

LA INTERPRETACION MUSICAL

MARCO ANTONIO ALLENDES

Interpretar, dice Goblot, es pasar del signo a la cosa significada.

Puesto que el hombre no puede obtener todo el conocimiento en el acto directo y simple de una intuición, se ve obligado a una tarea discursiva que, introduciendo un elemento intermediario, va realizando por etapas la conquista de la verdad. Es ésta una de las operaciones más frecuentes y fundamentales del espíritu, al extremo de constituir la textura misma de nuestra concepción del mundo.

Ya en la más humilde percepción se realiza un proceso interpretativo, pues se considera la impresión sensible que se da en la conciencia como el signo de una realidad exterior a ella, y se distinguen diferencias dentro de esa realidad. En esto el hombre se equivoca constantemente, sea afirmando una exterioridad que no existe (alucinación), sea confundiendo un objeto con otro (ilusión), lo que pone en evidencia la naturaleza e inseguridad del procedimiento. Sin embargo, no sólo estamos obligados a él, sino que en él estamos enteramente comprometidos. De allí que los sicólogos puedan deducir la personalidad de un individuo conociendo la forma como percibe el mundo, y el gran Leonardo probara a los artistas por lo que podían ver en una confusión de colores.

En la medida en que nuestro conocimiento alcanza un mayor desarrollo, las interpretaciones que lo sostienen se perfec-

cionan en una generalización creciente. Un sentimiento de libertad ilimitada nos asiste en el instante de pensar, pero sabemos que toda interpretación descansa en la cultura que poseemos al formularla y en el trasfondo síquico creado por la constelación de los factores que configuran el momento histórico en que vivimos, por lo que sólo tiene un valor relativo. Nunca reconocemos el peso de nuestra determinación histórica, sino cuando practicamos un análisis en el que se nos revela con evidencia; y aun entonces la visión intelectual no es suficiente para alterar la fuerza de nuestro sentir.

Imaginemos una persona de espíritu religioso que nace en la Edad Media y que un día, hallándose en el silencio de sus habitaciones oye palabras que le ordenan el cumplimiento de una misión. Obligada a interpretar el origen de tales voces no emitidas por ningún ser humano, necesariamente deberá atribuir las a un poder sobrenatural. Quien ignore la posibilidad de oír frases perfectamente articuladas sin que persona alguna las pronuncie se encontrará limitado en sus interpretaciones y oscilará entre lo divino y lo demoníaco.

Esa misma persona, frente a una experiencia semejante ocurrida en nuestro siglo, tendrá, a lo menos, una nueva vía de explicación (como el efecto de un trastorno), aunque el resto de los factores que participan en este proceso pudieran, a la postre, inclinarla hacia la misma solución. Y quien conociera iguales estímulos prescindiendo absolutamente de la idea de Dios, estaría privado, a su vez, de la alternativa de una interpretación religiosa.

A la necesidad y universalidad de este fenómeno hay que agregar su permanente dinamismo. A medida que nuestros conocimientos aumentan y nuestro espíritu se enriquece, el proceso interpretativo, que se nutre en estas fuentes, se amplía también, ensanchando nuestra representación del mundo. La calidad de una interpretación nos da la medida del desarrollo espiritual en que se encuentra la persona que la formula. Aun diríamos que la interpretación es el mecanismo en que se articula y desenvuelve la conciencia.

Este proceso, claro está, puede realizarse en distintos niveles, según la índole de la inquietud que lo impulsa, pudiendo ir desde la búsqueda del significado que se asocia convencionalmente a cualquier grafismo, hasta la pregunta por el sentido último de todas las cosas.

Por tales razones, no es posible pensar que el hecho artístico escape a este fenómeno. Pero si bien es cierto que todo dato puede constituirse en signo de algo, lo que nos importa ahora — ya que no se trata de un problema metafísico — es determinar los caracteres de esta búsqueda en el campo singular de la música.

Por consiguiente, debemos preguntar en primer lugar si los elementos musicales son signos, es decir, si ocultan un significado tras de sí o son creaciones absolutas que se agotan en su sola presencia.

Es obvio que la comprensión de la música en la casi totalidad de su extensión supone adherir a la primera alternativa. Por razones de espacio, no nos ocuparemos aquí de algunas corrientes de la "música" contemporánea que ofrecen interés desde este punto de vista, pero que no invalidan las conclusiones de este trabajo.

Con la respuesta afirmativa de la primera interrogante se levanta una nueva dificultad: ¿cómo llegan los sonidos y demás recursos de la música a constituirse en signos? En la pintura — podría pensarse — se capta el significado con el auxilio de la imagen (1); en la literatura, con el de los conceptos, pero en el mundo abstracto de la música no parece posible hacer lo propio.

Desde luego, no se trata de signos convencionales. Se puede permanecer impedido de toda comunicación verbal con un compositor extranjero cuya lengua se ignore, y no obstante comprender fiel y cristalinamente su lenguaje musical, entrando en contacto con él en el plano de las más finas sutilezas sin haber estudiado jamás teoría de la música ni conocer ninguna convención que nos sirva, como en el caso de los signos lingüísticos, para reconstruir su significado en el interior de la conciencia. A la inversa, el estudio más serio y exhaustivo de la teoría e historia musicales no será suficiente para obtener tal comunicación.

Tampoco presenta los caracteres de un signo natural como se define de ordinario esta relación, pues si tomamos un grupo

(1) La imagen es siempre un pretexto para una expresión más profunda que excede la pura imitación. Por otra parte, en la pintura no figurativa se plantea idéntica dificultad. Lo propio ocurre en la arquitectura.

de personas formadas en un mismo ambiente encontraremos que algunas de ellas entenderán sin dificultad este extraño lenguaje, en tanto que para otras resultará inaccesible. Es más, a un mismo sujeto puede ocurrirle la desconcertante experiencia de escuchar en determinado momento una obra musical y comprender muy poco o nada de lo que ella pretende expresar, y a poco, a veces casi de inmediato, oír de nuevo la misma obra y percibir en ella un sentido profundo. Esto no sería posible con un signo natural, cuya sola visión bastaría para evocar espontáneamente su significado, como ocurre con la pena al escuchar un llanto.

La letra que acompaña frecuentemente a la música podría dar lugar a la idea ilusoria de ver en ella un auxilio eficaz para su comprensión; pero, además de no estar siempre presente, un análisis cuidadoso nos revelará que en todos los casos — incluso el lied — podemos prescindir de la letra sin dañar el contenido artístico. Este se sirve mucho más del poder emotivo de la voz humana que del valor de las palabras, cuya belleza, salvo rarísima ocasión, sobra y hasta perturba la ilación del discurso musical, como lo señala Tolstoy, por tratarse de dos sistemas distintos, cada uno de los cuales reclama para sí el máximo de entrega.

El lenguaje que supone ser la música es, pues, un idioma que no entienden todos los hombres y que ni siquiera los músicos manejan universalmente, ya que muchas veces el propio artista no consigue emocionarse ni captar el valor de obras pertenecientes a escuelas muy alejadas de la suya.

¿Cuál es, entonces, la naturaleza de estos signos? ¿Qué extraña complicación psicológica opera el milagro de esta conversión reveladora de los sonidos?

Si observamos cuidadosamente el estado anímico de un compositor en el instante de componer; de quien interpreta, y de quien recibe el contenido de la música, no nos será difícil reparar en el carácter singularísimo de ese estado, manifiestamente distinto de la vigilancia ordinaria. A tal estado podemos denominar trance estético, y en el caso particular que nos ocupa, trance musical, ya que no puede negarse una diferencia específica en el caso de cada una de las artes. No es común hallar músicos, por ejemplo, con igual comprensión para su arte que para la poesía o la pintura, ni pintores que puedan penetrar en la danza con la misma facilidad que se introducen en el mundo del color y la forma. Lo mismo puede decirse de los espectadores.

Por tanto, los signos musicales deben realizar dos funciones: suscitar el estado anímico propicio, esto es, el trance estético y comunicar el contenido impreso por el artista; procesos ambos íntimamente unidos y que sólo un análisis ideal puede separar.

El mecanismo usado en la inducción del trance consiste aquí, al igual que en la poesía o la pintura, en distorcionar el orden regular de la vigilia para sumirnos en un orden nuevo creado por el compositor, y así como para inducir el sueño cerramos los ojos, retirando nuestra atención de los objetos sensibles a los cuales se hallaba atada con fines prácticos, de igual manera en este caso necesitamos modificar nuestro régimen de atención para centrarnos en facetas de la realidad que nos habían pasado inadvertidas.

Poco acostumbrados a observarnos a nosotros mismos, no reparamos en la gran variedad y movilidad de los estados de alma en que transcurre nuestra vida y el papel que juega cada uno de ellos en su normal desenvolvimiento. Apenas distinguimos los cambios más notorios, como el sueño de la vigilia o la vigilia de la hipnosis profunda. Pero lo cierto es que la vasta gama de potencias del espíritu requiere un sustrato síquico y orgánico especial en cada caso. Lo que podemos o no podemos hacer en el sueño es diferente de lo que podemos o no podemos realizar en la vigilia, y esto vale para la ira, el miedo, el entusiasmo o el amor. La distinción en los concomitantes orgánicos nos pone sobre la pista respecto de diferencias más hondas operadas en el fondo del alma.

Esta inadvertencia con relación a un fenómeno tan importante nos ha impedido ver con claridad el especial estado anímico que supone la experiencia estética. Mas, aquel que como los artistas se vea sumido frecuentemente en tales estados, reconocerá de inmediato la verdad de lo que afirmamos.

Los poetas consiguen romper estas amarras con el mundo externo mediante mecanismos de gran ingenio y simplicidad como son, por ejemplo, la rima cuyo efecto sonoro nos obliga a poner la atención donde el poeta lo desea; el incremento de la carga afectiva de las palabras, que él obtiene representándose las cosas por medio de imágenes que causan una emoción más fuerte que su mención directa; un ritmo en el decir diferente del que rige las frases en la comunicación cotidiana, etc.

A partir de la disposición psicológica en que nos encontrábamos antes de leer el poema, los signos usados^{me} ostentaban ese carácter expresivo y aún podían parecer un absurdo.

No hay duda que la mayor o menor facilidad para entrar en este trance es determinante en la facilidad o dificultad para usufructuar del arte, ya que no bastan ni la inteligencia ni el conocimiento.

Por otra parte, la resistencia para ser inducido a este estado es un fenómeno correspondiente al que presentan algunas personas para ser inducidas al sueño o a la hipnosis. Empero, es razonable pensar que ningún ser normal es incapaz de entrar en tales estados y que es posible, incluso, cultivar el modo más feliz de tener acceso a ellos.

El pintor hace lo propio con los colores y las formas.

Fascinante resulta seguir este proceso en cada una de las artes. Recorrer su itinerario es recorrer la historia de los estilos en sus más íntimos mecanismos, estilos creados, a su vez, para mostrar facetas desconocidas de la realidad, reveladas desde las distintas perspectivas que aporta cada hombre y cada época.

En la música se cuenta, con los medios más eficaces para conseguir este paso al trance, como son: el ritmo, cuyo asombroso poder para sustraernos al medio en que nos movemos y producir el más intenso arrebató es conocido desde antiguo, especialmente a través de la danza; los sonidos, cuyo timbre, intensidad y altura emitidos y controlados a voluntad, atraen fácilmente la atención, arrancándola de su campo habitual; los silencios que — paradójicamente — destacan su presencia dentro de una textura musical, alterando nuestro equilibrio emotivo; los acordes, combinación difícil de oír en forma natural por requerir un propósito que los engendre; la melodía, que implica una ordenación sonora que tampoco se da sin intención e ingenio y en fin, todos los recursos que utiliza el compositor para producir ese estado asaz diferente del que sirve de sustrato al comportamiento común.

Una vez suscitado el trance estético y fuera ya de la red de requerimientos en que se desarrolla la existencia práctica, bastante limitada, se está en condiciones de atender y recibir el ampacto de este nuevo universo, para cuya vigencia hemos construido un estado ad hoc.

Pero con la descripción y explicación del mecanismo mediante el cual se nos ha hecho salir de la vigilia ordinaria y entrar en un plano síquico diferente, no se nos aclara todavía

la razón por la que tal mecanismo transforma en lenguaje, esto es, en un sistema de signos de enorme poder expresivo, lo que no parece ser sino un conjunto arbitrario de sonidos y de silencios.

El análisis de algunas de las principales características del trance estético contribuirá a una mejor inteligencia del problema.

Lo que se torna evidente de inmediato es el aumento de la sensibilidad en quien experimenta el trance. Esta hiperestesia nos permite descubrir relaciones que habían permanecido bajo el umbral de percepción y, por tanto, ignoradas enteramente o apenas entrevistas en una penumbra estéril. El mundo, de pronto, se agiganta y cobra dimensiones extraordinarias. Semejanzas entre objetos o situaciones que nunca habían sido aprehendidas se muestran unificando un mundo plural y atomizado; realidades como la muerte, por ejemplo, que habían sido inconscientemente minimizadas, se revelan en todas sus proyecciones.

Los objetos adquieren un nuevo ser y las alteraciones que muestran a causa de este trance sugiere y conduce a tales descubrimientos.

Esta mayor sensibilidad va unida a una desatención de todo aquello que nos liga al trato diario con las cosas. Por tanto, nos conduce a una contemplación, a una toma de perspectiva respecto del mundo externo, contemplación que nos sitúa en condiciones muy favorables para adquirir conciencia suya, especialmente si se toma en cuenta que una vez desprendidos de la limitación cognoscitiva que nos impone la índole utilitaria de la relación con él, podemos reparar en otros planos capaces de iluminar mejor nuestra comprensión del conjunto. Es la actitud del hombre teórico.

En el caso concreto de la música, y referido a sus elementos sonoros, tiene como consecuencia la patentización de algunas virtudes de estos elementos que les confieren un gran poder expresivo y que, hábilmente manipulados, pueden articularse en un riquísimo lenguaje.

Se conoce el efecto orgánico directo que poseen los sonidos, inclusive en los animales, lo que ha permitido usarlos con fines curativos al igual que los colores. Estos efectos pueden acentuarse voluntariamente de modo especial como ocurre en los acordes y, en general, en toda la construcción armónica y contrapuntística de una obra.

A esta acción fisiológica hay que sumar el poder de las asociaciones naturales y artificiales que aparecen únicamente en este estado y que habíamos rechazado como inexistentes cuando enjuiciábamos la música desde la frialdad de la vigilia ordinaria.

Todos los ambientes físicos poseen junto a un olor y un color, un sonido y hasta una tonalidad propios. Vivir en el campo implica no sólo un ritmo particular de trabajo, diferente del que se experimenta en las ciudades, sino un paisaje distinto, otro olor, otros ruidos. Se han escrito palabras bellas sobre el olor de las ciudades, especie de resultantes de las actividades y elementos que las componen. Lo mismo ocurre con su faceta acústica. Estos ruidos, estilizados a través del sonido y sus combinaciones, conservan y hasta multiplican su efecto emocional y de sugerencia. Este proceso que realizado por un artista genial opera inconscientemente, se muestra en forma basta en los excesos onomatopéyicos del artista con menor capacidad de elaborar su lenguaje, dejando al descubierto y en bruto el origen de un recurso sutil.

También prestan su acción las relaciones convencionales que se van acumulando lentamente en toda sociedad, fijándose en un simbolismo que actúa semi-inconscientemente y que permite, en el caso de los sonidos, encontrar en ellos un cierto significado. Muchos de estos convencionalismos tienen, en el fondo, un origen natural, así como ocurre con los colores, pues si bien es cierto que el rojo es señal de peligro por simple y universal acuerdo, el hecho que la sangre sea roja indica que tal acuerdo no haya sido puramente fortuito. En todo caso, lo que comienza siendo el producto de una convención puede terminar incorporándose a nosotros como una segunda naturaleza y obrar con idéntica espontaneidad.

No obstante, este último aspecto del poder expresivo de los sonidos es una fuente de obstáculos para comprender la música de otros pueblos muy distantes del nuestro en el tiempo y en las costumbres, ya que algunos recursos de sus construcciones sonoras nos llegan muy debilitados o ni siquiera nos tocan, dejando grandes lagunas en la continuidad del sentido. Esto sin contar otros factores de incomprensión como el desinterés que para un hombre moderno pueden tener motivos que preocupaban primordialmente al hombre antiguo.

De lo dicho se desprende que si ya en forma aislada o en grupos pequeños los sonidos poseen capacidad de expresar una

realidad que los trasciende, esta capacidad se multiplicará incalculablemente mediante las infinitas combinaciones en que podemos organizarlos.

De allí que una composición musical constituya una pluralidad de sonidos genialmente unificada. Por tanto, no puede ser alterada por mero arbitrio sin que su valor de desvanezca. No es lo mismo oír una melodía que escuchar en desorden las notas que la componen. A veces el solo cambio de tonalidad que en nada altera su estructura, puede debilitar gravemente su significado.

Al hilo de estas mismas ideas es importante considerar el papel que juega en la calidad de los inductores al trance estético la época y el tipo de sociedad en que se crea la obra. Toda obra se produce en un momento de la historia y en un lugar preciso, por lo cual no puede estar desvinculada del conjunto en que se origina. El ritmo de los tiempos, sus inquietudes, el medio natural, etc., determinan reflejamente su impronta en todo lo que el hombre hace o piensa. No es un azar que la música romántica haya sido escrita en el siglo XIX y así como ciertas palabras y ciertos metros dentro de la poesía necesitan renovarse para no perder su efecto sobre el ánimo y, como dicen los críticos, no desgastarse y morir, así también es preciso encontrar aquellas formas musicales que por su correspondencia con el resto de las formas y acontecimientos culturales logren conmover y no pierdan su capacidad de inducir ese estado en el cual los sonidos despliegan sus potencias lingüísticas.

Lo que hace al gran artista es, pues, la capacidad de manejar estas potencias semi-ocultas de modo de transmitir con ellas una visión del mundo.

Si el hombre de ciencia dispone de un repertorio de conceptos que articulados por la imaginación creadora en diversas teorías le sirven para representarse el mundo físico, también el músico o el pintor pueden crear una representación sonora o cromática de la realidad, por intermedio de la cual pueden expresar sus más íntimas experiencias.

No hay normas que enseñen el modo feliz de obtener estas estructuras sonoras, pues ellas cambian con los tiempos y sólo una sensibilidad extrema puede en relación con ese cambio, encontrar los nuevos estilos. Sería locura querer fijar su método para siempre, ya que con ello se inmovilizaría el mecanismo de

la creación artística, dejándola al margen del dinamismo esencial de la vida.

De allí el carácter un tanto mágico con que aparece a nuestros ojos este plano de la conciencia aun no enteramente esclarecido en que se elabora el arte. Hay algo del misterio de la creación, algo de la capacidad de producir nuevas síntesis, juntando milagrosamente las cosas y arrancándoles una nueva verdad.

Una vez comprendida la conversión del sonido en signo, se levanta el problema de la calidad que debe alcanzar el trance en la persona que recibe la obra y la interpreta. De ella depende la capacidad de absorber todo el sentido de los signos musicales. Un niño, por ejemplo, no puede entender un drama amoroso, aunque conozca el idioma en que se lo narren. Sólo puede seguir la descripción de los hechos, es decir, la pura exterioridad del asunto. Es indispensable conjugar una rica experiencia vital y un gran espíritu, cualidades complementarias, pues una experiencia rica no quiere decir la ocurrencia de muchos hechos, sino la resonancia y comprensión de tales hechos. Un alma sensible puede sufrir más con la sola imaginación de un acontecimiento funesto que otra de menor sensibilidad padeciendo el hecho mismo. De igual modo, muchas experiencias pueden dejar casi nada si las experimenta un hombre vano, en tanto que unas pocas pueden enriquecer significativamente la inteligencia del mundo si ellas ocurren en un alma superior. Es por esto que las obras artísticas de un Shakespeare o un Bach, o las morales de un Cristo o un Buda, son muy poco comprendidas (a pesar de lo mucho que se las pondera), ya que expresan una visión tan profunda que un hombre superficial no tiene a qué referirlo. De lo dicho se desprende que no puede esperarse todo del poder inductor del lenguaje musical, y que éste no podrá llevarnos muy lejos si no cuenta con un terreno adecuado.

El otro elemento importante es el grado de compenetración con la época. Hemos visto cómo en la construcción del carácter natural y artificial de los signos musicales el medio en que se originan es un factor determinante. El estado anímico de un hombre de la Europa atribulada de post-guerra podrá convertir en signos llenos de sentido estructuras sonoras que para seres que viven pastorilmente, en ritmo semifeudal, no poseen igual fuerza expresiva. De allí la pobreza de todo lo inauténtico, el error de imitar lo ajeno, frecuente en el seudo artista. Mientras

más próximos espiritualmente nos encontremos respecto de la época en que se creó una obra musical, estaremos en mejores condiciones para interpretarla, proximidad que no depende necesariamente ni de la cercanía en el tiempo ni del saber erudito, es decir, del que podemos adquirir por una operación intelectual no vivificada en la interiorización profunda.

La primera conclusión que se deriva de las consideraciones anteriores es la necesidad de no confundir el significado con el signo, esto es, la necesidad de hallar a través de los sonidos, lo que el artista pretende comunicarnos con ellos, sin quedarse detenido en su mera complacencia sensual. La incompreensión de esta verdad conduce a la deformación virtuosística; y la complejidad de la técnica instrumental contribuye a facilitar la caída en este mal común. En efecto, emitir con perfección los sonidos de un instrumento, llega a ser, especialmente en algunos casos, una prueba fascinante y gozosa que muy pocos hombres logran realizar. Pero desgraciadamente la habilidad para conseguir tal prodigio y el carácter para cultivarla, no siempre va acompañado de las cualidades espirituales que permiten la comprensión, que es el objetivo real. Por otra parte, sin poseer la virtud de manejar los sonidos no podemos organizarlos ni producirlos a voluntad en la forma necesaria para transmitir su contenido. Prescindimos aquí de la posibilidad de leer directamente la partitura, por exigir una gran imaginación reproductora — además de conocimientos y práctica — lo que tampoco va necesariamente aparejado a la auténtica musicalidad.

Encontrar, pues, quien reúna ambas cualidades es un hecho rarísimo.

Por desgracia, el exhibicionismo impuesto por el espectáculo en gran medida comercial y social de los “conciertos” tiende a popularizar al virtuoso que se solaza en malabarismos acústicos, produciendo un goce fácil y general, pero sin lograr la comunicación del sentido. Esta situación odiosa ha hecho exclamar a un hombre tan penetrante como Gillo Dorfles que uno de los méritos de la música electrónica es el de habernos librado de la plaga de los intérpretes. Pero veremos luego que la necesidad de ellos no sólo es esencial a casi toda la música, sino que es una gran fortuna que exista tal posibilidad.

Detenerse, pues en la mera complacencia de los sonidos es quedar al margen del fenómeno musical.

Ahora podemos preguntarnos cuál es, entonces, la manera correcta de interpretar una obra de música.

¿Hemos de respetar fiel y ceñidamente los modos de cada época y estilo? ¿Debemos proponernos como ideal obtener una versión idéntica a la que imaginó su autor, supuesto que éste fuera siempre igual a sí mismo? A la inversa ¿debemos alterar en alguna medida tales versiones, o despreocuparnos, al menos, de la fidelidad absoluta, en una suerte de libre entrega a la emoción? Y en estos dos últimos casos, la alteración consciente o la libre entrega ¿hemos de realizarla en base a la subjetividad del intérprete o a las modalidades que rige la época en que se interpreta, o en ambos sentidos?

Analicemos la primera alternativa, esto es, la reproducción respetuosa del original.

Un intento de cumplir tal propósito, analizado críticamente nos permite descubrir de inmediato que se trata de una fórmula impracticable.

Una vez superadas las inquietudes de la época, sometidos a otros requerimientos, a otras presiones, a un medio físico diferente, no podemos repetir el pasado y — cosa paradójal — si lo repitiéramos, lo traicionaríamos, en razón de nuestro propio cambio. Es muy fácil caer en la ilusión del pasado. Nos forjamos una imagen de su realidad en base a algunos datos parciales que estimamos de valor y luego quedamos satisfechos ajustándonos a esa imagen. Pero como nunca podemos verificar si se trata realmente de una copia perfecta, toda nuestra seguridad descansará siempre en un supuesto.

Podemos forjarnos la estampa de un soldado romano de acuerdo a nuestro saber histórico de ese mundo. Pero un romano no es sólo ni principalmente un hombre vestido con cierto atuendo de guerrero, sino un ser que tiene creencias, ideales, costumbres, gustos, amigos, tradiciones, temores, que nosotros no tendremos jamás, porque hemos perdido la inocencia de la época. La irreversibilidad del tiempo es tan inexorable que aun dentro de nuestra breve existencia podemos verificar barreras de este tipo. Un adulto, por ejemplo, jamás podrá revivir la tierna experiencia de la Pascua, con la visita de los Reyes Magos, porque una vez perdida esa creencia, una de las más bellas que ha poblado la cabeza del hombre, aunque el mejor actor del mundo se esmerara en representar su papel, no provocaría igual estremecimiento.

Todo epistemólogo sabe que cuando un hombre moderno mira un astro, su percepción es otra que la de un hombre antiguo, para quien los cuerpos celestes eran dioses. Si quisiéramos tener una representación aproximada de lo que ellos sintieron frente al cielo, tendríamos que buscar otro objeto respecto del cual existiera en nosotros alguna creencia semejante.

Nadie, tal vez, ha dejado de experimentar esa desconcertante emoción que se tiene cuando, siendo adultos, volvemos al lugar que habíamos habitado de niños y encontramos las mismas cosas, tan distintas y tan pequeñas.

Es cierto que frente a esta discontinuidad de la historia humana hay en el hombre una capacidad intensificada en el trance estético, de revivir el pasado, de identificarse con lo ajeno y de imaginar lo inexistente en virtud de la unidad esencial de nuestra especie y, en última instancia, de todo lo real. Pero esa unidad que nos permite una comprensión fundamental del hombre y de las cosas no nos garantiza el conocimiento del detalle en el caso particular, a no ser que podamos situarnos en idéntica perspectiva.

La afición despertada en nuestro tiempo por la música barroca no está movida, ciertamente, por el deseo anacrónico de revivir ese período de su historia, sino por la necesidad de satisfacer un estado actual y calmar, tal vez, las angustias y tensiones provocadas por la deshumanización de la ciudad moderna. Y es obvio también que cuando se adorna una casa con un objeto rústico, el placer que éste produce no es ni lo pretende, el que sintieron quienes lo contemplaron en su ambiente. Podrá ser mayor o menor, pero nunca de la misma naturaleza. Esta vez gustará por su nota exótica o por la sugestión de un mundo primitivo, mundo que el alma siempre añora, en especial cuando la civilización la ha apartado de la simplicidad de sus orígenes.

Aferrarse a un esquema formal vacío que no nos conmueve ni nos pertenece es tan estéril y fatigoso como obligar a un niño a interpretar una composición inaccesible para él, dictándole el modo preciso de ejecutarla.

Estamos, pues, fatalmente determinados a la segunda alternativa — la movilidad — cuyas variantes tendremos que analizar.

Si reconocemos, por un lado, cierta inevitable flexibilidad y variación evolutiva en la interpretación de los signos, reconoceremos también que tal variación debe ajustarse a un límite, dado por la necesidad de conservar las estructuras. Si los cambios

introducidos por el intérprete son tales que la estructura no los tolera y se quiebra, transformando lo sentimental en grotesco o restando a lo dramático su patetismo esencial, ya no habrá interpretación propiamente dicha, sino destrucción del sentido o inspiración para un desarrollo nuevo. Notorias son, por ejemplo, las grandes y peligrosas consecuencias que una pequeña variación en el "tempo" es capaz de provocar.

Un mismo juicio puede ser formulado en proposiciones diferentes, expresándolo con mayor o menor elegancia, solemnidad o sencillez, pero si tales proposiciones introducen diferencias fundamentales, ya no se tratará del mismo juicio (como ocurre en las malas traducciones) y — caso extremo — si juntamos al azar los conceptos que lo integran, amontonándolos de manera inconexa, no sólo se habrá deteriorado el sentido, sino que ya no se expresará idea alguna. Estos mismos momentos pueden hallarse en el intento interpretativo de una composición musical.

Toda obra permite, sin dañarse por ello, un margen de oscilación en la expresión de su ser, lo cual hace posible el juego interpretativo. Una rigidez absoluta le restaría las posibilidades de una constante reactualización de acuerdo a las épocas y de la imprescindible renovación de su poder emotivo, gastado por la reiteración de sus recursos.

Por otra parte, la desconexión con el medio, de cuya viva relación toma su virtud de conmover, lo dejaría condenado a la situación de una mujer que desterrada de la moda por vestir siempre igual, no pudiera realzar todos sus encantos.

La invención de nuevos instrumentos, el ritmo diferente de las actividades, la incorporación de otros ruidos, imponen variaciones que sutilmente detectadas y expresadas en leves matices, permiten vivificar un estilo que de otro modo languidecería hasta caducar.

Cada época exige y aporta maneras diversas que es preciso respetar a fin de mantener la proximidad de los estilos, concebidos muchas veces en tiempo y circunstancias lejanas. Y este fenómeno es tan poderoso, que la adaptación se produce automáticamente aun en contra de nuestra voluntad, de suerte que si no somos filósofos, ni siquiera nos damos cuenta.

Establecidos los límites en que puede oscilar una interpretación y el uso que consciente o inconscientemente hace cada época de este recurso, nos corresponde, por último, ocuparnos del valioso aporte de la subjetividad del intérprete, quien cons-

tituye en pequeña, pero no despreciable medida, un elemento complementario de la creación.

Toda obra de arte escapa a la voluntad de su autor, como el hijo a la madre. La producción artística que se origina en los estratos más variados y profundos de la conciencia no puede ser absolutamente controlada. De allí que en las grandes creaciones es posible descubrir más de lo que su autor creía haber puesto en ellas.

El genio del intérprete consiste en revelar esas ocultas virtualidades, desplegándolas en todo su ser.

Esa habilidad para hallar vetas no señaladas o potencias implícitas que un acento oportuno puede traer a luz, ha de estimarse un real aporte, por cuanto lleva la obra a su plena realización.

El enriquecimiento que el intérprete otorga a la música que pasa por su alma debe cumplirse bajo las mismas restricciones que hemos descrito, esto es, respetando las conexiones de sentido.

No basta la sensibilidad ni el trance estético para conseguir esta compenetración tan perfecta que permite retomar hilos sueltos en la textura de la obra y continuar su tejido. Es preciso una gran simpatía espiritual, un temperamento afín. No nos es dado interpretar con igual acierto a todos los compositores. Se trata de un fenómeno general: No comprendemos en la misma medida a todos los filósofos. Hay cierta temática, ciertos supuestos básicos que caen dentro o fuera de nuestros intereses vitales y que levantan barreras o crean lazos que condicionan la inteligencia de los sistemas. De allí la importancia de buscar al intérprete afín con el espíritu del músico, sin desperdiciar, claro está, ningún elemento que nos aproxime al compositor y a su escuela. Un temperamento trágico no podrá encontrar al buen intérprete de sus obras en un espíritu liviano, por fino y bien dotado que éste sea.

Una misma nota y un mismo instrumento pulsado por manos diferentes, ofrece posibilidades expresivas distintas. Hay un imponderable que sólo lo pone la armonía de las naturalezas.

La interpretación, en su sentido más libre y amplio, es, pues, con todos sus riesgos, el camino obligado de la verdad. Mientras más rico sea nuestro espíritu y más acorde con el espíritu del compositor, más honda y reveladora será esa comprensión abierta al infinito en que consiste el arte de interpretar.