

Interpret/acción

CARMEN PARDO SALGADO

En silencio lees una partitura que vas haciendo sonar lentamente en el viejo violonchelo. Escuchas los sonidos de papel y sabes que tal vez dentro de unas horas, unos días, quién sabe si cuando tus dedos lo decidan, podrás tocar el primer movimiento de la *Suite para violonchelo solo n.º 5* de J. S. Bach. Tocarás el primer movimiento, pero todavía desconoces si podrás interpretarlo adecuadamente. Te preguntas entonces qué significa adecuadamente, qué significa leer, cómo se gesta eso que llamas interpretar. Quizás deberías recordar aquellas palabras de Sócrates: «Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea»¹.

Recuerdas vagamente que Platón en el *Ión* se interroga acerca del arte de interpretar. El diálogo entre Sócrates e Ión el rapsoda pretendía discernir si Ión podía hablar de Homero gracias a una técnica o si lo hacía movido por la inspiración. Mientras rememoras las palabras de Sócrates, tu violonchelo sigue sonando y te sorprendes preguntándote si

¹ Platón, *Ión*. tr. J. Calonge, E. Lledó y C. García Gual, Madrid: Gredos, 1985, 533d.

los dedos que recorren el mástil y mueven el arco están posesos. ¿Eres tú quien los mueve? Sí, claro, pero ¿te sientes plenamente responsable de ese modo de mover que dará origen a la interpretación de la *suite*? No tienes respuesta, como tampoco la tiene Ión cuando al final de su diálogo con Sócrates no se siente capaz de asegurar si mientras recita a Homero está en plena conciencia o fuera de sí como Sócrates pretende. En ese final, el rapsoda primero afirma que es gracias al conocimiento de una técnica que puede hablar de Homero, pero no puede explicar en qué consiste esa técnica y, acosado por la acusación de Sócrates, admite que debe ser por una inspiración divina. La conclusión de este diálogo apunta a un estado de indiscernibilidad, a un síntoma de un proceso que tiene lugar en el rapsoda pero que no se hace transparente para él. Sigues entonces la vía que Sócrates propone: no es por una técnica que Ión está capacitado para recitar a Homero, sino por una predisposición divina. Si fuera debido a una técnica, entonces Ión podría explicar a Sócrates en qué está versado, y además podría hablar bien de cualquier poeta, y, sin embargo, él habla bien solamente de Homero. Revives mentalmente esa situación y piensas que es difícil dar cuenta de ese arte, conocer de dónde viene o en qué se fundamenta la habilidad de Ión para interpretar. Ante las vacilaciones del rapsoda, Sócrates lo acusa de adoptar todas las formas cuando intenta exponer lo que ocurre durante la interpretación, y de terminar por escaparse². Y piensas que tal vez es eso lo que a ti te pasa. Cuando quieres explicar en qué consiste tu arte para interpretar a Bach no puedes hacerlo, el discurso se te escapa, no logras darle forma, no se deja fijar. Este acontecer sin forma, piensas, es lo que Sócrates denomina la posesión, la inspiración divina.

La inspiración es ese estado en el que las formas de tu discurso desaparecen, al igual que lo hacen las del poeta que crea sus obras. Sócrates sostiene que Homero el poeta, cuando crea está endiosado, sus composiciones surgirían entonces en el hueco dejado por la inteligencia. Ión el rapsoda, también estaría poseído por la Musa y por ello podría interpretar las palabras del poeta y también su pensamiento³. Pero, ¿acaso la interpretación de las palabras no implica la del pensamiento? ¿Por qué el filósofo establece esta distancia entre la palabra y el pensamiento?

De un modo casi mecánico piensas que tal vez la interpretación de las palabras se corresponde con el conocimiento de una técnica, mientras que la interpretación del pensamiento requiere algo más, ya que

² *Ibid.*, 541e.

³ *Ibid.*, 534b-c y 530b.

supone reconocer el peso de las palabras para dotarlas de fuerza y movilidad, es decir, con la intención de trazar el recorrido y el ritmo en el que ese movimiento se hace audible y se percibe su sentido. Este sentido no tendría por qué consistir en una imagen que muestre una situación denominada objetiva, crees que simplemente puede percibirse cuando la articulación de las palabras hacen sentir su movimiento, cuando indican el sentido de su recorrido. La interpretación es entonces un saber acordar las palabras y el pensamiento del poeta. Y de pronto recuerdas que el rapsoda es aquél que cose el canto, pero en ese coser, en ese acordar se precisa algo más, quizás el plus que otorga la Musa, el exceso de la posesión, el éxtasis que requiere la interpretación. De este manera, admites que se apunta a un proceder que no permite ver a través, a una acción que para ti tiene lugar entre la posesión de una técnica y un desconocimiento, entre una conciencia de y un estar fuera de sí. La opacidad de ese espacio en el que se gesta la interpretación se presenta en el diálogo platónico como una fuerza divina que, a la manera de un imán, mueve al poeta a convertirse en intérprete de los dioses y al rapsoda a ser intérprete del intérprete que es ya el poeta⁴. No es una forma sino una fuerza lo que mueve a interpretar. Al hilo de las palabras de Sócrates, la interpretación resultaría de un estado de posesión en el que una fuerza divina te habita armonizando las palabras y el pensamiento. Interpretar supone entonces estar en el campo de atracción de una fuerza que te mueve en una dirección, que dirige tu lectura transformándola en una interpretación. Cuando interpretas entras en el campo de acción de una fuerza, de un sentido que reconoces como la constatación de un engarce, de un proceder del que resulta el recorrido que se impone como el adecuado.

La fuerza indica una tendencia, señala un entender que habilita al rapsoda para expresar bellamente las palabras del poeta, y bellamente es haciéndolas inteligibles. La inteligibilidad, aventuras, no sólo se refiere al mensaje que las palabras y el pensamiento transmiten, sino también a la manera, al tono en que se puede tensar y producir el entendimiento. El tono sería la vía por la que el contenido circula, se hace mensaje audible. La fuerza y el acto de entender, en consecuencia, forman parte de un mismo movimiento. Esta fuerza que posee al intérprete se transmite en su decir al oyente, cerrando así lo que Platón denomina los anillos de la Musa. El oyente entra también en el campo de fuerza magnética que funda la experiencia artística, por ello escucha no sólo las palabras de Homero, sino también su pensamiento. El oyente siente la fuerza que le hace saber que la interpretación del rapsoda es la adecuada; un saber que

4 *Ibid.*, 533d-e.

resulta del campo de atracción de esa fuerza, un saber sin razón, sin argumentación, que aparece también para el oyente en ese espacio que parece trazarse entre la conciencia y el estar fuera de sí.

Contemplas tus dedos y reconoces la técnica que los mueve, las horas de ejercicio asomando en su velocidad, sus posiciones desafiando los límites de la anatomía de tus manos, pero sabes que todo esto no es suficiente, que en el tocar, en el interpretar, no basta la acción de tus dedos sobre el violonchelo. Para interpretar necesitas entender la partitura, atender a las notas, los silencios, el compás... y también tender el oído a la armonía, a las modulaciones, al tono, al pensamiento musical que la obra despliega. Imaginas ese entender como la entrada en el campo magnético en el que surgirá la interpretación, un estado en el que la tensión y la fuerza coinciden. El entender que se engendra con la fuerza se anuda con la tensión de tus manos, con toda la posición de tu cuerpo. El entender de la interpretación musical sería, para ti, la tensión que modifica el saber de una técnica haciendo masa con el sentido de una obra. Un sentido que, como presentías cuando evocabas el *Ión*, no necesariamente está dado a priori; un sentido que puede ser la presentación de un recorrido que se impone, o de una forma de escucha que es el sonar de un trayecto melódico, armónico, o meramente sonoro. En esa modificación, tampoco tú sabes si te encuentras en plena conciencia o si, como afirma Sócrates, estás fuera de ti, pues te parece que sientes las dos posiciones integrando la tensión. Aún sintiendo los anillos de la Musa como fuerza que se transmite en el interpretar, no sabes cómo explicarlos, la idea de la posesión divina no te satisface plenamente, aunque supones que tal vez sí que es necesario un cierto estar fuera de sí. Consideras que tal vez debes acercarte a la interpretación de un modo más analítico, y que sería provechoso discernir si hay varios tipos de interpretación o si por el contrario se trata de una acción mixta que es atravesada por y de diversas maneras.

Recuerdas entonces el texto de Hegel acerca de la interpretación musical, al tiempo que escuchas que no es de Hegel, que su fiabilidad no es total, que se debe leer marcando una distancia, en la distancia de la sospecha. Pero leíste esos textos como los otros, del único modo en que sabes leer, probando a entender, a tensar las palabras del papel. Y recuerdas que en «Die künstlerische Execution» Hegel distingue entre dos especies de interpretación musical: una que se sumerge en la obra y la reproduce, y otra que, aprovechando la libertad que el compositor deja al intérprete, explota la expresión. Te viene a la memoria que, para exponer la primera especie, el filósofo acude a la poesía épica, aquélla que en su opinión, muestra «un mundo objetivo de acontecimientos y de

maneras de actuar»⁵. La objetividad de la poesía épica requiere que el intérprete desaparezca, que deje a un lado su subjetividad. Pero, esa desaparición, ¿es el estar fuera de sí al que hacía referencia Sócrates?, ¿se debe convertir el intérprete en la exterioridad que la obra contiene?

Lees ahora en el texto de Hegel: «Cuanto menos se ponga delante, mejor irá; e incluso él puede mantenerse sin perjuicio en un tono monacorde y sin alma. Lo que debe actuar es la cosa, la factura poética, la narración, y no la elocuencia, la palabra y el contar». Te sorprenden estas palabras ya que no habías pensado que olvidar tu alma en la interpretación implicara un tocar monacorde, más bien eso no lo consideras interpretar. El tocar monacorde sería el que se enmarca en una técnica sin vida, la imagen del virtuoso que puede tocar cualquier obra de cualquier compositor sin transmitirla. Estas palabras tampoco las compartiría Ión porque él sabe que en la declamación se transmite la palabra y el pensamiento, y que en la interpretación del poema se debe atender al tono de su voz, a sus gestos, a su semblante, e incluso, como se afirma en el inicio del diálogo, es imprescindible una bella vestimenta. Pero acaso a esa objetividad a la que Hegel se refiere le corresponda otro tipo de pensamiento. Lo importante no es la elocución sino la cosa, el contenido de la palabra trazando lo que se narra y no el modo de contarlo. El intérprete no se presenta a sí mismo en acción, lo que hace presente es la acción objetiva que el poema encierra. En esta presentación sin persuasión radicaría para Hegel la objetividad que hace emerger el intérprete. La objetividad que el filósofo atribuye al poema épico, piensas que está enteramente ofrecida en la palabra, y que seguramente, para él, el pensamiento y la palabra coinciden, no hay distancia. Tal vez por ello la declamación, o, mejor, la dicción del intérprete, puede ser monacorde, acordada solamente con la cosa, con lo representado. El lenguaje es el lugar de transmisión del objeto, de la objetividad que ocupará la boca del intérprete ocultando su alma. La voz del rapsoda no sería entonces voz, sólo palabra-objeto, instrumento que muestra el objeto alcanzado. Te preguntas de qué manera Hegel amplía esa posición a la interpretación musical, porque, aun negándote a reducir el pensamiento a la palabra, sabes que tampoco la música es palabra, aunque sea pensamiento. Y sigues leyendo: «Es lo mismo si la composición posee una solidez por así decir objetiva, de modo que el compositor él mismo no haya puesto

⁵ G. W. F. Hegel, «Die Künstlerische Execution», *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. III, cap. II, en *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, vol. 15, p. 219. Todas las citas que aparecen en el texto a continuación y que no llevan un número de cita consignado corresponden a la misma página.

en la música más que la cosa o la sensación completamente llena de la cosa, entonces la reproducción deberá ser también de naturaleza objetiva». Cuando la composición posee una existencia detenida, es decir, una objetividad, la interpretación musical consistirá en una reproducción impersonal. La objetividad del discurso épico es pues asimilada a la objetividad musical. Esta objetividad parece tener, en la composición musical, un doble carácter, ya que Hegel afirma que puede ser la cosa misma 'puesta' en música, o la sensación impregnada de la cosa. Sin embargo, tú consideras que este 'o' debe tener un carácter inclusivo porque en la música se trata siempre de una sensación organizada, la música es una organización sensible. No puedes comprender qué objetividad encierra la palabra 'cosa' en el texto de Hegel, ni cómo se siente la detención de la existencia en el transcurso del movimiento musical. Y es que esa objetividad no crees que pueda ser homologada con una explicación que parecía hacer de la palabra y el pensamiento un mismo movimiento. Si existe esa objetividad en la música, su naturaleza no es la que se hurta a la elocución, la que echaba anclas en una dicción monocorde. Tú no puedes interpretar un supuesto mensaje, un objeto, o una sensación impregnada de la 'cosa', sólo leyendo la notación sobre tu partitura. Aunque, ciertamente, cuando analizas la obra y divides sus partes, puedes captar su organización, la solidez que debes transmitir sonoramente. Para realizar esa labor, según el filósofo alemán, te «sometes enteramente al carácter de la obra» y no quieres más que «ser un órgano obediente».

El intérprete se constituye como un órgano que obedece, una organización que oye y se somete. El intérprete es un instrumentista; un instrumento que no deja marcas. La interpretación surge en un olvido de sí en el que la posesión sería el resultado de la sumisión. El intérprete se convierte en órgano, corporalidad que transporta una expresión material e inmaterial, un transmisor del sonido y de esa objetividad. Por ello, esta corporalidad no es, como el mismo Hegel indica, la que correspondería a un 'autómata musical', a un virtuoso dotado de una mera fortaleza técnica. La obra reclama ser interpretada según la «sensibilidad y el espíritu del compositor». Esta adecuación es la que el filósofo denomina la «virtuosidad genial». El intérprete virtuoso resuelve los problemas técnicos de manera que el oyente no sienta la dificultad que estos conllevan, es decir, que no oiga la técnica, al tiempo que su carácter genial le capacita para reproducir la espiritualidad y la sensibilidad del compositor. La genialidad del virtuoso te devuelve a la posesión de la Musa y, aunque no quisieras referirte a un estado de posesión, no sabes dónde o cómo se engendra esa fortaleza del virtuoso genial. Sólo entrevés que el

virtuoso genial es el único capaz de insuflar a la obra la «altura espiritual del compositor». Este proceder, en el que la tarea del intérprete es dirigida hacia la figura del compositor, es semejante al que Sócrates expone a Ión cuando afirma que es preciso que el rapsoda interprete las palabras y el pensamiento del poeta para expresar bellamente el poema. También es necesario en la interpretación musical hacer consonantes la espiritualidad y la sensibilidad del compositor, el pensamiento musical que estaría objetivado, según Hegel, en la obra. Sin embargo, la objetividad de lo musical no es la misma que la que corresponde a la narración épica, esta objetividad parece consistir en dar a escuchar una altura, un registro sensible y espiritual que coinciden sonoramente y que se mueve en y con la música. La interpretación musical haría audible que ese registro brota en un estado en el que lo espiritual y lo sensible son uno. Pero no te aciertas a explicar cómo se produce esa unión.

Como te ocurría con el diálogo platónico, vuelves a sentir la desazón de la ausencia de comprensión, no puedes captar objetivamente ni la posesión e inspiración sin forma, ni tampoco ese insuflar de la cosa misma al que el filósofo alemán hacía referencia. Ciertamente, tus dedos son obedientes cuando interpretas, pero no sólo tus dedos, también tu cuerpo, todo tú eres órgano que oye en un oír que entiende, que te hace tender a la interpretación. La imagen del virtuoso genial que Hegel ha dibujado, te sitúa de nuevo en ese espacio que parece crearse entre la técnica y la inspiración, y la opacidad del proceso se mantiene. Pero estás comportándote como Ión, dando muchas vueltas, trazando multiplicidad de formas sin lograr comprender. A pesar de ello, decides proseguir con la segunda especie de interpretación que Hegel indica.

La segunda especie se refiere a las obras en las que el compositor deja un margen de libertad al intérprete. Estas obras no tienen consistencia, no se sostienen a sí mismas constituyendo esa objetividad que la primera especie poseía y, en consecuencia, la interpretación cooperará con la creación, por lo que el intérprete será denominado aquí el 'artista', el auténtico productor de la obra. Pero presumes que, aún faltándole una consistencia objetiva, la obra tiene ya un cierto carácter que obliga al intérprete a insertar su libertad creativa en una organización musical establecida. Las lagunas que ocupa el intérprete son huecos que no acogen lo imprevisible, sino el ámbito de las diferentes posibilidades que no han sido anotadas. Piensas en ello y no te extraña que el ejemplo al que acude el filósofo para explicar esta segunda especie sea el de la ópera italiana. En esta ópera en la que el virtuosismo vocal y el espectáculo se unen y que da lugar a figuras emblemáticas como la del *castrati* y la *prima donna*, el cantante dispone de gran libertad, sobretodo en los

ornamentos, explica Hegel. Sin embargo, esas ornamentaciones en las que el cantante improvisa bellamente, aun cuando no adornen notas solas y puedan ocupar todo un pasaje extenso, están en ese pasaje, son el puente que a veces, a modo de largas cadencias, une el antes y el después. La ornamentación entonces, aún comprendida como improvisación, se inserta en una organización tonal determinada. El intérprete hace sonar una de las posibilidades de lo que no está escrito contribuyendo a la consistencia general de la obra. La fuerza de la voz reside en el intérprete, aunque en relación con la fuerza de la obra. La voz del intérprete completa la tonalidad, la tensión de la que participan los oyentes, tensión que se gesta entre la interpretación de lo escrito y de lo que está ausente. De este modo, se alcanza esa consistencia que Hegel denomina «la tonalidad universal de la sensación en general»⁶; ella será la que suma al oyente en la música haciéndole olvidar todo. Aunque es también aquélla, nos dice Hegel, en la que el alma del intérprete se abandona. La interpretación surge en la percepción de esa tonalidad de la sensación que se prolonga en la improvisación, en ausencia de la conciencia. El intérprete se libra, asimismo, al instante en el que continuamente compone sonidos.

Podrías aventurar que el intérprete es órgano que colabora y que obedece a la tonalidad de la sensación. Esta tonalidad te recuerda aquella otra sensación llena de la cosa, a la que el filósofo se refería en la primera especie. Y crees que, tal vez, también esa consistencia objetiva de las obras sea algo así como una tonalidad, lo que establece el tono general de la obra. Del mismo modo, esa tonalidad que sume al oyente en el olvido de las 'condiciones exteriores' lo transforma en un órgano que obedece, sólo escucha. Paras mientes de nuevo en los anillos de la Musa, en el campo de acción de una fuerza en la que se encuentra el compositor, el intérprete y el oyente. Te detienes una vez más en esa fuerza y reparas en que referirse a la ópera italiana es hacerlo a la voz, una voz que en la ornamentación se independiza del contenido de las palabras, aunque relativamente, como el filósofo remarca. La voz del cantante, en tanto emisión, aporta la expresión, lo que Hegel denomina el «río melódico del alma»⁷. Sin embargo, tú sabes que ese río tiene su cauce en la obra, que quizás es solamente uno de sus afluentes posibles. La voz del cantante no es la que se le suponía al intérprete de poesía épica. El cantante pone en voz su dolor, su alegría, pero no muestra una

⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁷ *Ibid.*, p. 220.

secuencia, una imagen con su palabra. La distinción entre la primera y la segunda especie de interpretación, por lo que al intérprete se refiere, la sitúa el filósofo en la oposición entre subjetividad y objetividad, pero en la interpretación no te queda claro si son ésas las oposiciones que convienen, siquiera si se trata de una oposición, ya que la expresión brota en esa tonalidad que dará consistencia a la obra. La relación que se establece en esta interpretación entre el surgir de la expresión y la propia expresión de la obra muestra una vez más la opacidad que encierra la creación y la interpretación.

Esta segunda especie alcanza su punto culminante, en opinión de Hegel, cuando la interpretación corre a cargo de los instrumentos y no de la voz humana. En este sentido, el filósofo explica que, dado que los instrumentos se encuentran más alejados de la expresión del alma y que la música es «actividad y movimiento interiores»⁸, es preciso que la exterioridad de los instrumentos desaparezca. Reflexionando sobre estas palabras, observas la partitura de Bach y te dices que esta *Suite para violonchelo solo*, según lo que acabas de ver, tiene solidez, una cierta consistencia objetiva, por lo que juzgas que no sólo tu violonchelo, sino también tú eres una exterioridad. Y te repites que el intérprete es siempre una exterioridad que se olvida a sí mismo para unirse con la exterioridad de su instrumento. Aún tratándose de tu propia expresión melódica, convirtiéndote en compositor-intérprete, ¿cómo hacer pasar la expresión melódica del alma a tu violonchelo?

Tu violonchelo es según Hegel una exterioridad, aunque tú lo sientas cercano y como formando parte de ti cuando tocas. Nunca pensaste que el timbre que arrancas de la madera de tu violonchelo fuera indiferente, siempre creíste que su calidez le correspondía sólo a él. Eso pensabas tú mientras recordabas que para el filósofo tu violonchelo es ‘un objeto muerto’ al que debes dotar de vida. Buscando una salida te vuelves al texto de Hegel y lees: «Sólo cuando la exterioridad del instrumento desaparece, la música interior atraviesa de parte a parte la realidad exterior, entonces el instrumento extranjero en esta virtuosidad aparece como un órgano plenamente elaborado propiamente por el alma artística»⁹. Esta alteración del instrumento en la que la música interior atraviesa la realidad exterior es la posesión de la música. Estás seguro de que es la música la que posee el instrumento y no tú, al menos, no ese tú que ahora enuncia estas palabras. El instrumento es trabajado y poseído, técnica y posesión unidos en el interpretar. Si antes, en la primera espe-

⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁹ *Ibid.*.

cie, era el intérprete un órgano obediente, una escucha sometida, ahora es la música la que a través de su cuerpo anima su instrumento. Interpretar requiere, según la segunda especie, hacerse uno con el instrumento, habitarlo para no sentirlo como exterioridad. Pero en ese hacerse uno, el instrumentista desaparece y es eso, sólo un intérprete. No obstante, piensas que también la voz del que canta debe ser, en la medida de lo posible, un órgano externo que se altera en la interpretación convirtiéndose sea en un órgano obediente, sea en un órgano poseído.

La posesión del instrumento implica el olvido de sí, el río melódico en el que al alma suena, resuena en el instrumento dirá Hegel. Pero este resonar no es un volver a sonar, sino un hacer sonar lo que con ningún otro medio puede hacerse. El río melódico del alma no está hecho de palabras, al menos no sólo, por eso el filósofo pone el ejemplo de un guitarrista virtuoso que conoció en su juventud. El filósofo recuerda que este guitarrista tocaba obras de mal gusto y que, en cuanto a su persona, era «un hombre tranquilo y sin conocimiento alguno», pero, cuando interpretaba, todo esto se olvidaba, del mismo modo que también él se olvidaba a sí mismo. El sonido de su guitarra era, según el filósofo, la mejor interpretación de su alma, lo que denotaba, en su opinión, una libertad interior y una inteligencia que no afloraba en sus palabras. Sin acertar a especificar qué es lo que el guitarrista olvidaba de sí mismo, y cómo introducía la expresión de su alma no discursiva, el filósofo mantiene tu inquietud ante la interpretación. La interpretación te aparece, una vez más, en ese espacio entre la técnica y la posesión y, tal vez para reconfortarte, lees: «Con este tipo de práctica disfrutamos de la más alta cima de la vida musical, del admirable misterio por el cual un útil exterior se transforma en un órgano perfectamente animado, y entrevemos al mismo tiempo, como en un relámpago, la concepción interior y la ejecución de la imaginación genial en su fusión instantánea y su vida evanescente»¹⁰.

La opacidad del proceso interpretativo se mantiene, pero tienes que reconocer que, a pesar de tus desacuerdos, el filósofo alemán te ha indicado en qué consiste la interpretación, has entrevisto como en un relámpago que interpretar es una fusión instantánea y fugaz de lo que él denomina la concepción interior y la ejecución de la imaginación genial. Esa fusión que habías creído reconocer en la necesidad de acordar la distancia que Platón establecía entre la palabra y el pensamiento. Una fusión que, vista a luz del relámpago, no te deja percibir ninguna forma y que por ello todavía piensas como fuerza. La posesión es una acción que no

¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

proviene de la divinidad, te repites, una acción que ocurre entre la música, tú y tu instrumento, pero es necesaria para la interpretación. Quizás si supieras en qué consiste la imaginación genial, o esa inteligencia que el guitarrista no podía expresar en palabras pero que se hacía música. Además ya sabes que es un tópico el afirmar que el músico y el intérprete no saben hablar, pero es que hablar de su arte es algo más que hablar. Y te preguntas qué tipo de inteligencia conduce a la fusión.

Acudir a lo que expone un pianista y musicólogo como Charles Rosen debería ser lo adecuado. En su obra *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, Rosen, haciendo referencia a la obra platónica, escribe: «La inteligencia es a veces considerada como una desventaja en el caso del músico intérprete. Demasiada reflexión, se piensa, embota la espontaneidad necesaria para una interpretación convincente. No se pone en duda que un pianista debe tener una suerte de inteligencia instintiva, semejante a esta que permite, por ejemplo, a la lechuza atrapar el ratón. Es esta actividad mental primera la que permite a los pianistas alcanzar las notas acertadas sin reflexionar y al solista acordarse de su entrada al final del *ritornello* de un concierto. El pensamiento discursivo podría alterar la emoción que se debe comunicar al oyente. Para encontrar la respuesta emocional justa y apropiada, sin embargo, es necesario ser al menos un poco astuto»¹¹.

La espontaneidad a la que Rosen alude, como característica necesaria para la interpretación, ocupa el lugar del olvido de sí. Los dedos del instrumentista encuentran voluntariamente su posición gracias a una actividad mental primera, una inteligencia carente de razón, en la que el cuerpo tiende al lugar preciso. Esta inteligencia instintiva se inscribiría en lo que tú llamas la memoria muscular que posibilita la repetición exacta del movimiento. La inteligencia instintiva es la que se crearía con una buena técnica, con el virtuosismo, pero esta inteligencia instintiva debe incluir la organización sensible de la obra. Así, como en el texto se afirma, se requiere otro tipo de inteligencia para dotar a la obra de esa respuesta emocional justa y apropiada, para insuflarle la musicalidad. La interpretación es concebida aquí como un diálogo en el que la obra interroga y el intérprete responde. La responsabilidad del intérprete es introducir su interpretación en esa inteligencia instintiva. Una interpretación que no se gesta, para Rosen, en la inteligencia discursiva, porque el pensamiento discursivo, se nos dice, podría alterar la emoción, el movimiento que se comunica al oyente. El pensamiento discursivo discurre

¹¹ C. Rosen, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*. tr. S. Lodéon, Paris: Seuil, 1998, p. 96.

según caminos que son los del lenguaje verbal, mientras que la música, cada música, tendría su propio discurrir. En el recorrido musical, sea un trayecto lineal, polifónico, espacial, u otros, el pensamiento interviene de ese modo opaco en el que se llega a la creación y a la interpretación. El solista, gracias a la inteligencia instintiva, reconoce el momento de entrar a la fin del ritornelo, pero para entrar adecuadamente, para mantener la interpretación, se necesita algo más, el plus de la inspiración, del olvido de sí, de una inteligencia otra que discurre musicalmente.

La opacidad en la que se produce la comunicación, en la que se cierran los anillos de la Musa, te devuelve a la interpretación entendida como un proceso de entrada en un campo magnético, un campo de fuerzas, te devuelve también a aquél veintitrés de febrero de 1978 cuando Michel Foucault preguntaba a Pierre Boulez y al equipo del IRCAM acerca de lo que había ocurrido en los ensayos a los que asistió. En ellos se interpretaban cinco obras de cinco compositores diferentes. Foucault recuerda que durante la sesión dedicada a *ZeitMassen* de Karl Stockhausen hubo las repeticiones propias de un ensayo y también una audición comentada. Boulez dirigía el ensayo y hablaba a los músicos y al público del mismo modo, no establecía diferencias. Con sus palabras hacía progresar a ambos, por eso el filósofo preguntaba en qué consistía el trabajo de Boulez y qué efecto tenía sobre los intérpretes y sobre los oyentes. El encargado de la pedagogía del IRCAM respondió que en ese progresar de ambos es necesario que haya una hipertensión por parte del instrumentista. En esa hipertensión piensas, el instrumentista se hace primero oyente y después intérprete. Reconoces ciertamente esa tensión extrema, y también sabes que el oyente percibirá su resultado. Esa tensión no es un endurecimiento, sería la entrada en la tensión de la obra, en la «tonalidad universal de la sensación» que te conduce a la fusión de la que hablaba Hegel, o a la posesión divina de Platón. Esa tensión es necesaria aunque hayas repetido mil veces la obra, es la responsable de que, aunque la obra sea difícil, tú la ejecutes con naturalidad. Pero esa tensión se engendraba con las palabras que Boulez dirigía al público y a la orquesta y, sin embargo, como Foucault insistía, el director no había añadido nada a la obra, sólo había hablado de lo que había en la música. El filósofo pregunta qué es lo que pasa en el oído del que no es especialista en música. ¿Qué trabajo específico hace un análisis de la obra como el que realiza Boulez? Y tú le respondes en silencio que las palabras del músico tensan el oído del oyente, lo preparan. No te sorprendió que lo que más impactara a Foucault fuera que, mientras escuchaba los ensayos antes de que Boulez hablara, tenía una escucha que, después de sus palabras, se convirtió en otra percepción, aunque no podía afirmar que

había reconocido en la obra lo que el músico explicó. Lo que ocurre, le contestaron, es difícil de explicar. Primero hay una expulsión, dijeron, y después se debe contar con el texto escrito. Te repites esas palabras y no puedes asegurar que esa expulsión sea la del propio instrumentista que hace un vacío en sí mismo para dejar entrar las palabras de Boulez. Después está la partitura y el análisis que de ella se hace, pero, como se indica en la conversación, hay que añadir el lado afectivo y en él siempre nos perdemos, esto no puede ser explicado.

Piensas que el asombro de Foucault radica en que sin duda los músicos debieron reproducir sonoramente la interpretación que el director les indicaba. La pregunta de Foucault te trae la imagen de Sócrates hablando de los anillos de la Musa, y te imaginas que acaso las palabras de Boulez señalan la entrada en la fuerza magnética de la que los intérpretes y los oyentes participan. Y Foucault seguía preguntando lo mismo que tú te preguntas ante la partitura de Bach, ¿qué es lo que ocurre? ¿qué aportan las palabras del director y cómo se pasan del oído del instrumentista al instrumento? ¿cómo nace la interpretación? Ves ahora a Boulez, que toma la palabra, y dice, dice algo que reconoces, afirma que «toda la estructura mental se transmite por un gesto y que esta manera de unir el gesto a la estructura es la función del intérprete»¹².

Ahora lo sabes, fueron las palabras de Boulez convertidas en gesto musical lo que Foucault debió escuchar. Lo que ocurre en la interpretación es pues la unión del gesto y de la estructura mental, y eso debía ser también lo que transportaban las palabras del compositor. Pero ¿qué es el gesto? En el gesto se incluyen la sensibilidad y la capacidad técnica, el entendimiento de las notas, los silencios, el tempo, y su articulación. El gesto aparece cuando el cuerpo del intérprete es órgano articulado por la musicalidad, pero esa articulación parece que sólo es posible en ese espacio intermedio en el que no podemos hablar ni de acción plenamente consciente, pero tampoco ya de inspiración y de ausencia total de la inteligencia. Se apela pues a otro tipo de inteligencia que no es la discursiva, como Rosen indicaba, una inteligencia que entiende, que tiende y extiende en la interpretación su hacer. Interpretar es situarse en esa vía en la que la inteligencia entra en relación con el olvido de sí. El gesto es la forma visible de eso sin forma, el gesto no responde a una causalidad, no hay pautas que puedan recrear un sonido, es necesario perseguirlo en ese espacio en el que se unen una corporalidad inteligente y una estruc-

¹² Cf. el vídeo *Le temps musical*, grabado por el IRCAM de París el 23 de febrero de 1978. Propiedad del IRCAM. No ha sido comercializado.

tura mental que se hace sensible. Si te preguntaran ¿cómo crear ese espacio?, no tendrías respuesta.

Ahora miras la partitura de Bach y piensas que esas manchas sobre el papel pautado son la imagen de una organización sensible intelectualizada que tú debes hacer audible. Una estructura mental en música es la organización del pensamiento musical del compositor hecho sonido, sea en el papel, en el instrumento, o en la mente del compositor. Pero sabes que incluir todo eso en el gesto, en los gestos que interpretarán la *suite*, es lo más difícil. Tienes la experiencia de que, por mucho interés que pongas en el análisis de la obra de Bach, el paso a la realización sonora no es inmediato. Sabes que, como Boulez explica haciendo referencia a las clases de dirección de orquesta que impartió, a menudo los estudiantes son capaces de analizar y entender, entrar en el punto de vista del compositor y que, cuando quieren transmitirlo a la orquesta, se produce un bloqueo. La transmisión de la música, que es la verdadera interpretación, obliga a situarse más allá del análisis mental, te empuja a transmutarlo en organización sensible de tu propio cuerpo que, sólo entonces, se convertirá en gesto. El cuerpo también debe participar del análisis. La comprensión del análisis por parte del cuerpo es la respuesta sensible, la responsabilidad del intérprete. El gesto es el modo en el que la técnica, la fisiología, la sensación y el análisis se integran, el gesto es, siguiendo a Boulez, la creación de un tipo de sensaciones que elaboran un ser musical¹³. Y, tal vez, no es que estás fuera de ti, sino que, a partir del momento en el que el gesto produce la música, eres un transmisor, un intérprete. No es posesión, es un estado que está en ti mismo, una inmediatez en la que la inteligencia instintiva y la inteligencia sin más están en continuidad. La continuidad que es un territorio propio, la masa que hace el campo magnético de la posesión platónica, la virtuosidad genial y el instrumento dotado de alma, la inmediatez de la interpretación. Tu mano derecha mueve el arco, mientras que en tu cabeza escuchas que interpretar es situarse en esa vía en la que la inteligencia entra en relación con el olvido de sí. Interpretar sería habitar ese medio, la continuidad hecha de fuerza, sentido, inteligencia, sensibilidad. Interpretar será hacerse habitante del medio, estar actuando en el entre de la organización mental y la organización sensible que buscas para expresarla, interpretar será tal vez algo así como una interpret/acción.

¹³ C. Samuel, dir. y entrevistador, «La partition transmise», *Éclats/Boulez*. Paris: éd. du Centre Pompidou, 1986, p. 71.