poética del destinatario? ¿Importan a los fines interpretativos las condiciones de estudio, de ensayo, de selección, de recorte y de actos productivos generales que el cantante, el instrumentista o el actor realizan en su instancia preperformativa, o lo que interesa es nada más que su condición y su experticia esencial de mediador entre autor y audiencia por medio de un texto?

A menudo se ha considerado que la única voz posible de ser escuchada es la del creador, en tanto éste se transparenta mediante su propia obra ensamblada con un intérprete, o bien a modo de explicitación pública, oral u escrita de aquélla. El traductor del texto original, en su rol tradicional de intercesor, está habitualmente conminado y relegado a *hablar* por el autor, a callar su interno proceso creativo, en desmedro de la validación que adquiere su desarrollo performático, su ejecución y su interpretación. La voz del músico intérprete, del actor, es siempre y solamente *su voz imitando* la voz secreta y asimilada de *otro* en su específica tarea de aludir a él mediante la señal pertinente a su dominio, sea ésta música, texto o movimiento

¿Para qué más?, ¿qué pretende decirnos el actor, el bailarín o el músico por fuera de su misión traductora de un creador plasmada en el mismo texto literario, coreográfico

o musical?, ¿a quién importa su proceso poético? Su discurso oral, escrito o corporal por fuera del escenario, ¿nos dice algo más y valioso sobre su arte y el del artista que interpreta? ¿Qué ocurre en los casos de los artistas *performers* del *body art*, del *bioarte* o de otras experiencias similares en las que el cuerpo del agente escénico no interpreta un texto previo, sino que su completa entidad corpórea funciona como el mismo texto en las que el intérprete, concluida la acción de la pieza, no retorna a una ontología propia por fuera de un personaje dramático recién encarnado, ideado por el productor de una obra, ya que él mismo es ese productor, ese personaje y esa obra?

Inferimos que ante estas manifestaciones las condiciones específicas de la autografía y la alografía propuestas por Gérard Genette o Nelson Goodman se redefinen en instancias complejas, condensadas y sintetizadas.⁶ Pero aun sin avanzar hacia estos procesos podría decirse, provisoriamente, que continúa viva la cuestión sobre las posibles injerencias poéticas de los intérpretes. Las miradas actuales de historiadores, periodistas, críticos o realizadores cinematográficos, impactadas por las nociones de globalización y sus procesos rizomáticos, como licuación del sujeto fuerte característico de la modernidad, margen, red, desterritorialización y culturas diversas, se abocan a menudo a registrar el ámbito productivo de artistas e intérpretes. Los desvelos afectivos, sus entornos familiares y amistosos, sus órdenes o desórdenes creativos, sus agendas, sus comidas y salidas, su preparación previa a la escena, sus procesos asimilantes de una obra y un autor, o su completa historia personal, son reflejados con minuciosidad en los relatos o crónicas entramadas en una especie de micro historia.

La *búsqueda* de un autor por medio de su indagación productiva, o tal vez mejor, el *encuentro* de un autor como resultado de una derivación o decantación interpretativa de su propia poética, se vislumbra como objetivo posible de estas pesquisas. En el caso del intérprete y su aparición performática, su manifestación en cuerpo y voz, su relato hablado, su narración del proceso

creador, su rastreo acerca de la obra y el autor, hasta la escena física y objetiva en la que *ocurren* y decantan estas indagaciones, inauguran una perspectiva que avanza no sólo por andrives desconocidos por las audiencias, la crítica o los mismos productores, sino que tienden a poner en relieve, valorizar y legitimar las decisiones hermenéuticas jugadas en el ámbito de una *poética del intérprete* e inclusive como decíamos anteriormente *del destinatario, del público*.

Esta situación no es nueva. Como referíamos, los músicos compositores-intérpretes del pasado, desde el Barroco, pasando por los espectaculares y mediáticos pianistas o violinistas románticos como Liszt, Tausig o Paganini, hasta los músicos autores-improvisadores de nuestro tiempo, son ejemplos de conjunciones interesantes que anudan en un mismo sujeto instancias productivas e interpretativas. Las miradas poshistóricas, cercanas a la ficcionalidad permanente de los eventos, la cultura del simulacro o la transparencia de los procesos particulares o sociales, comunicantes de los espacios de lo público y lo privado, también tienen que ver con estos nuevos territorios por investigar.

El descubrimiento, por momentos obscuro o pornográfico, de los dispositivos de sostén de las estructuras más sólidas de un determinado discurso –las conexiones y cañerías palpables en un espacio arquitectónico, las flojedades de las escenografías incompletas o de los decorados burdamente ficcionalizados, la emergencia de los *backstages* en filmes, obras literarias y performances– interrogan de modo inédito los procesos productivos. Del mismo modo, los viajes, relatos y aventuras de fans –mostradas en sus peripecias por medio de travesías territoriales, emprendidas para asistir al recital de sus ídolos–, dan cuenta de esta vasta atención a una póiesis emergente de lo que, en teoría, no debe ser visto, de lo excedente o no interesante.

Por estas vías narrativas tiende a revelarse una especie de doble ficcionalidad. Se busca el apartamiento de una alografía mera y tajante, destinada, únicamente, a hacer *hablar* al intérprete desde el propio

discurso legalizado, esto es, el *acting* performático frente al público, con su materia estética específica como única discursividad autorizada, a fin de llevar a aquél hacia el terreno de su propia ontología hermenéutica. En consecuencia, el oyente y la audiencia son enfrentados no sólo a la obra de un autor, mediante la transmisión corporeizada del intérprete, sino también a la voz en tanto lengua natural y eficiente de éste, que es oída, de manera autónoma y previa, y otorga a su entidad total la visibilidad de un proceso creativo propio y tan intransferible como la del productor primero.

El Don Carlos de Viena, en el 2004

La Ópera del Estado de Viena presentó en 2004 *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi,⁷ con su escritura original de 1867, cantada en francés y con inclusión del ballet previsto para la primera representación en París. La versión, dirigida por Bertrand de Billy, constituyó un acontecimiento histórico porque ésta primordial ideación verdiana nunca se había presentado luego de su estreno parisino.

La producción, musicalmente pensada como de gran verosimilitud poética, de excelencia interpretativa y en un ámbito de enorme tradicionalismo, resulta rasgada por el nivel escénico, que arrastra a menudo a la partitura. La puesta de Peter Konwitschny, atravesada desde el Renacimiento español por múltiples tiempos históricos, genera una impresionante confluencia de verosimilitudes, ficcionalidades y cruzamiento de roles, al efectuar en el interior de la sala, durante la *Escena del Auto de Fe*, transmisiones de video en vivo de ficticios acontecimientos revolucionarios (previstos por el argumento y visibilizados habitualmente en el escenario) que ocurren simultáneamente en el exterior del teatro, protagonizados por público, actores e intérpretes de la ópera. Asediados por periodistas, cámaras y fotógrafos, los cantantes-personajes y el *pueblo* ingresan a la sala y generan en la audiencia un momento sumamente interesante, tenso y de gran dramatismo, en el que los asistentes a

la ópera parecen ser no sólo testigos sino participantes de una verdadera revuelta popular. Dadas estas instancias dramáticas el tempo de la ópera, el texto musical, resultan interrumpidos o modificados en su cronología.

Este ejemplo, mencionado entre otros tantos que ocurren en nuestros tiempos, pretende dar cuenta de fricciones y corrimientos altamente significativos en los que el teatro, el ballet, la ópera, los conciertos y otras experiencias alográficas redefinen, revisan, extreman o dirigen aspectos ficcionales o incluso paródicos de los géneros en cuestión, hacia destinos en los que aparecen cooptados artistas y públicos.⁸ Entendemos, entonces, que en este caso no ocurren, solamente, corrimientos temporales, de vestuario o de sentido visual en general.

Hablamos de producir un tipo de intervención que articule movibilidades, actuaciones, voces o corporeidades manifiestas y alternativas en intérpretes y asistentes no previstas en un supuesto *texto original*, constructo plagado de dificultades a

la hora de prescribir sus límites, alcances o implicancias axiológicas y que ha marcado derroteros por momentos carcelarios en intérpretes y audiencias, en particular los académicos.

Como sea, las experiencias performáticas, como la de Viena, posicionan en un lugar especialmente poético a agentes espectaculares a menudo considerados *meros* recreadores o pasivos observadores de los hechos estéticos, sobre todo, en géneros tan pautados por la tradición, como la ópera, en este caso decimonónica.

Breve conclusión

A nuestro juicio –y corriéndonos, con una atención específica, al mundo actual–, la interpretación es *siempre* patrimonio de un sujeto interpretante, aun se proponga éste –y *románticamente*–, renunciar a su propia identidad para perderse, diluirse, en el espíritu o las intenciones estéticas y técnicas de una obra, de un autor.

Más allá de que los maestros se desvelen por lograr en sus discípulos esta transparencia para con un creador, la misma resultaría imposible de establecer por razones intrínsecas de diferente orden: desde los aspectos atinentes a la motricidad del individuo, las condiciones acústicas de los instrumentos y de las envolventes espaciales, hasta los niveles cognitivos y emocionales de la estructura intrapsíquica del intérprete, con lo cual, y en consecuencia, la versión resultante cobra recortada y clara entidad en el sujeto que se vuelca sobre el autor.

Tal vez haya obra acotada a límites, haya sujeto creador, haya una historia de la *interpretación* (que aun no se escribió del todo) que señale estilos y preceptos, pero el emergente es la misma, posible e infinita *interpretación* de un *intérprete*. Al decir de Foucault: “Me parece que es necesario comprender algo que muchos de nuestros contemporáneos olvidan, esto es que *la hermenéutica y la semiología son dos feroces enemigos*”.⁹

Notas

1 Michel Foucault, (1966) *El cuerpo utópico*. Las heterotopías, 2010, p. 63.

2 Michel Foucault, (1970) *Nietzsche, Marx, Freud*, 2010.

3 Carl Dahlhaus, (1978) *Fundamentos de la Historia de la Música*, 1997.

4 Umberto Eco, (1968) *Apocalípticos e Integrados*, 2011.

5 Nicolas Bourriaud, (2006) *Estética Relacional*, 2008.

6 Gérard Genette, (1987) *La obra de arte*, 1997; Nelson Goodman, (2000) *Los lenguajes del arte*, 2010.

7 Giuseppe Verdi, (1867) *Don Carlos* [DVD], 2005.

8 Reseñemos, al respecto, la ópera *I Pagliacci*, de R. Leon-

cavallo, de 1892, resuelta en su original, con una *segunda vista* en la que el coro, que participa en una representación callejera, actúa como *otro* público respecto de la audiencia del teatro. En el Prólogo y a telón cerrado, Tonio, uno de los protagonistas, advierte al público de la sala, adelantándose hacia la cuarta pared y en una inédita apelación teatral, de las diferencias respecto de lo que van a presenciar en la representación y en la vida real. Al comienzo de la ópera y ya en escena, el payaso Canio, invita a la gente del pueblo (el coro) y efectúa la misma aclaración.

9 Michael Foucault, *op.cit.*, 2010, p. 49.

Bibliografía

- BOURRIAUD, Nicolas: (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- DAHLHAUS, Carl: (1978) *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- ECO, Umberto: (1968) *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- FOUCAULT, Michel: (1970) *Nietzsche, Marx, Freud*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.
- _____ (1966) *El cuerpo utópico*. Las heterotopías, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- GENETTE, Gérard: (1987) *La obra de arte*, Barcelona, Lumen, 1997.
- GOODMAN, Nelson: (2000) *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010.

Discografía

- VERDI, Giuseppe: (1867) *Don Carlos* [DVD], Viena, TDK, 2005.