
“EL MOVIMIENTO DE LA AUTENTICIDAD PUEDE CONVERTIRSE EN UN PURGATORIO POSITIVISTA, LITERALISTA Y DESHUMANIZADOR” *

Richard Taruskin

Me impresionó leer hace poco lo que Sylvia Townsend Warner le dijo a Vaughan Williams cuando éste le preguntó, “con cierta severidad”, por qué había dejado la composición en favor de una carrera literaria. “No lo hacía de un modo suficientemente auténtico,” explicó, “mientras que cuando me ponía a escribir nunca tenía dudas sobre lo que quería decir.” Aquí tenemos, aunque sea de manera fortuita, una concepción verdaderamente exigente de la autenticidad, que cuenta con una historia larga e ilustre, pero que sigue acompañándonos, sin embargo, en muchos campos de la vida. Woody Allen, por ejemplo, en una de sus comedias encubiertamente moralizantes, observa (como es característico) que cuando alguien se enfrenta a la muerte, su vida asume de inmediato una autenticidad de la que quizás carecía anteriormente. Su significado evidente –que los valores y las prioridades de alguien asumen una claridad apremiante y previamente no reconocida– nos toca las fibras sensibles a todos y cada uno de nosotros.

La autenticidad, en este sentido, es algo más que limitarse a decir lo que se quiere decir. Eso es simplemente sinceridad, lo que Stravinsky llamó “un *sine qua non* que al mismo tiempo no garantiza nada”. Posee poco o ningún peso moral. De hecho, reconocer la sinceridad de alguien es generalmente un preludeo condescendiente de la despedida. La autenticidad, por su parte, es saber lo que quieres decir y de dónde proviene ese conocimiento. Incluso más que eso, la autenticidad es conocer lo que uno es, y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Es tener lo que Rousseau llamó un “sentimiento de ser” que es independiente de los valores, las opiniones y las demandas de los demás.

Pero hoy en día, en el campo de la interpretación musical, a veces parece como si la autenticidad, como palabra y como concepto, hubiera estado haciendo el pino. En una crítica reciente y favorable de un concierto de música

* “*The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing*”, en *Early Music*, Vol. XII núm. 1 (Febrero 1984, pp. 3-12). Este y los tres artículos siguientes forman parte de un bloque titulado *The Limits of Authenticity: A Discussion* (Los límites de la autenticidad: Una discusión).

antigua, un crítico del *New York Times* que se enorgullece de su formación filosófica alababa la “convicción” de los intérpretes, señalando que gracias a ella sus interpretaciones eran “más que auténticas”, eran “apasionadas declaraciones contemporáneas”. En otras palabras, al trascender la autenticidad habían alcanzado la autenticidad. En otro momento de la crítica hacía referencia a lo que él denominaba el “movimiento de la ‘autenticidad’”, dando a entender por medio del empleo de las comillas una especie de conformismo que es contrario a todo aquello que Rousseau (o incluso Woody Allen) podían haber tenido en mente. Está claro que una autenticidad que necesita unas comillas irónicas, que surge de la observancia de devociones y de un seguimiento irreflexivo de la moda, no es autenticidad. La palabra necesita bien ser rescatada de sus proveedores actuales, bien ser suprimida por aquéllos que aspiren a los valores que comporta propiamente. Un matorral de percepciones erróneas ha crecido a su alrededor cuando se aplica a la interpretación musical, obstruyendo así la visión no sólo del público y de los portavoces que nombra, sino también de muchos practicantes. Algunas perspectivas novedosas, tomadas en parte de otros campos, pueden contribuir a despejar parte de la maleza.

Para empezar, empecemos por reconocer que el término “auténtico” se utiliza en muchos campos aparte de la filosofía moral, y en algunos sentidos perfectamente legítimos que no guardan ninguna relación con los apuntados más arriba. En relación con las obras de arte, el significado más habitual es simplemente “genuino”, esto es, remontable a un origen estipulado. La primera tarea a la que se enfrenta el descubridor de un cuadro “nuevo” de un antiguo maestro es, en fin de cuentas, la de autenticarlo. Debe determinarse que el cuadro no es de un maestro menor, y no digamos de un falsificador. Y una razón importante por la que debe hacerse esto, y por tanto por qué la “experticia” es un oficio tan exigente y bien remunerado, resulta obvia. Por supuesto, en el campo de la música (a excepción del caso fronterizo de los violines) no suele hablarse de enormes sumas de dinero dedicadas a la autenticación: cuando se descubrió en Dinamarca una “nueva” sinfonía de Mozart nadie se hizo rico de repente. Tampoco se empobreció nadie cuando se descubrió que la *Sinfonía núm. 37* de Mozart no era auténtica, a excepción de su introducción lenta. Sin embargo, el valor material que la sociedad occidental atribuye a la autoría es tal que el valor cultural de una obra de arte, al igual que su valor pecuniario, puede verse afectado crucialmente por ella. ¡Basta intentar, por ejemplo, que una casa de discos publique una colección de anónimos! ¿Y qué ocurrió con la *Missa Da pacem* de Josquin desde que Edgar Sparks se la atribuyera a Bauldeweyn? Solía considerarse como una de las misas neerlandesas ejemplares y, en concreto, como un paradigma del estilo maduro de Josquin. Desde que se atribuyó a un músico menor ha pasado a ser, en efecto, una obra menor. En un estudio reciente en el campo de la sociología musical, John Spitzer ha mostrado cómo los juicios críticos de la *Sinfonía Concertante en Mi bemol*

mayor, K297b de Mozart han variado en función de la opinión que se había recibido sobre su autenticidad. Parecería como si el conocimiento de la autoría liberara a un crítico de la necesidad de realizar su propia evaluación. En casos extremos paraliza por completo la evaluación crítica. Estamos ante una paradoja pequeña pero perniciosa que afecta a dos acepciones de autenticidad. El establecimiento de una obra como auténtica puede ocupar el lugar del juicio crítico auténtico de la misma.

Tampoco el valor que atribuimos a este tipo de autenticidad es exclusivamente material. Cuando el Renacimiento descubrió a los clásicos, se vio inmediatamente que la valiosa herencia de la Antigüedad se había transmitido por medio de una serie confusa de documentos imperfectos. Así nació la crítica textual, el arte o la ciencia (las opiniones difieren) de establecer textos auténticos. Con el paso de los siglos se han desarrollado, y aún siguen desarrollándose, técnicas sofisticadas para limpiar los textos de errores y añadidos, y éstas se han codificado perfectamente y se han enseñado a varias generaciones de investigadores, primero en los clásicos, después en los estudios bíblicos y posteriormente en el campo de la literatura moderna. Sólo en los últimos 150 años aproximadamente se han aplicado a los textos musicales las técnicas modernas de la crítica textual: primero lo hicieron los monjes de Solesmes con el canto gregoriano, más tarde se hizo con la polifonía medieval y renacentista, y en la actualidad con todo: las óperas de Rossini, Gilbert y Sullivan, Scott Joplin o Bob Dylan.

La crítica presupone un crítico, y un crítico es alguien que juzga y elige. Pero a menudo nos topamos con una curiosa resistencia a ejercitar esa función por parte de los editores de textos. Se ha dado en su lugar una búsqueda quijotesca de técnicas mecánicamente infalibles. El motivo ostensible es eliminar el error humano, pero el motivo subyacente es eliminar la responsabilidad de aplicar el juicio. En lugar de una multitud de pequeñas decisiones arbitrarias, muchos críticos textuales prefieren tomar unas pocas grandes decisiones arbitrarias que a renglón seguido denominan "leyes": por ejemplo, las ediciones impresas son en principio más fiables que los manuscritos, o los manuscritos son en principio más fiables que las ediciones impresas. O, por citar un debate clásico, que las fuentes "sinceras" son más fiables que las "interpoladas", por muy corruptas que puedan ser. Ultimamente ha habido una tendencia (y esto ha sido especialmente cierto por lo que respecta a los musicólogos) a renunciar por completo a la elección entre diversas variantes disponibles, a pesar de que así se perverta la totalidad del objetivo de la crítica textual tal y como se concibió originalmente. Desde el Renacimiento, el objetivo de una edición crítica ha sido siempre precisamente el de ser crítica: esto es, someter todas las fuentes a escrutinio y llegar a un texto que es más correcto (i.e., más auténtico) que cualquiera de las fuentes conservadas. Pero como eso requiere el coraje del compromiso y la elección, así como el ejercicio variadísimo del juicio

personal, es característico que los editores apunten hoy en día más abajo: se agarran a una sola de las fuentes conservadas (llegando a su elección por medio de métodos que no son siempre muy críticos) y la elevan al status de autoridad. La asunción parece ser la de que los errores o añadidos de antes son preferibles a los errores y añadidos de hoy: concedámosles autoridad y ahorrémonos el riesgo de cometer nuestros propios errores. Es ésta una "autenticidad" espuria, que se ve además reflejada en la moda actual de editar y publicar fuentes en vez de obras; de editar transcripciones e incluso grabaciones de cancioneros y códigos concretos, elevando tácitamente lo que son, en fin de cuentas, simples redacciones al status de textos auténticos.

Muchos, si no la mayoría, de los que nos preocupamos por la interpretación "auténtica" de la música nos aproximamos a la interpretación musical con las actitudes de los críticos textuales y dejamos de realizar la distinción fundamental entre la música como sonidos-en-movimiento y la música como notas-sobre-el-papel. El motivo de ello puede ser simplemente que nuestro oficio es, por regla general, el de críticos textuales, no el de intérpretes. ¿De qué manera puede explicarse, si no, el extraño caso del experto en Rossini que nos informa de que "una ópera italiana en la primera mitad del siglo XIX [...] se trataba como una colección de unidades individuales que podían reordenarse, sustituirse u omitirse dependiendo de las condiciones locales de la representación, del gusto local o, en muchas ocasiones, del puro capricho", y que a continuación censura severamente al director de una reposición de una de estas óperas por tratarla precisamente como él describía, por la razón de que la versión a la que había llegado así no se ajustaba a ninguna de las que podían documentarse de las ofrecidas en vida de Rossini y que por tanto carecía de "autenticidad"? ¡Cómo se reiría Rossini, de entre todos los compositores, del celo con el que se defiende la santidad de sus "intenciones"!

A veces un estudioso que se dedica profesionalmente a la crítica textual y a la autenticación es también un intérprete, y puede que haga que su rectitud de estudioso tenga demasiado que ver con su actitud hacia la interpretación. Así es, al menos, como decido entender la afirmación categórica realizada recientemente en letra impresa por parte de un famoso investigador e intérprete según el cual todos los intérpretes trabajan bajo "un mandato absoluto de intentar informarse de todo lo que puede saberse sobre las tradiciones interpretativas y el mundo sonoro de cualquier pieza que hayan de tocar, y de tratar de duplicarlas tan fielmente como sea posible". Sin insistir en el tema de que hacerlo así significaría literalmente el fin inmediato de los conciertos de música antigua tal y como los conocemos, y probablemente también del "boom" de la música antigua, debe resultar obvio que invocar a mandatos absolutos en un campo tan espinoso y lleno de trampas con variables de todo tipo como la interpretación musical (o la crítica textual, si se habla de eso) no puede sino representar una vez más

ese afán que ya hemos señalado por evadir la responsabilidad del juicio y la elección. ¿Por qué no se nos dice nunca que dupliquemos esas tradiciones y ese mundo sonoro “tan fielmente como juzguemos conveniente”? Porque eso, en fin de cuentas, es lo que hacemos. La línea que trazamos entre nuestra idea de las realidades históricas y nuestras prácticas interpretativas actuales no está nunca determinada únicamente por la viabilidad. Siempre entra en juego un elemento de elección y de gusto; pero es frecuente, o habitual realmente, que esto no se mencione o incluso que se esconda detrás de una cortina de humo de racionalización musicológica, en nombre de la “autenticidad”.

Existen, al contrario, intérpretes que a veces se encuentran arrojados, quiéranlo o no, al papel de críticos textuales. Un excelente violagambista, que ha publicado recientemente una lujosa edición del primer libro de piezas para viola da gamba de Marais, llevó a cabo una labor realmente de primera clase, absolutamente hercúlea, de cotejo textual para determinar lo que describía como el “estado terminal” de las intenciones de Marais en relación con los aspectos secundarios del texto: golpes de arco, ornamentación, digitación, etc. Pero, ¿no incita este término a confusión? Si la segunda edición (1689) del libro muestra que en los tres años transcurridos desde la primera había cambiado el modo de tocar de Marais, ¿por qué no asumir que en los próximos tres años tendrían lugar más cambios en sus interpretaciones, y así sucesivamente hasta el final de su vida? Llamar a la edición de 1689 “terminal” supone imputar las actitudes de un crítico textual del siglo XX a un intérprete y un músico del siglo XVIII. Transforma lo que la investigación del propio editor ha mostrado que ha sido una notación descriptiva de la propia práctica interpretativa fluida del compositor en otra prescriptiva, de la que se infiere la fijación y el establecimiento de límites para los intérpretes actuales.

Me viene a la cabeza un ejemplo más pertinente de esta necesidad de establecer el Urtext tomado de mi propia experiencia como intérprete. Grabando algunas chansons del siglo XV bajo la dirección de un estudioso e intérprete con patrones exactos de la autenticidad textual, mis colegas instrumentistas y yo ornamentamos las cadencias de un modo derivado de las variaciones que habíamos observado en las fuentes que transmitían este repertorio. El director, que había realizado sus propias transcripciones de las fuentes que él prefería, insistió en que nos abstuviéramos de estropearlas. La disputa posterior se solucionó con un compromiso: el director cotejaría todas las fuentes de las piezas que íbamos a grabar y nos suministraría los adornos tomados de fuentes alternativas para los pasajes que quisiéramos decorar. De este modo pudo satisfacer su deseo de que nuestros ornamentos fueran “auténticos”. Debo decir que es desde entonces cuando datan mis dudas acerca del modo en que entienden la autenticidad los investigadores musicales.

Desde entonces he seguido consternándome por el grado en que es la definición de autenticidad del crítico textual, más que la del filósofo moral, la que ha marcado la pauta del movimiento, esto es, la definición que la iguala con la simple inmunidad contra el error o el anacronismo. Los intérpretes modernos parecen considerar sus interpretaciones como textos y no como actos y se preparan para ellas con el mismo objetivo que los editores textuales actuales: eliminar añadidos. No es que no se trate de un paso laudable y necesario; sino que lo que es el paso definitivo para un editor no debería ser más que un primer paso para un intérprete, como sugiere ya la propia relación temporal entre las funciones de editor e intérprete. Una vez que se han eliminado los añadidos, ¿qué es lo que ha de ocupar su lugar? La respuesta es con demasiada frecuencia: nada. Con demasiada frecuencia el sonido de una interpretación "auténtica" moderna de música antigua presenta el equivalente auditivo de una partitura Urtext: las notas y los silencios se presentan con total exactitud y con una neutralidad igualmente total (y esto parece ser algo muy característico -¿debería decirlo?- de las interpretaciones inglesas). No se permite que se entrometa en la interpretación nada que no pueda "autenticarse". Y esto quiere decir que no puede permitirse nada que dé a la interpretación, en el sentido en que definimos por primera vez el término, la autenticidad de convicción. Y es que la primera cosa que debe ir a parar a una edición crítica, como en el tipo de interpretación "auténtica" que estoy describiendo, es cualquier sensación de la propia presencia del editor o del intérprete; cualquier sentimiento, como habría dicho Rousseau, de su ser.

Parece que hemos pagado un alto precio por la capacidad de leer y escribir que sitúa a la cultura musical occidental en un lugar apartado del resto y hace que su pasado esté disponible en primer lugar, si es que el texto debe venerarse de este modo. ¿Es el texto tan sólo una responsabilidad exigente? Y si es así, ¿sobre qué o quién recae la responsabilidad? ¿No puede ser el texto una oportunidad: para el ejercicio de la imaginación, la comunicación del placer, incluso el compartimiento de una emoción? ¿O quebranta todo ello necesariamente de algún modo? ¿No puede existir una reconciliación entre las dos autenticidades, esto es, la autenticidad del objeto interpretado y la autenticidad del sujeto que interpreta? y, ¿ha de considerarse acaso una interpretación musical como un "objeto"?

Estamos ante una serie de preguntas compleja y amedrantadora. Y, no es necesario decirlo, la situación que las suscita no está determinada tan sencillamente como parece que yo lo he dado a entender. En otro ensayo, "*On Letting the Music Speak for Itself*" (Sobre dejar que la música hable por sí misma), publicado en 1982 en el *Journal of Musicology*, intentaba ubicar el movimiento de la autenticidad dentro de un contexto más amplio de objetividad e impersonalismo modernistas. Algunos juzgaron mi tesis dura y pesimista, pero para verdadero pesimismo podríamos acudir a la hermosa e inquietante serie de conferencias de Lionel Tri-

lling, *Sincerity and Authenticity* (Sinceridad y autenticidad), un libro con numerosas sugerencias para ofrecer a cualquier músico que se mueva en este campo. Para Trilling, la autenticidad es “una palabra con un significado ominoso [...] parte de la jerga moral de nuestro tiempo, [que] apunta hacia la peculiar naturaleza de nuestra condición perdida, nuestra ansiedad por la credibilidad de la existencia y de las existencias individuales”. Lo que comenzó como el primer impulso hacia el egoísmo romántico –el sentimiento del ser felizmente autoconvalidante de Rousseau– se ha convertido en un palo que utilizamos (con una ayuda considerable por parte de Freud y los existencialistas) para golpear nuestras psiques hasta someterlas. El artista se encuentra hoy día en una situación más que difícil. Es el heredero de lo que Trilling llama “dos siglos de teoría estética y práctica artística que se han mostrado cada vez menos deseosos de tener en cuenta las preferencias habituales del público” –y virtualmente todos los movimientos artísticos importantes desde el Romanticismo (incluido, por supuesto, nuestro movimiento de la autenticidad) han compartido este desprecio por el público como árbitro del gusto, cualesquiera que hubieran sido sus diferencias en otros aspectos– y, sin embargo, carece ya del estómago de hierro romántico que lleva a proclamar que (en palabras de Trilling) “su referencia es únicamente a sí mismo”. Porque, como cualquier historiador cultural popular dirá, el sentido romántico del yo parece irrevocablemente perdido para el hombre moderno. De ahí que apele (apelemos) en cambio “a algún poder trascendente que ha decretado su espíritu y sólo él es digno de juzgarlo”. Hemos vuelto, en otras palabras, a una suerte de abyección de espíritu pre-renacentista en la que la función autenticadora ejercida otrora por la religión en relación con las creaciones del hombre se ha atribuido a dioses profanos impersonales.

¿Qué –o quiénes– son? El más exigente ha sido, seguramente, el sentido de la historia, un dios cuyas manifestaciones han sido extraordinariamente variadas. Una gran parte de lo que ha ocurrido desde el siglo XIX ha estado motivado, o al menos justificado, por la apelación a la “inevitabilidad histórica”, y esto se aplica a las artes no menos que a cualquier otra cosa. Schoenberg tendía a explicar lo que había hecho en términos tomados prácticamente de Hegel, otorgándose el papel del “individuo histórico del mundo” compelido a satisfacer las exigencias de la historia. Pero en el polo opuesto, Stravinsky también se justificaba a sí mismo en términos no muy diferentes. Su neoclasicismo fue una *reprise de contact* con la saludable corriente histórica posterior a las desafortunadas extravagancias neuróticas del Romanticismo. Apenas existe hoy un artista en activo que no tenga el tipo de conciencia precisa de su lugar dentro de la historia descrito por T.S. Eliot en *Tradition and the Individual Talent* (La tradición y el talento individual) y un poderoso sentido de responsabilidad relacionado con ese lugar, y esto es aplicable tanto a los radicales como a los conservadores. Incluso los

intérpretes tienden a considerarse a sí mismos y a ser considerados en términos históricos. A los críticos más intelectuales de hoy día les gusta describir los conciertos que reseñan como parte de la historia de la música interpretada. La historia es algo “más grande que nosotros dos” –creador (o intérprete) y público– y, por tanto, no hay que luchar contra ella. Nunca nos ha acompañado tanto el pasado, sea cual sea nuestra relación o nuestra actitud hacia la “musicología”.

Y nunca la hemos juzgado menos. Nuestra perspectiva histórica es totalmente relativista. Toda época se considera, a la manera de Spinoza, como su propia y perfecta encarnación. Estamos educados para no buscar teleologías y especialmente para no considerar nuestra propia época como ninguna especie de cima. ¡Cuán pretenciosamente ingenuos nos parecen ahora Burney y Hawkins (por no hablar de Parry o Wooldridge)! Todos tomamos nuestros comportamientos de los historicistas alemanes que buscaban descubrir y comprender empáticamente el histórico “Ding an sich”. Se nos ha impuesto no llamar a ningún compositor “de transición”, ni a ningún período “pre” o “post”. Las sinfonías de Haydn no son más “avanzadas” que las de Stamitz, ni las fugas de Bach más avanzadas que las de Böhm. Y para algunos de nosotros, parece, no son más valiosas. Se nos enseña, en suma, a no discriminar, a no interpolar nuestro propio juicio, en caso de que queramos tener un sentido “auténtico” del pasado. Es el mismo deseo de aprehender el pasado directamente y sin las lentes deformadoras de los valores modernos lo que nos conduce a los instrumentos antiguos y a las prácticas interpretativas antiguas que valoramos en tan alto grado.

Pero es, sin embargo, un error asumir que el valor heurístico evidente de este enfoque se traduce *ipso facto* en un valor estético evidente. La pretensión de evidencia para el valor de los instrumentos antiguos, como la pretensión de evidencia para la virtud de adherirse a las “intenciones” de un compositor, no es nada más que un misterio, y con más frecuencia de lo que puede decirse, ésta es la única justificación ofrecida. En consecuencia, aunque está felizmente menos en evidencia que antes, el emperador desnudo sigue paseándose por los salones en los que se escuchan interpretaciones “auténticas”.

Para entender esta presunta evidencia, debemos examinar otro dios moderno al que los artistas han sacrificado sus egos en nombre de la autenticidad: la obra de arte autónoma. La “nueva crítica” cristalizó en estudios literarios hace medio siglo, y tras varias décadas de hegemonía se vio cuestionada y apartada de su posición de preeminencia. Impertérrita, se mandó a paseo y acudió a la música, en la que, bajo las rúbricas “teoría” y “análisis”, carece de rivales. Este punto de vista profundamente modernista decreta que la obra de arte no ha de describirse o valorarse por sus efectos (e.g., sobre un público) o su interés humano (e.g., con respecto a su creador), sino estrictamente por sus propios términos formales, cuasi-mecánicos y cuasi-

orgánicos. Y aún más, que todas las artes aspiran a la pureza de sus respectivos medios. En la música, cuyo carácter “absoluto” como medio ha sido siempre la envidia del resto de las artes (al menos en la visión modernista), es donde mejor podemos observar la traducción, una vez más, de lo que comenzó como un principio heurístico en otro estético. Existe, además, una ruptura apreciable dentro de los autonomistas musicales entre los que consideran el “significado” absoluto de una obra de arte como un tema de relaciones internas abstractas, y aquéllos que limitan el significado (o más bien, quizás, la esencia) sencilla y rigurosamente a la realidad física, esto es, a los sonidos mismos. La ruptura resulta quizás más evidente en el mundo de la composición (los Babbitts por un lado y los Cages por otro). Pero afecta también profundamente a los valores interpretativos.

El punto de vista “relacionista” queda bien ejemplificado por las interpretaciones tan de moda en otros tiempos de, digamos, Bach en el sintetizador Moog. Ahora podemos evocar esta novedad como una simple aventura comercial o como un hijo bastardo de la cultura pop, pero en su efímero apogeo fueron muchos los que lo consideraron algo bien diferente. Walter Carlos, su impulsor, era un compositor electrónico con una intención seria, cuyos motivos al recomponer Bach para el sintetizador eran tan puros (en un principio, en cualquier caso) como los de Milton Babbitt al componer directamente para este instrumento: lograr la impersonalidad pura y la liberación de toda intrusión “humana” que su visión de la música como estructura autónoma demandaba. Y los primeros discos “Switched-on Bach” fueron recibidos con entusiasmo por Glenn Gould, cuyo pianismo poco convencional (tan poco relacionado con la técnica de piano normal en sus interpretaciones de Bach como lo era la de los instrumentos “históricos”) estaba animado por idénticos motivos: deshacerse del barniz del medio y revelar el mensaje.

Ese enfoque ha dado lugar al aún más rigurosamente modernista de que el medio es el mensaje, una posición que lo debe todo al espíritu del positivismo, esa filosofía de aspecto sonrosado que mantiene, como ha señalado un autor, “que el mundo se refleja con perfecta literalidad en la mente carente de voluntad del observador”. La relación entre pensamiento positivista e interpretación musical no puede resumirse mejor que en las palabras del hermenéuta E. D. Hirsch, cuyo *Aims of Interpretation* (Metas de la interpretación) es uno de los libros más estimulantes que puede leer todo aquel que esté interesado en los temas interpretativos actuales (en cualquier medio). “Bajo el positivismo”, escribe Hirsch:

“se repudia la distinción mística entre la letra y el espíritu. El intérprete debe ignorar el espectro del interior de la máquina verbal y explicar simplemente cómo funciona realmente la máquina verbal. Si las reglas y los cánones son precisos, y si se afilan y se refinan las herramientas del análisis lingüístico, los problemas de interpretación se resolverán en procedimientos operativos [...] El espíritu

mata, pero la letra da la vida. Así, para el positivismo, el significado es un epifenómeno, una cualidad secundaria de las propias formas lingüísticas. El positivismo asume una congruencia del significado con el significante; de lo que se representa con el vehículo de su representación. De ahí surge la doctrina de que el estilo es él mismo parte del significado que representa [...] Dentro de su contexto, un estilo concreto requiere un significado concreto. La letra exige el espíritu."

Hirsch está hablando de hermenéutica literaria; pero esta descripción se ajusta como un guante, *mutatis mutandis*, al movimiento de la autenticidad. Podemos empezar a entender lo que parecía la afirmación inexplicablemente agresiva expuesta en estas mismas páginas hace unos años por un excelente fortepianista que no necesita de ningún argumento especial: "Es quizás equivocado poner el instrumento ante el artista, pero he empezado a sentir que debe hacerse así." Porque si lo que se representa es congruente con el vehículo de su representación, entonces el "instrumento adecuado", que produce el "sonido adecuado", tiene la clave automática de la música, mientras que la diferencia entre un artista y otro no es más que una distinción efímera entre dos personalidades. Y la diferencia entre sus interpretaciones no es más que un "epifenómeno" comparado con el tema esencial del verdadero sonido del instrumento. El brillante resumen de Hirsch de la promesa positivista, "los problemas de interpretación se resolverán en problemas operativos", encierra también una de las principales pretensiones -quizás la más importante- del movimiento de la autenticidad. El instrumento exige la música.

La asunción de que el sentido de la música es idéntico al sentido del medio puede llegar a extremos que conducen al aturdimiento, y no sólo en la música antigua, aunque es aquí obviamente donde la actitud está más omnipresente. Al reseñar un reciente concierto en Nueva York en el que se tocaba una nueva obra de Milton Babbitt en un nuevo piano de cola Bösendorfer, un crítico (un famoso entusiasta de los pianos de época) señalaba que por fin oía una pieza para piano tal y como había sido concebida para oírse, ya que incluso las interpretaciones de Brahms y Debussy en este tipo de instrumento comportaban algún grado de "transcripción" distorsionante. Pero como conozco a Babbitt, esa pieza, suponiendo que hubiera sido concebida para piano, fue concebida en términos de algún viejo piano vertical desvencijado de su estudio de Princeton. La ecuación de sonido y sentido no es en absoluto la proposición evidente que los positivistas creen que es, excepto quizás en el caso de las piezas orquestales de Rimsky-Korsakov o Respighi. A veces uno quiere exclamar con Charles Ives, "¡Dios mío, qué tiene que ver el sonido con la música!".

Cualquiera que pueda apreciar lo que Ives quería decir entenderá qué es lo que a veces me deprime en relación con el movimiento de la autenticidad. Cuando se sigue de una manera irreflexiva, puede convertirse en un purgatorio positivista, literalista y deshumanizador, un objeto de tabúes y contingencias en lugar de la expansión liberadora de horizontes y oportu-

nidades que podría ser y que se pretendía que fuera. En su peor acepción, la autenticidad no es más que otro nombre del purismo. Trilling entendió bien la especial ironía oximorónica que se halla implícita en el propio término “movimiento de la autenticidad” (aunque el término es nuestro, no suyo): “El esfuerzo concertado de una cultura o de un segmento de una cultura para conseguir la autenticidad genera sus propias convenciones, sus generalidades, sus lugares comunes, sus máximas, lo que Sartre, tomando la palabra de Heidegger, denomina, la ‘palabrería’.” Seguía señalando secamente que el propio Sartre contribuyó más a la palabrería que prácticamente ningún otro. Pero eso no fue necesariamente culpa de Sartre. La palabrería es la creación de los seguidores, no de los líderes. La palabrería que rodea ahora al concepto de autenticidad en la interpretación musical no ha de dejarse en la puerta de los inspiradores del movimiento, sino en la puerta de aquéllos que han oído los sonidos pero no la música. Y es sólo por la naturaleza de las cosas por lo que, según va cobrando impulso el movimiento, la palabrería crecerá, ya que incluso al tiempo que el movimiento de la autenticidad ha empezado a alcanzar la competencia técnica que le está haciendo ganar por fin credibilidad y aceptación dentro del mundo musical en general, está también adoptando desgraciadamente algunas de las características menos atractivas de ese mundo. Ahora tenemos nuestras propias estrellas, nuestros cultos de personalidad y nuestras revistas de fans, nuestras máquinas de propaganda y nuestra *beautiful people*. Y sobre todo uno se encuentra con la autofelicitación y los montones de desprecio hacia los artistas ajenos al movimiento de los que todavía tenemos que aprender muchas lecciones, y algunas de las más básicas, además. ¿Qué es lo que nos autoriza a hacer gala de estos aires de superioridad moral? ¿Nuestro compromiso con la autenticidad? No si nuestra autenticidad es tan espuria como he llegado a pensar que, en muchos sentidos, es.

Me parece que la especial oportunidad, y la especial tarea, de un movimiento de interpretación musical que aspira a la autenticidad es promover un acercamiento a la interpretación que se base en un nivel sin precedentes en la convicción personal y en la respuesta individual a las piezas individuales. Un acercamiento de este tipo buscará aportar consciencia y trascenderá, por tanto, las fuerzas que le son impuestas de una u otra forma por la moda, por la educación convencional, por la evidencia histórica e incluso, o especialmente, por nuestra intuición. Y esto significa a la postre cultivar un marco mental esencialmente escéptico que no permitirá que ninguna “verdad” pase sin ser escrutada.

Nadie que lea estas líneas necesitará que le convenzan para considerar los estilos interpretativos modernos de la corriente principal con una cierta desilusión. Pero el motivo de hacerlo así no es que sean anacrónicos. No son anacrónicos para todo, en fin de cuentas, y todos diferiremos sobre dónde ha de trazarse la línea del anacronismo. La razón es, más bien, que un intérprete educado en la corriente principal (cualquier corriente principal) recibe su

formación básica antes de que haya alcanzado la edad del consentimiento y que, por tanto, sus reacciones y gustos musicales se habrán formado a un nivel preconsciente: estarán investidos, por decirlo así, en su columna vertebral. Y no habría nada de malo en ello si nuestra cultura musical fuera del tipo monástico que perduró, digamos, hasta la Primera Guerra Mundial. De hecho, sería la mejor opción posible, como todavía podemos observar en las interpretaciones de la música nueva, y especialmente en la música folklórica y pop, en las que existe una identificación tácita, plenamente interiorizada, integrada e implícita de los hábitos del intérprete con las demandas de la música interpretada. Pero ahora que nuestra cultura musical clásica ha pasado a ser tan salvajemente pluralista (lo que, después de todo, es en gran parte el motivo por el que la autenticidad llegó a convertirse en un problema), los reflejos condicionados de nuestros intérpretes de la corriente principal dan lugar a una uniformidad del estilo interpretativo (que se manifiesta, por ejemplo, en obsesiones perennes como el vibrato y el fraseo sin costuras) que ha parecido siempre más esencial y desconcertantemente en desacuerdo con la enorme diversidad estilística abarcada por su (nuestro) repertorio.

Pero el simple rechazo de la corriente principal sólo producirá un vacío, y no bastará para llenarlo con inferir simplemente aquello que puede inferirse de los restos documentales del pasado. Estas evidencias, que son tan fragmentarias y ambiguas como oceánica y generalizada nuestra corriente principal, es igual de sospechosa, igual de necesitada de ser juzgada y examinada. Aquéllos que siguen la evidencia allí donde conduce no lograrán nunca la autenticidad en ningún sentido significativo. Ya todos estamos de acuerdo en que (aunque solo sea en aras del debate) nunca sabremos realmente “qué es lo que fue”. Pero, en cualquier caso, no es eso lo que queremos descubrir. Queremos descubrir qué fue o, mejor, qué es bueno para la música, y para nosotros. Y entiendo por ello, por supuesto, nosotros en el verdadero aquí y ahora, no ningún tipo de proyección de nosotros en un pasado imaginario. Porque como Trilling escribió en su ensayo *El sentido del pasado* hace más de 40 años, “suponer que podemos pensar como hombres de otro tiempo es una ilusión tan grande como suponer que podemos pensar de un modo enteramente diferente”. Necesitamos valores propios y el coraje de vivir con arreglo a ellos, sea cual sea la música que interpretemos.

Y no los conseguiremos tampoco por intuición, al menos en un principio. Porque nuestras intuiciones no son las cosas hermosas, libres, agrestes que podemos pensar que son. Son bestias completamente domesticadas, educadas para correr por estrechos caminos durante largos años de condicionamiento inconsciente, dotadas de vastas reservas de clichés, posturas ingenuas y sinsentidos. Si se es un músico formado, lo que se encontrará si se rasca la intuición será la corriente principal no escrutada, las reacciones más arraigadas, engañosamente enmascaradas como imaginación. Esto quedó demostrado de la manera más cómica

hace un par de décadas, cuando el director de una famosa orquesta americana se empeñó en que sus músicos confeccionaran, improvisándola, una composición aleatoria y lo que se encontró fueron los estudios de Kreutzer en los violines, los arpeggios de *La consagración de la primavera* en la madera y fanfarrias militares en el metal. Y queda también demostrado cuando la mayor parte de los intérpretes de música antigua introducen adornos.

De modo que, ¿por dónde empezar? Seguramente con la música, con el amor que sentimos por ella, con el estudio incesante de ella, y con la determinación de plantar cara a cualquier asunción que tengamos sobre ella, especialmente las asunciones que no sabemos que estamos realizando porque, citando a Whitehead, “nunca se [nos] había ocurrido ningún otro modo de poner las cosas”. Muchos de nuestros intérpretes más conspicuos de música ajena a la corriente principal han llevado muy lejos su modo de concebir estrategias para plantarse cara de este modo. Un músico al que admiro especialmente, un laudista, me dijo en cierta ocasión que cuando empezó a experimentar con prácticas improvisatorias para acompañar canciones medievales, desafinaba deliberadamente su instrumento para que sus dedos no pudieran transitar por caminos familiares.

Y es aquí, en mi opinión, donde son valiosos y quizás indispensables los “instrumentos antiguos” para lograr interpretaciones verdaderamente auténticas: como parte del proceso mental que estoy describiendo. La falta de familiaridad con el instrumento obliga a la mente, a la mano y al oído a alejarse de sus rutinas familiares y a realizar una confrontación más directa con la música. Posee una especie de *Entfremdungseffekt*, que sirve a idéntico propósito que en la literatura modernista. La presentación de un objeto familiar (la música) en un contexto no familiar (el instrumento y los nuevos problemas que plantea) obliga a considerarla con frescura, con más inmediatez, con más perspicacia: en una palabra, con más autenticidad. Debe repararse, no obstante, que éste es principalmente un beneficio heurístico para el intérprete, y sólo secundariamente un beneficio estético para el oyente. La pretensión habitual, que cito de una reciente crítica discográfica de esta revista [*Early Music*], de que “los instrumentos barrocos, tocados de un modo adecuado, tienen un mayor espectro expresivo que sus equivalente modernos” es la palabrería en estado puro. Si se tocan de un modo adecuado, los instrumentos modernos también serían capaces de cualquier cosa que el intérprete quisiera producir con ellos. Pero no se tocan de ese modo y, por las razones esbozadas más arriba, probablemente nunca lo serán. Porque los intérpretes de instrumentos modernos carecen del impulso y de los medios de liberar sus mentes de sus hábitos del modo en que los instrumentos antiguos nos obligan a hacerlo.

Los experimentos basados en la investigación histórica sirven al mismo propósito para el intérprete: abren la mente y el oído a nuevas experiencias y le permiten trascender sus

modos habituales, y por tanto irreflexivos, de oír y pensar sobre la música. Tenemos un “mandato absoluto” de tener en cuenta la historia, ya que nos ofrece otro potente desafío. Pero el objeto no es duplicar los sonidos del pasado, porque si ésta fuera nuestra meta nunca sabríamos si lo habíamos conseguido. Lo que perseguimos es, más bien, la sorprendente conmoción de la novedad, de la inmediatez, de la sensación de acierto que surge cuando después de incontables y frustrantes experimentos sentimos como si hubiéramos logrado la identificación del estilo interpretativo con las demandas de la música mencionadas más arriba como la señal de identidad de una tradición viva. Obviamente, toda información que podamos reunir sobre las convenciones contemporáneas, especialmente las convenciones no escritas, nos ayudará a aproximarnos a esa identificación. Pero limitarse a datos positivos no es otra cosa que literalismo, que en el mejor de los casos nos conduce a una imitación de lo que Thurston Dart llamaría los “perros torpes” del pasado. Y la imitación de cualquier cosa es, a la postre, lo opuesto de lo auténtico.

Entonces, ¿de dónde surge la verificación de que nuestra sensación de lo que es acertado es correcta? El punto central de mi argumentación (y, si se quiere, la dificultad) es que sólo puede surgir del interior. La idea de la verificabilidad objetiva, externa, por atractiva que sea para algunos, no es más que una de las falsas promesas del positivismo. Está basada en lo que Hirsch ha bautizado como “la falacia del pasado homogéneo” (que no es él en absoluto el único en haber identificado). “Asumir”, escribe, “que *cualquier* entorno cultural es homogéneo, incluso en el nivel muy abstracto al que se conduce a la historia literaria [o el estudio de la interpretación], supone realizar una asunción sobre las comunidades humanas que la experiencia contradice.” Los caracteres humanos, los tipos de personalidad, los gustos y las aversiones difieren ahora, y casi con seguridad tanto como (¡pero que no se diga eso en el seminario de *Aufführungspraxis!*) diferían entonces. El siglo XV debió tener sus Toscaninis y sus Furtwänglers, el siglo XVI sus Horowitzs y sus Schnabels, el siglo XVII sus Hogwoods y sus Leppards. Ha habido siempre quienes, dados *a* y *c*, dudarán si inferir *b*, y aquéllos que, dados *a* y *b*, están dispuestos a inferir *x*, *y* y *z*. Los estilos interpretativos tuvieron en el pasado, no menos que en el presente, sus defensores y sus detractores, y muchos de los problemas prácticos y teóricos que nos acosan hoy fueron también entonces asuntos fastidiosos y objeto de un debate con frecuencia áspero (basta con leer a Tinctoris para darse cuenta).

La mención de Tinctoris me trae a la cabeza un ejemplo que viene ahora al caso: el de las proporciones mensurales, seguramente uno de los temas más complejos que ha habido nunca, como Arthur Mendel señaló tan vigorosamente hace una década. En el tiempo que ha transcurrido desde entonces, la opinión musicológica se ha dividido muy claramente en dos campos opuestos: quienes insisten en que las sucesivas proporciones poseían una uniformidad carente de ambigüedad en el Renacimiento, a pesar de que los teóricos discrepen caótica-

mente y de que no hayamos podido, por tanto, recuperarla (se han dado incluso uno o dos intentos equivocados de legislarla para el presente), y quienes no han perdido la esperanza de determinarla, sino que se han convencido sobre la base de la falta de acuerdo de los teóricos de que todos estaban diciendo tonterías y que las sucesivas proporciones no estaban en absoluto coordinadas aritméticamente. Ha habido un gran número de estudios sobre este tema en ambas facciones. Lo que pocos parecen estar dispuestos a garantizar es la única respuesta que encuentro plausible: que las preferencias y las prácticas eran variadísimas, cambiando no sólo con el tiempo y de un lugar a otro, sino también en función de las personalidades. Hace mucho que me di cuenta de que mis propias preferencias requieren la coordinación aritmética de los sucesivos tempos (lo que llamo cambios de marcha) -y no sólo para la música renacentista, sino también para las oberturas francesas- si mis propias interpretaciones han de darme la sensación de exactitud que busco. (He llegado incluso a elaborar los números para mí mismo.) No pretendo que estas relaciones tengan mayor validez histórica que el *vago più* o *meno mosso* que otros prefieren, sino sólo que debo observarlas si quiero que mis propias interpretaciones tengan autenticidad.

En el curso de más de 15 años de experiencia como director de música coral renacentista, me parece que he construido, de hecho, una buena colección de prácticas interpretativas específicas, como me di cuenta recientemente cuando algunos miembros de mi coro Cappella Nova me entregaron un tratado que habían compilado a partir de nuestra actividad semana tras semana en los ensayos. Apenas hay una sola de ellas que esté sancionada históricamente; pero, consideradas como un todo, son las que nos otorgan nuestra autenticidad interpretativa, de un tipo que no es algo ya alcanzado sino un desafío que se renueva constantemente. Ya que, del mismo modo que nuestros descubrimientos nos han cambiado, han dado lugar a nuevas insatisfacciones y a nuevos ideales. El nuestro es un estilo interpretativo en constante evolución que, en palabras de un crítico, "requiere una gran convicción y no será del gusto de todo el mundo". Esto es cierto; yo habría añadido "en consecuencia" antes de la última frase, ya que ésta es la naturaleza de las convicciones. Pero, ¿de qué otra cosa estamos (o deberíamos estar) hablando cuando hablamos de autenticidad?

Una autenticidad de este tipo posee una tremenda fuerza moral y es, al margen de la palabrería, lo que mantiene nuestro movimiento vivo y creciendo día a día. Las interpretaciones de artistas que, con un gran coste personal, se han desmantelado a sí mismos y más tarde han vuelto de nuevo a reconstruirse en su dedicación a su repertorio elegido son, en palabras del Roquentin de Sartre, "hermosas y duras como el acero y hacen que la gente se avergüence de su existencia". Muchos de los que nos hemos dedicado al ideal de la interpretación auténtica de la música, podemos remontar probablemente nuestro primer impulso para hacerlo así a

una experiencia vergonzante de este tipo. Pero poco importa que utilicemos ahora los instrumentos más precisos, los afinemos más bajo o nos valgamos para leerla de la notación más original. A menos que nos pongamos a nosotros mismos a través de ese crisol, nuestras interpretaciones no poseerán nunca una autenticidad que no dé lo mismo. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**