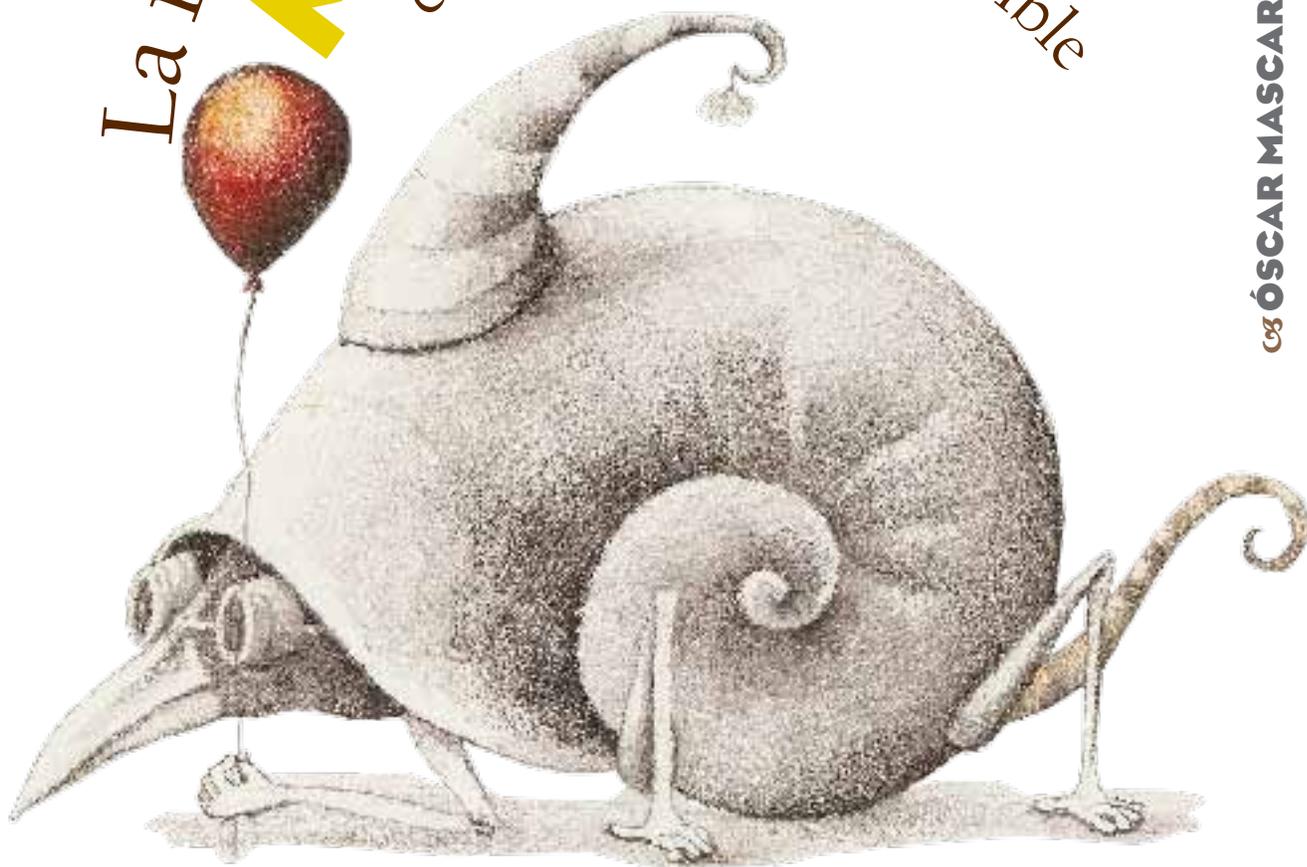


La interpretación **MUSICAL** en el espíritu de lo posible



OSCAR MASCAREÑAS GARZA

¿Qué es lo que esconden los signos de una partitura musical? ¿Cualidades rítmicas, de timbre, de altura, de dinámica, de ornamentación, de articulación? ¿O acaso llevan consigo la intención, la idea del genio detrás de la pluma, la fuerza de una idea que por su peso —el peso de una nostalgia por lo romántico— no puede ser más que original, única, personal, final? Desde los primeros manuscritos medievales con notación musical de finales del siglo IX, algunos de ellos cargados de detalles —en su mayoría rítmicos, pero también de dinámica, articulación y dirección melódica—, algunos más simples, no por ello menos interesantes; hasta las partituras más abstractas del avant-garde occidental (sin olvidar los numerosos manuscritos de música no-occidental que han surgido a través de la historia en diferentes regiones y que detallan aspectos musicales de repertorios en su mayoría, aunque no exclusivamente, sacros o religiosos), la música ha querido ser representada de una manera gráfica, de tal modo que lo que representa, silencio y sonido a través del tiempo, quede plasmado permanentemente y pueda ser re-interpretado de forma más o menos igual en subsecuentes ocasiones.

Esta manera de entender la interpretación musical de una partitura o manuscrito, a la que llamo lectura clásica o tradicional (pues ha dominado el quehacer musical por siglos) es, hasta cierto punto, limitadora, pues en su premisa define el contenido musical como algo fijo, final, cerrado, en otras palabras, como algo que puede y debe ser repetido sin cambiar la esencia de la fuerza que lo precede, aquélla que es única, personal y original, dando lugar a la forma que “fascina cuando uno ya no tiene la fuerza de entender fuerza desde dentro de sí misma. Esto es, crear” (Derrida, 2006: 3)¹, olvidando que tal fuerza es una condición de la posibilidad de existencia de la obra, y que al fijarla pierde su impulso generador y su influencia. Es limitadora porque exige que la repetición no sea más que una especie de fotografía sonora con cualidades que han sido definidas por importantes figuras académicas y/o artísticas de la historia, aquéllas que dictan cómo, aunque muchas veces sin explicar por qué, se debe interpretar una obra musical, como si los aspectos relacionados con la ejecución de la obra estuvieran congelados en tiempo y espacio, y sólo existiera una forma *real* de interpretar la música *representada* en la partitura.

Aquí me detengo para comentar la importante diferencia que existe entre el crítico (académico/músico teórico) y el intérprete (músico/artista) occidentales, aún cuando ciertas cualidades de identidad entre uno y otro coinciden. La problemática radica en el uso de herramientas analíticas por parte del teórico que la mayoría de las veces tienden a esencializar la música, dándole cualidades que hacen que nuestra forma de entender la obra esté separada de la obra misma, como sugiere Derrida (2006: 3): “[l]a crítica, desde entonces, se sabe a sí misma separada de la fuerza, ocasionalmente castigándose a sí misma en la fuerza al probar, grave y profundamente, que la separación es una condición de la obra, y no solamente del discurso sobre la obra”. Derrida nos da una nota de advertencia al establecer que

...la separación es diametralmente opuesta a la impotencia crítica. Al insistir en esta separación entre el acto crítico y la fuerza creadora, estamos solamente designando la necesidad más banalmente esencial —otros dirán, estructural—

adjunta a estas dos acciones y momentos. Aquí, impotencia, es una propiedad no del crítico, sino de la crítica. Las dos se confunden entre sí algunas veces (Derrida, 2006: 380).

Además, tales herramientas teóricas son utilizadas “sin sentido crítico, como si simplemente ofrecieran una lectura [de un pasaje musical] cuyos detalles yacen inmanentemente en la partitura, esperando a ser desenterrados por un analista utilizando el badil teórico correcto” (Krimms, 1998: 315). El artista, quien se ha desarrollado dentro de una tradición de interpretación de cientos de años, tiende a formalizar la música de una manera similar al teórico (aunque, aparentemente, con más apego a la *fuerza del espíritu creador*), esencializándola sin sentido crítico al establecerse de una manera segura dentro de los cánones de interpretación musical aceptados cultural y socialmente por las élites del arte de occidente y seguir los más altos principios de ejecución provenientes de los conservatorios más prestigiados del mundo que le otorgan cualidades que la hacen única y final, lo que no le da otra opción más que repetirse una y otra vez en un círculo de interpretación altamente restringido.

La lectura clásica es limitadora porque al percibirla, al escuchar se le condena a consumir una y otra vez las mismas ideas (Barthes, 1974: 15-16) (algunas de ellas con cualidades estéticas cuestionables), sin darle la opción de re-inventar sonidos y silencios en una red de equivocación cuyo material es infinitamente flexible y a la vez solamente posible dentro de un espacio finito, espacio al que llamaré el *espacio de juego*² (Derrida, 2006). Finalmente, la lectura tradicional o clásica es limitadora porque se basa en la idea de lo correcto en lugar de lo posible.

En contraste con la lectura tradicional, mi propuesta se enfoca en la interpretación musical en el espíritu de lo posible, de tal suerte que los signos plasmados en una partitura, en un manuscrito, e incluso en una ejecución oral o una improvisación, no son más que una apertura, un comienzo que sólo existe en su repetición, una manera de empezar

2 Inspirado en el concepto de juego (jeu) que Derrida desarrollara en su artículo “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences” (1978).

1 La traducción es mía.

indefinida, una forma de entrada o de acceso, un espacio, un hueco, un acto de apertura perenne que lleva a la *re-presentación* (es decir, a aquello que sólo puede presentarse *re-presentándose*) y que se pueden concebir como un sistema abierto que celebra la equivocidad y, hasta cierto punto, condena o al menos critica las premisas esencialistas de la lectura clásica. Al seguir esta manera de interpretar la música, uno ya no tiene que, ni debe, preocuparse mucho por la forma³, mas sí comprometerse con celebrar la fuerza que le precede y partir en la búsqueda de lo posible, liberado de toda restricción que nos impone la idea tradicional de identidad y con el más profundo deseo de descubrir modos de hacer música que han sido largamente ignorados por la lectura clásica.

Antes de ahondar más en esta propuesta, es necesario introducir el concepto de *pharmakon*, que es utilizado por Derrida en su ensayo seminal “La farmacia de Platón” (1981). El concepto de *pharmakon* nos permitirá establecer que la condición de la posibilidad de existencia de ciertos sistemas de notación musical es la *equivocidad* que gobierna la relación entre expresión y contenido. Este *pharmakon* ocurre en tales sistemas de signos porque su significado parece exceder las restricciones impuestas por las nociones tradicionalmente aceptadas de contexto y autoría. Tales nociones existen porque las metodologías empleadas en la lectura clásica son de una naturaleza semiótica, es decir, se basan en la idea de que los signos en una partitura musical *representan* sonidos y silencios a través del tiempo, en lugar de considerar tales sistemas de signos como gobernados por procesos de composición (en el sentido más amplio de la palabra) abiertos. De ahí que escribiera, al inicio de este ensayo, que la música a través de los años ha querido ser representada de forma gráfica, y no es que la música en sí, para sobrevivir la fuerza creativa del compositor, improvisador, cantante folclórico, etc., dependa de esta *transferencia* de tecnologías de la escritura, lo cual pertenece al campo de lo semiótico, sino que aquéllos que escriben sobre la música y su

historia le han dado a la partitura, manuscrito o a cualquier otra forma de registrar sistemas de signos musicales, un estatus de dependencia, de tal modo que lo escrito —sobre un papel, pergamino o cualquier otro medio de registro— es una consecuencia histórica del fenómeno acústico, donde éste precede a aquél en el tiempo.

Con el propósito de ilustrar mi propuesta, utilizaré un ejemplo que pertenece a uno de los géneros musicales occidentales más antiguos y del cual existe una vasta colección de manuscritos compilados en un espacio de tiempo de aproximadamente 800 años (de los cuales los primeros 600 pertenecen al periodo medieval europeo). El género en cuestión es conocido como canto gregoriano, o franco-romano. Aunque, de cierta forma, la gran mayoría de los sistemas de notación musical empleados en tales manuscritos están gobernados por procesos de composición abiertos, me limitaré a comentar sobre aquéllos que fueron escritos en los siglos X y XI, cuya escritura comúnmente se denomina *adiastemática*, debido a que no presenta información definida sobre la altura de los tonos de una melodía. Esta falta de definición⁴ es, precisamente, una de los fenómenos más interesantes en los estudios gregorianos, pues desde el punto de vista músico-historiológico, esto es visto como una imprecisión o inexactitud, y por lo tanto flaqueza, del sistema de signos, la cual debe ser complementada por la memoria del cantor (que guarda cientos de melodías, gestos musicales, cadencias y otras fórmulas) al momento de re-construir o re-componer una melodía en su forma más completa, ya sea para ejecutarla como parte de un ritual o para escribirla (o incluso corregirla) para su posterior uso o referencia, en lugar de entenderla como una indicación de que tales sistemas están abiertos a una serie de posibilidades que van más allá de las restricciones impuestas por los conceptos de autoría y contexto.

Un ejemplo simple se puede ver en el gesto melódico representado por los signos llamados *clivis* y *torculus* de la notación utilizada por el famoso manuscrito de Laon 239 (1909) que data de principios

3 Como sugiere Antonin Artaud en su Prefacio a El teatro y su doble: “Si existe una cosa horrorosa y verdaderamente detestable en nuestro tiempo, es nuestro perder el tiempo con las formas, en lugar de ser como víctimas quemadas en la hoguera haciendo señas a través de las llamas” (Artaud, 1958: 13). La traducción es mía.

4 Que ya es comentada por autores medievales como John de Afflighem (Johannes Affligemensis, “Música”, disponible en: www.music.indiana.edu/tml/start.html [consultado el 29/11/2010]) y Hucbald (en Palisca, 1978)



del siglo X. La *clivis* (Figura 1) representa dos tonos en forma descendente, por ejemplo 'Fa-Re'; y el *torculus* (Figura 2) tres tonos con el contorno melódico ascendente y descendente, por ejemplo 'Do-Mi-Re'.

En la forma cursiva (o ligada) de estos signos,



Figura 1. Clivis cursiva en el manuscrito de Laon 239



Figura 2. Torculus cursivo en el manuscrito de Laon 239

la relación interválica o la *estructuralidad* de la estructura tonal 'implantada' en los signos es indefinida, lo cual, desde el punto de vista semiótico, les da la aparente cualidad de ser inexactos o imprecisos. Sin embargo, desde el punto de vista aquí propuesto y utilizando los conceptos de *juego* y *pharmakon*, esta aparente falta de definición representa una oportunidad para abrir el sistema y hacer que las posibilidades de permutación de tonos se expandan grandemente (de ahí los comentarios de John de Afflighem y Hucbald sobre el surgimiento de variantes entre

los diferentes ejecutantes de esta música). Tales posibilidades sólo pueden existir debido al *juego* que existe dentro de las estructuras tonales y que tolera la presencia o ausencia (siendo una condición de éstas) de aquellos elementos melódicos que el *espacio de juego* permita. En un caso hipotético (Figura 3) las dos formas conjuntamente podrían representar el gesto melódico 'Fa-Re-Do-Mi-Re', característico del primer modo gregoriano. Utilizando los conceptos de *pharmakon* y *juego*, tales formas también podrían representar los gestos 'Mi-Re-Do-Mi-Re', 'Fa-Mi-Do-Mi-Re', 'Fa-Re-Mi-Fa-Re', 'Mi-Re-Mi-Fa-Re', etc.

De manera similar, dadas las grandes limitaciones

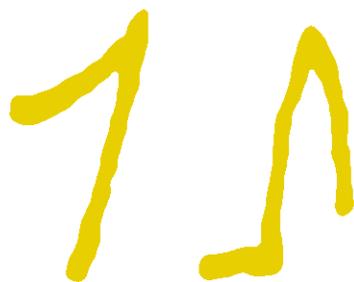


Figura 3. Clivis y torculus de acuerdo al manuscrito Laon 239

de las teorías actuales que intentan explicar el ritmo en ciertas notaciones medievales, principalmente aquéllas propuestas por Eugène Cardine (1982), las posibilidades de expansión en los niveles del ritmo, ornamentación, articulación y dinámica son enormes, y su aplicación representa una oportunidad para ofrecer lecturas que pueden ir desde lo más conservador hasta lo más experimental.

En este sentido los conceptos de *pharmakon*, de *juego* y *espacio de juego* nos ayudan a celebrar la equivocidad (y pluralidad) que está presente en la relación entre expresión y contenido del sistema de signos, y a entender la interpretación musical como una serie de posibilidades y no (necesariamente) como un conjunto de cánones en los que hay que creer religiosamente si uno quiere tener éxito en el mundo actual del arte musical.

Las consecuencias de la teoría aquí propuesta desde un punto de vista práctico son extensas, y al mismo tiempo, fundamentales para el entendimiento de éste y otros géneros musicales. Es importante, sin embargo, preguntarse qué tan lejos puede uno ir con la experimentación. La respuesta no parece ser fácil ni simple; y si existiese tal, no representaría más que una limitante más en la búsqueda de lo posible en lugar de lo correcto. Tal vez lo más importante es no perder el sentido de responsabilidad en su connotación derridiana, que consiste en una cierta "experiencia y experimentación de la posibilidad de lo imposible" (Lucy, 2004: 107), de tal modo que nunca exista un final para esta responsabilidad⁵, pues ese final es algo que siempre será para mañana.

Quizá la consecuencia más importante (o la más urgente) es aquélla que representa un reto para las audiencias actuales. Y no es que el público de hoy no esté acostumbrado a las ideas musicales de vanguardia presentes en las obras de numerosos compositores occidentales de los siglos XX y XXI, sino que no es (necesariamente) lo mismo (¿o quizá sí?) escuchar una obra de John Cage o de Morton Feldman —creadas dentro de un marco estilístico suficientemente

⁵ Aquí me refiero al compromiso con el rigor académico y práctico, a la continua evaluación de resultados en un acto de cuestionamiento perenne, de tal forma que no confundamos el juego con el "juego libre" o el "todo se vale" que son característicos de las interpretaciones confundidas que ciertos críticos norteamericanos han hecho de las teorías de Derrida.

ALGUNOS CONSIDERARÍAN ESTO COMO HEREJÍA, COMO UNA FALTA DE RESPETO A LA TRADICIÓN MILENARIA DE UNO DE LOS TESOROS (AL PARECER) MÁS PRECIADOS DE LA IGLESIA CATÓLICA, TESORO QUE POCO A POCO HA SIDO TERRIBLEMENTE OLVIDADO Y CASI DESTERRADO DE LOS DIFERENTES RITUALES DE LA LITURGIA CATÓLICA

flexible— a escuchar un canto gregoriano medieval a seis voces (donde tradicionalmente existe una sola melodía), en el que al mismo tiempo tres cantantes ejecutan diferentes secciones de un canto en un modo⁶ específico, otro canta una sección diferente del canto en el mismo modo pero transpuesto un tono más abajo, y los otros dos recitan en voz alta partes del texto cantado, utilizando inflexiones vocales que exploran un rango amplio de altura, dinámica y timbre. Algunos considerarían esto como herejía, como una falta de respeto a la tradición milenaria de uno de los tesoros (al parecer) más preciados de la iglesia católica, tesoro que poco a poco ha sido terriblemente olvidado y casi desterrado de los diferentes rituales de la liturgia católica; mientras que otros dirían que tal ejecución representa una forma fascinante y vanguardista de interpretar la música, en la que las viejas ideas estilísticas del canto llano, vacías de toda sensualidad humana, parecen extinguirse y abrirle paso a lo que algunos se refieren como la “erotización del canto gregoriano”. Otros dirán que tales sonidos equivalen a lo que el *organum* medieval y ciertas formas de composición que se desarrollaron sobre la base del canto gregoriano representaron en la edad media⁷: un paso más en la constante reinterpretación de un sistema musical sin límites.

6 Término que se refiere a la tonalidad de la obra.

7 Estas descripciones fueron hechas por miembros de un público especialista que asistió a dos conciertos que ofrecí en Irlanda dirigiendo el ensamble Hibernia con el que he experimentado diferentes formas de interpretación de la música medieval, formado por alumnas de la licenciatura en voz y danza (BA Voice and Dance), y ex-alumnas de la maestría en canto gregoriano y música ritual (MA Ritual Chant and Song) de la Irish World Academy of Music and Dance, en la Universidad de Limerick, durante el Galway Early Music Festival, celebrado en Galway City en mayo de 2010; y el concierto “Songs for An Age of Sorrow” presentado en la iglesia del monasterio de Glenstal, en Murroe, Co. Limerick, en noviembre de 2010.

Muchas son las posibilidades que abre esta nueva lectura, posibilidades que nacen de la celebración de la equívocidad del lenguaje musical en todas sus formas, semejante a la que existe en las obras *Ulysses* y *Finnegan's Wake* de James Joyce y que Derrida describirá como “el más grande intento de juntar en una sola obra, esto es, en la singularidad de una obra que es irremplazable, en un evento singular...la supuesta totalidad, no sólo de una cultura, sino de un número de culturas, un número de lenguajes, literaturas, y religiones” (en Caputo, 1997: 185); posibilidades que nos liberan de toda restricción impuesta por los conceptos de estilo, género y época; aquéllas que nos llenan del más profundo deseo de descubrir lo ajeno en un círculo en el que lo desconocido no es más que lo familiar visto desde dentro, y que nos impulsan a llenar nuestra humanidad de sonido y silencio a través del tiempo, en lo más íntimo de la letra y lo más atrevido del espíritu.

Bibliografía

- Artaud, Antonin (1958). *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press.
- Barthes, Roland (1974). *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Caputo, John D. (1997). *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Cardine, Eugène (1982). *Gregorian Semiology*. Sable-sur-Sarthe: Solesmes.
- Derrida, Jacques (2006). “Force and Signification”, en *Writing and Difference*. London / New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (1978). “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, en *Writing and Difference*. London / New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (1981). “Plato's Pharmacy”, en *Dissemination*. London / New York: Continuum.
- Krims, Adam (1998). “Disciplining Deconstruction (For Music Analysis)”, en *19th-Century Music*, Vol. 21, No. 3.
- Lucy, Niall (2004). *A Derrida Dictionary*. Oxford: Blackwell.
- Paléographie Musicale 10 (1909). *Antiphonale missarum Sancti Gregorii, IXe-Xe siècle: Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*. Solesmes: Sable-sur-Sarthe.
- Palisca, Claude V. (ed.) (1978). *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*. New Haven.