

# EL PROYECTO DE LA HISTORIA Y LA INTERPRETACIÓN

Gerardo Guzmán

Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

## Resumen

Durante el S. XIX se produce un enorme crecimiento e irradiación de signos. Esta nueva cuantificación y designación del mundo conlleva entre otros aspectos, a la formulación de la disciplina de la Historia.

Según Foucault, la ideología del S. XIX, anclada en los conceptos hegelianos acerca de los procesos dialécticos, se fortalece con la idea de comprensión, que tiende a reemplazar la concepción científica y explicativa de la realidad.

La Historia no se concebirá como sólo una suma o sucesión de hechos, sino que la continuidad y sentido infinito del devenir hegeliano, propiciará la creación de un proceso histórico, que reemplazará las nociones de eternidad aportadas previamente por la religión.

El proceso de la historia será un programa extenso y abarcativo de todo accionar humano.

Dentro de él se concebirán además las nociones de estilo y de interpretación musical, fundadas en rasgos románticos, expresivistas, dominantes y volcados sobre todo el pasado histórico.

En estos estudios y desde una perspectiva actual surgen entre otras, las nociones de urtext, gestualidad interpretativa, revisor, y la idea de una posible historia de la interpretación en la que se juegan niveles productivos, gráficos y performáticos trazados desde el ayer hasta el hoy. Esta linealidad merece ser revisada con argumentos vigentes, tanto técnicos como estéticos.

Así como la eternidad en la Edad Media se concebía como la permanencia del hombre en su camino hacia Dios, estampado sobre un mundo y vida temporal perecedero, en la Modernidad, luego de las asunciones dogmáticas y escépticas de la ciencia, la futilidad de la vida personal, la desesperanza y la muerte absoluta consagradas por una desconfianza metódica, clínica, laica y racional, la esperanza de la eternidad reposa en el proceso político de la Historia.

Se cambia así la eternidad de la vida por la eternidad de la Historia: su destino llevado a cabo en forma totalizante, se encabalga una vez más por sobre lo personal. La eternidad, concebida inicialmente desde la religión y luego la política, pasa definitivamente a la Historia.

Esta visión será esencialmente dialéctica, dado que para asumir lo eterno el proceso del tiempo histórico deberá apoyarse y reconciliarse en alguna forma con el pasado.

En este contexto, el Romanticismo del arte y el mito, serán llamados a ubicarse como exponentes y contenidos de lo eterno; la eternidad del cambio sobre un pasado superado, en medio de una existencia individual condenada a la extinción.

Finalmente y en lo que concierne al campo metodológico, la Historia Moderna conducirá al artista o al especialista, diríamos por primera vez (o en todo caso como inédita perspectiva), a establecer y dimensionar una panorámica mirada del completo pasado de Occidente, construida entonces, no sólo como negación consciente del principio ritual y sincrónico, sino además, alejada de la *crónica* que sólo anuda actos y acontecimientos.

En su reemplazo se fortalecerá el *relato* retrospectivo, y al mismo tiempo diacrónico, teleológico, causal y selectivo, encarnado en un historiador.

Como señala Agamben, este relato se incluye en un extenso y panorámico *proceso*, por lo cual ningún evento, en su diacronía o sincronía, de hecho instancias no excluyentes, podrá observarse y entenderse por fuera de un movimiento general, y nunca sólo como un *ahora* puntual; en todo caso este ahora constituirá un camino transicional, racional y continuo.

## Acerca de la Interpretación

El problema de la temporalidad, vector principal del dinamismo de la Europa moderna, se visibiliza en el relato histórico, que empieza a construirse con proyectos interpretativos del “ayer” y anuncios fulgurantes del futuro.

Al mismo tiempo tiende a sistematizarse una inexplorada noción de Interpretación (al igual que se cristalizan los principios burgueses de la Cultura y del Arte), realizada a partir de los propios postulados del Romanticismo, y más tarde del Positivismo, propiciante de los conceptos de afectivización, sublimidad estética y progreso tecnológico, así como de la propiedad intelectual de la obra, generadores a su vez de un trabajo de ediciones y revisiones de estilos anteriores, efectuados con los criterios normativos del S. XIX.

Por esta razón Foucault distingue claramente *explicación* de *comprensión*.

Para la Modernidad clásica, la búsqueda reduccionista del mundo al plano de la ciencia, radicaba en encontrar explicaciones matemáticas que convirtieran las múltiples otredades a identidades, las diferencias fenoménicas a similitudes epistemológicas. El axioma que parecía regular las investigaciones era: “esto se explica así.”

En el S. XIX la comprensión del mundo se instala como una nueva manera de acceder a él. No importa tanto el lenguaje o el método empleado, como el grado de profundidad, penetración, ambigüedad, agudeza y hasta laceración del objeto en pos de su asimilación y reverberación subjetiva.

La transparencia entre el humano, el objeto y un método implica ahora un involucramiento racional, pero también anímico y espiritual. No hay conocimiento sin una debida apropiación, intelectual, discursiva, corporal o afectiva, incluso pragmática o trascendente.

El mundo no pretende ser clasificado o analizado sólo en términos analíticos y especulativos. La demanda comprensiva es proyectual o cercana, epidérmica o estructural, pero siempre atenta a una participación integral y abisal del individuo.

Lo que la explicación es para Descartes o Kant, la comprensión lo será para Nietzsche o Freud.

El “esto se explica así” muta posiblemente a “esto se comprende como”.

Entendemos que para este tema, la figura de Hegel será detonante y determinante.

La dialéctica hegeliana impelirá al Ser, de la autonomía e inmovilidad aristotélica, a una dimensión racionalmente móvil, continua, redefinida y proyectiva, formulada en sus instancias estructurales: tesis, antítesis y síntesis.

Como es sabido, este proceso es vectorial hacia el infinito. Para Hegel, lo infinito es lo ideal, ya que la *síntesis* especulativa de ambos términos previos, se concibe a sí misma luego, como origen o tesis de otro proceso a iniciar.

Es evidente que este proceso aparece como impulsor definitivo de una historicidad “hacia adelante”. Pero es un proceso, tenso, inquieto y angustioso. Es el proceso de la angustia moderna.

Los desarrollos de Hegel y Marx y luego de Comte, reflejan desde perspectivas diferentes, este proceso de encabalgamiento del hombre en la Historia, una especie de construcción volitiva, conciente y continua de un mecanismo complejo y abarcativo que “se mueve solo”, pero que el individuo y las sociedades manipulan y conforman.

Por ello, final y paradójicamente, la historia no puede captarse en el momento sino sólo como proceso global, como un relato inteligible y hermenéutico de una serie de acontecimientos que validan y dan cuenta, no tanto de su devenir, como de su cambio dialéctico, de su desarrollo y progreso hasta un supuesto infinito; de otro modo, la angustia sería insoportable.

Bajo la influencia de las ciencias biológicas, las nociones de progreso, evolución y desarrollo se imponen como categorías rectoras del saber histórico. De allí el recorte fundacional de la disciplina, que deja afuera otro saber, otro posible progreso que no

sea el verificado dentro de las instancias consagradas como propedéuticas a aquél. El Positivismo y el Pragmatismo se estatuyen como paradigmas de esta concepción.

Otras argumentaciones conexas contribuyen a comprender las ideas históricas e interpretativas, desde un tiempo posterior al decimonónico.

Aplicados a los procesos históricos, los principios diacrónicos y sincrónicos saussurianos se recorren a una idea procesual por la que la temporalidad lineal, continua o segmentada se implica desde un lenguaje - historia ligado al nivel de la diacronía; el espacio, en su apariencia fija y simultánea, a la sincronía. Por ello, a partir del S. XIX, el *relato mítico*, referido en el *rito* en espesor, inmóvil, circular, autoreflexivo y sincrónico, "deja paso" en términos hegemónicos, al *relato histórico*, en todo caso al decir de Agamben, al *juego*, como interpretación diacrónica de un nuevo modo de "narrar", impulsado en un vector cambiante, modificable e imparable.

Si el mito es palabra, el rito es acción resguardante y estática de lo hablado y vivido; por su parte el juego actúa como una mediación incompleta que destituye y altera tal fijeza, y reemplaza en performatividad creativa, móvil, imaginante y en cierta forma ficcional e ilusoria, la condición sagrada inicial de este circuito; (ludus e ilusión provienen de la misma raíz).

El *rito* y el *juego* tendrán entonces una importancia fundamental, dado que en sus estructuras operativas, se verificarán las transacciones correspondientes a la futura interpretación. Ellas impregnarán procesualmente tanto a los miembros de una sociedad, como específicamente en otros contextos, a los artistas intérpretes, a las audiencias, y a las acciones públicas que las mismas efectúen alrededor de un *objeto - juguete* estético.

Desde esta mirada dinámica, el paradigma moderno y hegemónico de Europa favorece a las obras y autores que detentan caracteres de novedad, originalidad, progreso y vanguardia.

Esta cuestión de *lo original*, como uno de los índices preferidos del progreso, representa nada más y nada menos que la posibilidad de performativizar, en última instancia de *jugar* con un objeto - código - regla, que la sociedad impone como modelo a seguir.

Sus posibles desvíos, la presencia del rompimiento de ciertas reglas por el azar, los avances y contraímagenes propuestos, resultan de la factibilidad de la capacidad varacional de dicho modelo, redundante en el proceso de hacer sucumbir el rito estático y sincrónico, a fin de transformarlo en juego, dinámico, eventual y diacrónico.

Las cuestiones remitentes a las prácticas culturales en los ámbitos de las ritualidades o juegos, definirán también posibles estrategias o procesos de detenimiento o modificación. Teatros, museos, conservatorios, recitales, óperas, conciertos, instancias deportivas, exposiciones, performances, happenings, entre otras tantas actividades, ámbitos y manifestaciones culturales comunitarias, propiciarán los espacios posibles de emergencia de actividades rituales o lúdicas.

Las nociones de interpretación de un *elemento ritual*, o de un *objeto juguete*, confirmarán en mayor o menor medida la primacía de lo sincrónico o diacrónico.

Las apropiaciones que los artistas en general y músicos en particular tengan de estas nociones, encarnadas en autores, partituras o modelos heredados, articularán fatalmente el lugar ocupado en el campo interpretativo.

En el fondo se introducirá lentamente desde aquellos pensadores y según Foucault, la compleja idea por la cual la interpretación tenderá a centrarse en el *sujeto* de la interpretación más que en el *objeto*, los *hechos* o aun en ciertos casos, en el *algo* a interpretar. Para la música, esta cuestión decanta específica y esencial.

Una cita de Jürgen Habermas, contribuye a estas consideraciones:

"El mundo del sentido transmitido se le ofrece al intérprete sólo al tiempo que le ilustra sobre su propio mundo."

(en P. Bürger: *Teoría de la Vanguardia*, pag. 33).

## La Interpretación y la Música

Atendíamos recién a las condiciones del sujeto en esta temporalidad vectorial.

Respecto al caso particular de las obras musicales, las partituras y las ideas recurrentes entre ellas, los niveles productivos y fácticos de las piezas buscarán consustanciarse en el intérprete, y por ende a posteriori, en las audiencias, de modo tal de convertir a este circuito de actuantes, en una "ideal" cadena de comprensiones, aprehensiones e inferencias en las que como constructo principal, deberá siempre surgir la prístina e intocable presencia del rescate del "proyecto compositivo".

Los tratados de Interpretación tan característicos del Barroco o el Clasicismo temprano, con sus prescripciones, consejos, codificaciones y recetas, entrarán en una especie de cono de sombra.

La nueva situación recurrente es la que Foucault señala en *Nietzsche, Marx, Freud*, al dar cuenta de la enorme capacidad signica de la cultura decimonónica, su apertura y alcances, y la consecuente imposibilidad de acceder a normatizaciones "absolutas" o en todo caso, apriorísticas.

Dentro de estas condiciones, el planteo de originalidad que las obras pretenden detentar habla, además de desafíos diacrónicos, de una dificultad inicial de normar criterios compositivos, miméticos e interpretativos en relación a esa unicidad, novedad e irrepetibilidad, aun pueda operar esta perspectiva 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.

Igualmente es también cierto que la obra misma se transforma en el período Romántico en una compleja red de signos, dada su emergencia material y proyecciones estéticas particulares con lo cual, la previa explicitación de reglas interpretativas sería sólo factible y decodificable para un pequeño grupo de "iniciados".

Un dato no menor para esta perspectiva es lo anotado en el apartado anterior.

Por un lado recordamos el gran fervor musical que acciona en la creación de espacios más o menos convencionales de mostración, la extensa duración de los encuentros musicales, así como la consolidación de diferentes circuitos estéticos, actuantes entre las piezas más vanguardistas a las más recurrentes de fórmulas y fines diríase únicamente distractivos.

La cantidad de obras instrumentales estrenadas o ejecutadas en recitales o conciertos, amén de la agenda nutrida de óperas y ballets, confirman este gusto esencialmente burgués por el placer de elegir, escuchar, evaluar y categorizar.

Esta cuestión de los repertorios diversos, así como la duración de los conciertos y sesiones, informa además de aspectos perceptivos vinculados a la memoria, la decodificación y comprensión, y de hecho a las consecuencias hermenéuticas y axiológicas de estas experiencias.

Llama la atención para nuestro mundo cercado por la posibilidad de la repetición (en tanto las presencias de circuitos como la radio o la televisión, o mejor, los formatos de grabación digital y los dispositivos informáticos), las cualidades audioperceptivas, analíticas y valorativas que pudieron poseer los músicos, audiencias y críticos en el S. XIX.

Este hecho cobra mayor relevancia, a partir de considerar que muchas obras eran no sólo extensas, sino además exigentes de arduos seguimientos y concentración.

La ejecución de las mismas solía efectuarse con grandes espacios temporales, cuando no solamente "una sola vez", en especial los repertorios instrumentales. Una sinfonía de Beethoven, podía tocarse sólo una o dos veces en cada temporada.

Desde estos parámetros: ¿Cómo podía configurarse una historia receptiva? ¿Sobre qué elementos concretos se formulaban los gustos y análisis? ¿De qué modo se

establecían reglas y tradiciones hermenéuticas, en relación a un pasado más cercano o remoto? ¿Por qué vía podían definirse dispositivos estilísticos generales? ¿Era tan valiosa y “necesaria” como para hoy, la interpretación frecuente de una pieza?

¿No existía un cierto deleite en mantener a la obra en los límites de la memoria difusa y la emoción rutilante, en vez de insistir en su ejecución una y otra vez, con lo cual podía perderse o mancillarse algo de su inefable sustancia?

El concepto de *lo inédito* y su mediación con elementos neuróticos puestos en comparativa operatividad con *la repetición*, se prevén como instancias interesantes y legitimables, a la hora de analizar los fenómenos performáticos.

Formuladas estas premisas, es indicado abordar las cuestiones interpretativas, primeramente a partir de las decodificaciones indiciales que recibían las obras del pasado, en tanto aspectos técnicos, asociados a cuestiones psicoacústicas.

Los fatigosos ensayos de óperas wagnerianas o de obras de Berlioz o Verdi, dan cuenta de este horizonte perceptual (además de ejecución instrumental, dadas las limitadas características técnicas de varios instrumentos, en especial los de metal), que debía ponerse permanentemente en sincronía con las particularidades y dificultades de decodificación de obras desconocidas y complejas en muchos sentidos.

Los caracteres de escritura y lectura, el balance de planos dinámicos, las sonoridades tímbricas o armónicas, las cuestiones de afinación, entre otras permanentes novedades, exigían de directores, orquestas y solistas, incansables horas de práctica. Comentan las crónicas el ingente esfuerzo de los cornos franceses en los ensayos, para leer correctamente los enlaces de 7mas. disminuidas presentes en las primeras páginas de la Obertura de *El Buque Fantasma* de Wagner, estrenada en Dresde en 1843, y dirigida por el compositor.

### **Algunas variables de análisis**

Los estudios interpretativos, en especial de la música académica, proponen la atención a varios aspectos de emergencia conceptual.

- 1) Los niveles específicos de interpretación histórica en base a respetos de un autor y su partitura (fidelidad), la reedición de condiciones de ejecución originales (autenticidad), o de recuperación hermenéutica.
- 2) Dentro de estas líneas los niveles técnicos instrumentales en la atención a los parámetros sintácticos (alturas, ritmos) y estadísticos (fraseos, tempos, intensidades).
- 3) Las adherencias a las ediciones revisadas o bien a los urtext.
- 4) La gestualidad interpretativa.
- 5) El sentimiento y la erótica como marca interpretativa.
- 6) El sujeto y el objeto de la interpretación

Este panorama, mediado entre cuestiones de frecuencia en la performatividad de las ejecuciones, memoria, capacidades auditivas, relaciones con lo inédito y asuntos relativos a la instrumentación y lectura de una partitura, sin atender todavía a elementos de interpretación en su nivel diríase *semántico* (aunque de hecho semántico es también todo lo anterior), es muy factible que haya promovido intensos debates interpretativos. Por ende las derivaciones conceptuales, analíticas, juicios de valor y comparaciones realizadas por los críticos y comentaristas en base a estas variables, seguramente se efectuaron en el marco de premisas cargadas de una literaria semanticidad y sospechoso rigor lingüístico.

Hasta la época de los registros fonográficos, la no habitualidad de las audiciones, seguramente no permitía accesos detallados, ni registros lo suficientemente meditados como para generar una crítica completa y fundamentalmente técnica. A veces el acceso y frecuentación de la partitura, en principio realizada por lectores músicos o

auditores casuales y más o menos avezados, podía proporcionar precisiones y detalles, dada la posibilidad de relectura.

Pero es también pertinente preguntar qué elementos pretendían leer o destacar los públicos a partir de la ejecución de una obra, del comentario de una crónica o de una crítica ¿Con qué aspectos se identificaban y qué datos esperaban resaltar de su audición o lectura, para apropiarse o ser gustosos de tal pieza o interpretación? ¿Era relevante el dato técnico? Conocemos en base a textos críticos y a comentarios periodísticos que no.

El ya citado soslayo de las atenciones y comentarios de argumentos de índole técnica o formal, pudo provenir así, no sólo de validaciones estéticas contenidísticas, sino también de imposibilidades concretas de apreciación y/o lectura musical, quedando la interpretación en el plano de un acrisolado registro afectivo y un mapeo de emociones, metáforas y comparaciones.... Tal vez, finalmente, lo que más interesaba de una obra. A menudo, las mayores apreciaciones acerca de una interpretación musical en términos semánticos, supo provenir no tanto de la propia música, sino de la filosofía o la literatura.

Un pasaje no romántico específicamente, sino de Marcel Proust, nos indica sintéticamente el sentido interpretativo de la música, en las orillas de los S. XIX y XX:

“La esencia de la música es despertar en nosotros un fondo misterioso (e inexpresable para la literatura y en general para todos los modos de expresión finitos, que se sirven de las palabras...) de nuestra alma, que comienza allí donde lo infinito y todas las artes que tienen por objeto lo finito se detienen, allí donde la ciencia se detiene, y que por eso podemos llamar religioso.”

(M. Proust: *En Busca del Tiempo Perdido. Libro 1, pag. 15*).

La pregunta por el qué se interpreta finalmente de la música, ante tanta dificultad de posibles contenidos, ante tanta supuesta abstracción, ante tanta connotación y distanciamiento, resulta ciertamente medular.

En los sonidos flota, se enlaza y se repliega una serie de ideas musicales, fonológicamente seleccionadas, sintácticamente dispuestas y semánticamente latentes.

La decodificación de esas ideas hechas de frecuencias, duraciones y demás atributos sonoros, afectadas de supuestos sentimientos y afecciones, tensos o reposados, se supone como la acción más importante a realizar en torno a estos elementos discursivos. Por esta acción, la hermenéutica de un intérprete hace eficiente y temporal tal contenido acústico dotado de significaciones intrínsecas, en un contexto de elecciones y validaciones estilísticas.

La idea por la cual todo sonido musical, es poseedor y conlleva como soporte material, un concepto no meramente intelectual, sino emocional y estético, se establece como el basamento de la interpretación en la Modernidad.

A partir de aquí, en lo que respecta a la construcción de líneas exegéticas específicas, a seguir o ser enseñadas por alumnos y maestros, la interpretación romántica cursará su derrotero a partir de elementos mucho más abiertos, intuitivos y de plena correspondencia emocional, tratando de obviar esquemas, tratados teóricos o cualquier premisa que pueda 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, etc.) una versión “propia” y personal aunque supuestamente fiel y asegurante de las a menudo complejas e intrincadas intenciones poéticas.

Las mismas estarán implicadas en una lógica estilística genéricamente aludida como *romántica*, por lo cual la metáfora, la demarcación y acotamiento de aspectos productivos en relación al tiempo y 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.

Como tal, ésta será la marca 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 acerca de la historicidad en el desarrollo, el despliegue y comprensión 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 en muchos casos extemporánea, respecto a las líneas de producción y ejecución "originaria" 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 las obras románticas presentan, hecho que luego se extiende a todos los repertorios anteriores, identificando los mismos con los criterios interpretativos del S. XIX.

No es azarosa por tanto la posición efectiva y central que empieza a tener la figura del intérprete, cantante, instrumentista, director de orquesta, así como su problemática relación para con el autor (subsumido e identificado en su obra).

El compositor incluido en el corredor de lo invencional y vanguardista, detendrá durante el siglo que nos ocupa, las condiciones de *sujeto absoluto*, dueño de un sistema de signos, de un código personal, incompleto de comunicar por cualquier traducción escrita de índole material o normativa (Dahlhaus, 1997).

El intérprete y los públicos accederán a éste por vía de 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 asimismo *demostrar* dotes productivas propias.

Los instrumentistas, cantantes o conductores dilucidarán y arribarán a condiciones de producción musical que a menudo y voluntariamente podrán tener coincidencias con las intenciones compositivas; pero 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, sus elecciones estilísticas, transitarán por caminos que hasta podrán ser completamente divergentes con los problemas a resolver y las preocupaciones organizacionales intrínsecas a la tarea creativa.

En relación a estas consideraciones surgirá otro componente articular, vinculante del autor, la obra y los intérpretes.

### **Conclusiones Provisorias entre el Sujeto y el Objeto de la Interpretación**

Las actividades interpretativas de fenómenos preautados, a través de códigos orales o escritos como la música, definen importantes decisiones lectoras y hermenéuticas, tocantes con procesos de identificación y apropiación.

El sentido temporal implicado en los procesamientos musicales marca una dimensión medular en estas consideraciones, toda vez que se involucran niveles de narratividad, en las que el intérprete y consecuentemente las audiencias, se enrolan como

supuestos hablantes de un cierto discurso. Esta narratividad involucra tanto al seguimiento de una línea de tiempo compleja, de espesor textural y expresivo provista por la música, como a la propia narratividad del sujeto intérprete, en tanto él mismo resulta involucrado en su íntima e histórica temporalidad.

A su vez, ésta no es sólo la historicidad del momento de la ejecución. Por el contrario, se diría que es una suma no necesariamente lineal y aritmética de historicidades anteriores, fluctuantes, incompletas, superpuestas o inconcientes, establecidas como una *memoria discursiva*, si bien lineal en tanto cronología temporal impuesta por la obra, atravesada internamente por una múltiple direccionalidad de aspectos asociativos, referenciales y connotativos, complejos y por momentos arbitrarios. Las implicancias afectivas y representacionales tienen aquí especial relevancia.

Como puede notarse una sugestiva interacción de las dimensiones sincrónicas y diacrónicas.

Desde estos primeros esbozos, las ciencias de la comunicación, el psicoanálisis o las ciencias cognitivas de una segunda generación brindan pautas eficaces y realmente esclarecedoras.

De acuerdo a nuestros intereses debemos también introducir sobre esta cuestión, el problema de la “historicidad o estilística del gesto”.

La gestualidad: de la obra, del cuerpo de los intérpretes, de las huellas de los revisores: ¿Supone una pertinencia de desarrollo histórico? ¿Podría hablarse de una estilística de la gética?

Como es sabido, la gestualidad en tanto elemento social e identificadorio de una determinada clase y desde aproximadamente el S. XVI, no sólo existió sino que estuvo prevista, codificada y pautada por manuales y técnicas de retórica, oratoria y movimiento.

Y desde aquí tendríamos que reseñar que los estudios gestuales en el S. XIX, avanzan a menudo a partir de lógicas interpretativas autoreferenciadas, en las que el concepto de emoción, expresión de sentimientos, anhelante identificación entre obra y intérprete, aspiración extática y sublimante, y otros tópicos se insertan en la mirada generalizada, naturalizada y legitimada entre público y músicos a fin de establecer cómo el intérprete se conecta con la obra y qué “extrae” tanto de él mismo como de ésta.

Acordamos con el concepto de lo que podríamos explicitar como una “dramaturgia del gesto”, más ésta deberá estar en acuerdo con los datos estilísticos generales que se buscan potenciar, transmitir y significar.

De hecho en el campo de la Ópera y la Dirección Orquestal (o en el de la ejecución vocal e instrumental), existieron 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 psico motrices, en realidad, casi mecánicas del gesto, 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*.

Estas primeras estandarizaciones tuvieron sede en París, Viena, Milán y en varias ciudades alemanas como Berlín o Weimar.

Lo interesante es que no sólo se efectuaron en los Conservatorios respectivos, sino sobre la propia práctica de las orquestas de las diversas salas de concierto o de los teatros de ópera.

La compleja construcción musical de este tiempo obligará (a pesar de una envolvente epocal que en los ámbitos de estudio y producción sostenga e incluso promueva 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.



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”, altamente 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” totalizante, en presupuestos o estudios históricos e interpretativos incompletos o sesgados, se expandirá por músicas y estilos diversos.

Recordemos además, como hoy decíamos, que uno de los andamiajes fundamentales de la discursividad tonal, es la formulación de un estilo narrativo, actuante tanto desde un paulatino desarrollo propio, como de influencias discursivas de la retórica. Por fuera de posibles simetrías o asimetrías, continuidades o discontinuidades, recurrencias, variaciones o desarrollos tendientes a la identidad o al cambio, el principio de dirección musical (expansión, retracción y compensación de pequeños o grandes segmentos formales), se inviste de esta búsqueda de trazas vectoriales dinámicas y más o menos potentes, que se consideraron genéricas para todas las épocas del desarrollo musical europeo, y en rigor de verdad, aun para aquellas no signadas por la Tonalidad.

Al observar que tanto en compositores del pasado como del presente romántico, se replicaban conceptos generales de narratividad, como la construcción lineal más o menos simétrica, la articulación acentual y rítmica de los compases, la escritura, la modulación, los criterios de repetición, redundancia, elaboración motivica, segmentación y agrupamiento, entre otros, se infirió que los procesos hermenéuticos andamiaban también idénticos principios. Esta condición generó también que la interpretación impuesta y validada desde los criterios estilísticos decimonónicos (amén de su convalidación histórica en tanto primeras escuelas interpretativas), se expandiera hacia cualquier terreno, por encima de particularidades idiomáticas.

En virtud de estas apreciaciones, la interpretación gestual que vemos todavía hoy (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 S. XIX, se mantienen vigentes, infiriendo que la totalidad de las músicas demandan un “romántico” acercamiento a su sonido y contenido para ser correctamente transmitidas.

Se han admitido habitualmente las miradas románticas de diversos pasados y presentes, en relación al abordaje y emergencia de los postulados afectivos o sentimentales desde dicha óptica, considerando un posible paradigma psíquico encabalgado por sobre los diferentes cortes históricos. Se ha aludido al modelo psicoanalítico como aquél que pudo presuponer y describir ciertas constantes estructurales, operativas y proyectuales, actuantes por sobre insularidades estilísticas.

En base a esto podría entonces justificarse la apropiación de la interpretación romántica válida para todos los tiempos. Si la música de la Modernidad recibe por su carga de subjetividad una dosis siempre presente de romanticismo, la interpretación deberá ser consecuente con aquél.

Empero debe hacerse una distinción central entre las actuaciones del universo poiético y las propias del territorio de la hermenéutica, situadas en un hoy que mira a un ayer con rasgos propios y situados.

En este sentido, la afectación emocional de las obras no podría 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 marcas generales, los rasgos de idiolectos específicos, entendemos que se sobreponen por sobre aquéllos.

Algunas especificaciones finales en este punto, se refieren 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 a un pasado, debería conocerse sobre qué figura nuclear de ese pasado recaen los atributos de propiedad y subjetividad.

El Autor, el sujeto y la Obra, el objeto: ¿La Obra es el autor en la partitura, la ejecución, la imagen acústica y estética, el formato analógico o digital de su difusión? ¿Quién se interpreta en la obra: el autor o el intérprete?

Según Antoine Hennion, la partitura es un constructo que vive en un plano de cierta virtualidad, en un espacio límbico, entre un productor y un lector, y luego, entre un lector y un auditor (Hennion, 2002).

La historicidad de la partitura, está signada en su grafía y en su representación, llámese urtext o revisión. A los fines de su estatuto propio, no importa tanto esta cuestión; si el énfasis de propiedad se define desde el autor, tal vez el sentido de originalidad y transparencia creacional pueda ser aceptado como de valor poético; por ende el urtext es la versión definitiva de un autor.

Si en cambio se afectan desde ella las intenciones interpretativas, la tarea de un revisor por ejemplo, puede comenzar a alumbrar ciertas cuestiones no previstas por el compositor, aunque factualmente legítimas, en tanto el texto es un desplegable hermenéutico que luego se vuelca sobre el intérprete.

“El huidizo objeto de la música” como titula Hennion a este soporte gráfico en tanto supuesta obra, indica que el mismo se revela como el significante de la mediación, el elemento transitivo que recoge ideas y arroja significados.

Desde este exacto lugar de obra, la música se ubica como objeto incierto y devenido de manipulaciones y atravesamientos diversos.

Si en el arte hay objetos que se transparentan en la obra, el caso de la música dispone de un universo cósmico, irradiado y divergente.

Partituras, actos performáticos, ideas y formatos reproductivos, se establecen como cadenas significantes de actos poéticos y receptivos complejos y multívocos.

Para quienes la obra de arte es siempre un objeto material, la música los interroga en su fluctuación acerca de un ansioso estado de certeza e inmovilidad.

El sonido es ciertamente *una cosa*, más allá de su particular y evanescente estatuto sensorial como “objeto”. No se ve, ni se toca, ni se huele. “Sólo” se escucha como una frecuencia que parece exceder, dados nuestros condicionantes culturales, la materialidad y la aprehensión perceptual.

La superación argumentativa de esta falacia, no corrige, ni tampoco define final y exactamente, dónde reside la objetualidad de la música, más aun cuando el mero sonido, casual, natural, inatencional e involuntario, deja de ser tal para transformarse en un compacto universo de formulaciones estéticas, comunicativas y expresivas, individuales o comunitarias.

Al menos para Occidente y para el mundo genéricamente “europeo”, los niveles sintácticos y semánticos de la música son los que detentan las mayores dificultades de circunscripción de un definido estatuto material, luego de su corporeidad acústica y fonológica.

De esta manera, la obra, el objeto música, se pierde en su definición, entre la grafía ocasional, provisoria o definitiva que la sustenta como signo, y el momento performático de su ejecución, interpretación o mostración, la introyección última y personal de cada oyente y en ciertos casos, en el envase de la obra, incluyente del intérprete inmortalizado como CD, DVD, o red informática.

John Cage, que singularmente ha hablado y ejercido con sus propios trabajos, una fuerte crítica sobre los aspectos habitacionales, reales o virtuales de las obras, y su pertenencia natural o artificial, voluntaria, o emergente de su propia contingencia como sonido, confiesa a menudo que la obra no es un objeto, sino un proceso.

Por fuera de sus propias intenciones poéticas, y más allá de las adherencias epocales de su producción, la aserción del autor apunta hacia una comprensión amplia y a su vez opaca de la objetualidad musical.

En última instancia, la obra como *ente*, posiblemente se inscriba en el íntimo sentido de la subjetividad.

Tal vez, el objeto música será el objeto *que llevamos dentro*. Y allí estará también la ontología esencial de la obra, y nuestra subjetividad para interpretarla.

¿De dónde proviene esta idea? ¿Es un a priori? ¿Es consecuencia de la lectura silenciosa de la partitura, su estudio y ejecución? ¿Proviene de las audiciones inéditas o reiteradas? ¿Se establece desde hábitos y condicionantes audioperceptivos, estéticos y culturales? ¿Es una idealidad fantasmática construida con asociaciones, evocaciones, imaginarios y voluntades?

Eventualmente, y para cada uno de los roles que cumplen los intervinientes de la cadena productiva y receptiva de la obra, será todas estas cosas.

### **Bibliografía**

Agamben, Giorgio: *Infancia e Historia*- Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2011.

Arendt, Hannah: *De la Historia a la Acción*- Buenos Aires, Paidós, 2008.

Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*- Barcelona, Península, 2000.

Dahlhaus, Carl: *Fundamentos de la Historia de la Música*- Barcelona, Gedisa ed., 1997.

Harnoncourt, Nikolaus: *La Música es Más que las Palabras*, Madrid, Paidós, 2010.

Hennion, Antoine: *La Pasión Musical*- Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Foucault, Michel: *Las Palabras y las Cosas*- Madrid, Siglo XXI editores, 1997.

Foucault, Michel: *Nietzsche, Marx, Freud*- Buenos Aires, Anagrama - Página 12, 2010.

Meyer, Leonard: *El Estilo en la Música*- Madrid, Pirámide, 2000.

Weber, William: *La Gran Transformación del Gusto Musical*- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.