

Los confines de la técnica

Abstract. *Taking as a starting point the analytic of aesthetic judgment in Kant's Critique of Judgment, this paper analyses the scope of the relationships—in musical performance—between technique and expressive freedom. A particular emphasis is placed on the role of the antinomy of taste, of which the aporetic consequences turn out to be, curiously, a formula for the solution to the problem.*

Keywords: *Kant, aesthetics, music.*

Resumen. *Se analizan los alcances en las relaciones entre la técnica y la libertad expresiva en la interpretación musical a partir de la analítica del juzgar estético de la Crítica de la facultad de juzgar de Kant. Se pone especial énfasis en el papel de la antinomia del gusto, cuyas consecuencias aporéticas resultan curiosamente en una fórmula de solución de la cuestión.*

Palabras clave: *Kant, estética, música.*

La enseñanza de las artes suele contar con principios estéticos fundados en prácticas profesionales, y no en una diligente indagación teórica. Así, es característico que sean incluso los propios artistas los que ofrecen sus experiencias como fórmula pedagógica; incluso que se conviertan ellos mismos en los reproductores de escuelas o modelos académicos, que en los mejores de los casos los reformulan a la luz de las condiciones de su talento o *genio*. Sin duda hay condiciones de orden técnico que difícilmente pueden ser comprendidas por quien no haya pasado por ellas, y sabemos que buena parte de lo que admiramos en un gran ejecutante, actor, creador, etc., es su capacidad de convertir la técnica en un gozo

para los demás. Con todo, ¿cuáles son los límites de esa capacidad de aplicación de lo normativo propio de las especialidades? ¿Será acaso el arte una mera expresión técnica que se convierte en manifestación estética por las condiciones que se dan en el espectador, y, en consecuencia, todo queda en manos de la subjetividad? Y, si fuese así, ¿no sería el arte una suerte de técnica de la persuasión? Si, por el contrario, la misma técnica es un estadio meramente preliminar y lo crucial se encuentra en una subjetividad que actúa de suyo, ¿cuáles serían los indicios que marcan su diferencia? Y, en cualquier caso, ¿es posible establecer las condiciones o lugares límite de la expresión estética, esto es, aquello que marca la diferencia entre la mera técnica y lo estético?

En estas páginas quisiéramos ensayar la consideración de estos asuntos con un acotamiento muy específico: una actividad artística en la que muchos de nosotros hemos incursionado, con o sin éxito, la interpretación musical, un arte del que todos reconocemos su rigor y exigencia técnicos. A más de esta delimitación, optamos por asumir una perspectiva kantiana, específicamente la que nos ofrece la *Crítica de la facultad de juzgar*, sobre todo porque el gran pensador alemán nos permite destacar el carácter antinómico de la cuestión, una condición que no constituye una mera aporía, pues en ello se vislumbra una suerte de solución, aunque sea tan solo paliativa, de la problemática.

El arte estético, como arte bello, es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos.

Crítica de la facultad de juzgar, §44¹

Al final de su "crítica de la facultad de juzgar estética", Kant propone las condiciones que supone la enseñanza de las técnicas artísticas, señalando lo que parece resultar obvio: es indispensable establecer una serie de niveles de desarrollo puramente técnicos, sin los cuales no podríamos asumir distinción alguna entre nuestras expresiones. En esto la multiplicidad de estadios que se pueden cumplir es sin duda compleja de determinar, sobre todo porque la diversidad que enfrenta un ejecutante es extraordinariamente grande, además la madurez de su interpretación va creciendo con la atemperación de nuevas formas y estilos, y normalmente no se alcanza una completa satisfacción —obras aparentemente fáciles como algunas barrocas o clásicas, solo después de mucho trabajarlas se logran apreciar en su valor y posibilidades—.

A estos propósitos es necesario tener presentes ciertas condiciones *ideales* de interpretación, que se podrían asumir casi en calidad de universales, a modo de prescripción básica, aunque al final estas no se cumplan a cabalidad o se vean como modos de lectura significativos pero no exclusivos. Según el filósofo, "tiene que tomarse en consideración un cierto ideal que el arte debe tener a la vista... solo para despertar la imaginación del discípulo a la conformidad con el concepto dado, por la advertida insuficiencia de la expresión para la idea, que el concepto mismo no alcanza, porque es estética" (§60, pp. 261-2). Para esto lo oportuno es valerse de los mejores ejemplos, aunque estos deban verse con criticidad, no solo porque podrían haber metas más altas, sino también, y esto es quizás lo crucial, porque el *genio* del intérprete no debe ser asfixiado por estos, como si constituyeran la legalidad que midiera su arte. La formulación de un paradigma empírico de esta naturaleza atentaría contra la libertad de la imaginación, que es condición fundante del arte, aún más, no haría posible "ni siquiera un recto gusto propio que lo juzgue" (p. 262).

Así pues, un método de formación idóneo pareciera ser aquel en el que se ofrecen alternativas técnicas, pero también soluciones interpretativas, que el propio maestro podría presentar —el apoyo que puede ofrecer una experiencia amplia es mayor, en este sentido, que el que presentar una

bibliografía incluso especializada—. Ciertamente se parte del respeto a las condiciones histórico-culturales de lo que se ejecutará, además de la escuela de interpretación de la que parte; pero nada de ello parece tan cercano y determinante como esas modelaciones empíricas.

Mas, el problema aquí mismo se puede vislumbrar: ¿cómo se puede valorar una ejecución? ¿En su fidelidad al maestro? ¿Acaso en su promoción de una diferencia o un cúmulo de novedades? Entendemos con Kant que la técnica es la condición primordial que determina la posibilidad de la propia interpretación, pero además que, si a este fundamento no se le añaden los refinamientos de la imaginación, o del genio, no se pasa de la simple y rutinaria representación.

Un buen profesional de la ejecución dedica a su arte una cantidad de horas de estudio que avergonzaría a cualquiera de nosotros que diga que ha investigado a profundidad un problema: un pequeño detalle mejorable se repasa una y mil veces, todas las que sean necesarias; una obra completa se representa en la intimidad del estudio más allá de la saciedad. Y, sin embargo, la presentación pública es totalmente diferente, sea por la atmósfera que ofrece, por la tensión que acumulada irrumpe en su plenitud, por la ansiedad que ocasionan esas miradas que escuchan, o por el temor que implica alcanzar en la precariedad una meta. Lo *mismo*: los ejemplos, las palabras y alientos, el concepto, lo imitable, lo último; se conjuga con lo *otro*: el acontecer de la temporalidad, la estrechez de la propia tecnificación, la ruindad del temor al error, a la burla, a la desaprobación. De modo que parece necesario establecer instancias *terceras* en las que se pueda respetar tanto la idoneidad de lo postulado como bello, cuanto la resonancia de una imaginación que llena de vida lo que en la técnica permanece inerte.

No obstante, estas intermediaciones resultan de un lenguaje demasiado rebuscado, que supone también una idealidad del acontecer que no deja de suscitar la duda: cuántas veces quedamos sujetos por esa inquietante libertad que acaso no sea más que una burda traslación, ya de técnicas paralelas hacia lo ejecutado, o de representaciones no conocidas; o más bien, y esto es lo más usual, por una técnica que nos deja abrumados

por sus alcances, remitidos a otras presentaciones en las que no se había logrado tal perfección.

Así pues, conviene repensar nuestros criterios sobre lo que significa tanto la libertad imaginativa como la técnica, para ver cuáles son los estadios de conjugación de estos extremos, y así tratar de apreciar un poco mejor los alcances de lo que constituye el arte del intérprete.

En derecho debería denominarse arte solo a la producción por libertad. (§43)

En efecto, lo artístico en principio no podría sujetarse a criterios mecánicos o a sistemas cerrados, como los que puede ofrecer una estricta formación académica. De manera que el paso primordial de un ejecutante debería ser el salto de un estadio de determinación a uno más bien abierto a la diferencia, sea en la novedad o en la ruptura.

En general las más significativas distinciones que se pueden percibir entre los músicos están precisamente no en su nivel técnico, sino en su específica lectura de las obras y su capacidad de abrir brecha en lo desconocido de lo conocido. Para Kant esto tendría que ver con la imaginación, una facultad que debe actuar con plena autonomía —la heteronomía, por supuesto, sería característica del academicismo—, esto es, ha de establecer sus propias normas y ha de entablar un acuerdo de carácter subjetivo con el entendimiento, de tal manera que la relación con una complacencia desinteresada no se pierda.

Se trata de conformarse a una *ley sin ley* (cf. §22, p. 69), en la que los propios conceptos asumidos no guarden relación a un fin, pues el acaecer singular es lo que importa y determina. Esto se concibe como un juego, en el que se enlazan posibilidades representativas en plena libertad; por eso, en conformidad, el juicio correspondiente “se denomina estético, precisamente porque su fundamento de determinación no es un concepto, sino el sentimiento (del sentido interno) de ese acuerdo en el juego de las fuerzas del ánimo, en tanto que estas son solamente sentidas” (§15, p. 47).

Frente a esta libertad medida en el acaecer, una formulación rígida y regular conlleva una ruptura del placer esperado, reproduciendo una universalidad que a más de aburrir (cf. §22, p.

72), borra todo rasgo de goce estético. Con todo, la singularidad que estaríamos tratando de asumir tiene un fuerte sentido universalista: a todos y cada uno de los escuchas se esperaría que les llegara a gustar lo interpretado. Mas este carácter distributivo está fundado en la propia subjetividad de cada cual y no en un sujeto hipostasiado. Así, el gusto que estaríamos esperando satisfacer se pretendería siempre autónomo, alejado de conceptualizaciones o procesos inferenciales que pueden convencer, pero no a quien se entrega a una manifestación que, especialmente en el caso de la música, se pretende única e irrepetible.

Como señala el propio Kant, “porque la libertad de la imaginación consiste en que ella esquematice sin concepto, el juicio de gusto tiene que reposar en una mera sensación de la vivificación recíproca de la imaginación, en su libertad, y del entendimiento, con su conformidad a la ley” (§35, p. 146). Este es el encuentro mismo singular, un acto en el que todo lo que se necesita se alcanza en ese preciso momento, pues toda determinación previa resulta demasiado necia: ¿quién puede gozar de la representación de una obra, si tiene que estar a la expectativa de las clasificaciones o las valoraciones? ¿Quién está más sujeto que el que se pretende crítico frente al arte?

Mas, ¿qué puede significar esta libertad del intérprete? En principio, a este se le ofrecen alternativas, no solo porque los márgenes de los compositores siempre se pueden ver subvertidos, sino también porque hay una multitud de posibilidades que otros han abierto. En esto elegir pende mucho de la competencia técnica, pero cuando ya esta no es problemática, lo que corresponde es ofrecer una lectura completamente personal. Por ello, pareciera que lo fundamental estaría en la diferencia que pueda aportar frente a la tradición, pero también al medio en que se está presentando. De manera que estamos frente a una libertad contextualizada, que parte de una serie de condicionamientos de orden estrictamente técnico que resultan ineludibles.

Actuar en plena libertad, con todo, amerita riesgos. En general, la interpretación es como una suerte de traducción, en la que se juega a decir todo lo que realmente ha sido afirmado, a sabidas de que no es suficiente, pues siempre queda un subterfugio por donde podremos escapar la

siguiente vez. Mas la traducción es una suerte de traición, que dice quizás más de lo que oculta. En música no queda otro remedio: se expresa todo, hasta el punto de constituirlo como lo real verdadero; aunque ello no sea más que una forma de engañar, o de asumir un autoengaño.

La libertad, en este sentido, juega el complejo papel de la radical determinación de una obra que se pretendía originalmente acabada, pero que el músico la hace suya, cual si pudiese convertirse en una nueva realidad, que se descubre en el mismo instante en que se representa. En ese acontecer el mismo intérprete puede acatar su labor mediatizadora –técnica–, pero más impone *su* universalidad, en busca de afecciones en los presentes, pero también en él mismo. En ese momento nada otro vale, por eso es necesidad y absolutez.

Tal como el enjuiciamiento de un objeto con vistas a un conocimiento en general tiene reglas universales, así también la complacencia de cada cual pueda ser enunciada como regla para cada uno de los demás. (§31)

La enunciación universalista de la que nos hemos hecho eco en los párrafos anteriores, por muy *subjetiva* que se diga, tiene un carácter uniformador que amerita explicitación. Kant está especialmente preocupado por establecer las condiciones de la posibilidad de un juicio de gusto que pueda asumirse como necesario, una razón común de la cual partir para poder acertar en nuestras apreciaciones estéticas. Es cierto que el principio de la libertad es ineludible, pero su medición no es un asunto que se pueda dejar pasar. Aún más, es posible sostener que, en última instancia, *libres* solo se pueden decir unas pocas expresiones estético-musicales, y la singularidad o novedad de la representación está muchas veces determinada más bien por la situación espacio-temporal del acontecimiento.

Una de las consideraciones más significativas del citado apéndice sobre la *metodología del gusto* es precisamente la que tiene que ver con lo universalizable, que en palabras de Kant se remite a los más altos grados de perfección. Esto se refiere propedéuticamente a “la cultura de las

fuerzas del ánimo a través de aquellos conocimientos previos a los que se denomina *humaniora*” (§60, p. 262). Esto se puede comprender como un cúmulo de presupuestos –mediaciones técnicas, a nuestro modo de ver– que aporta lo acontecido: “tanto la época como los pueblos en que el activo impulso a la sociabilidad *legal*, por el cual un pueblo conforma un ente común duradero, luchó contra las grandes dificultades que rodean la pesada tarea de unificar la libertad (y también, pues, la igualdad) con una coartación (más de respeto y sujeción por deber, que por temor)” (§60, pp. 262-3).

Según el pensador, “difícil es que una época posterior haga prescindibles esos modelos” (p. 263). De manera que en la formación de un artista esta base *cultural*, que se remite a cuestiones relativas a la técnica, no es en modo alguno despreciable; por el contrario, constituye la puerta de entrada al ámbito respectivo. Si nos referimos a la música, obviamente este proceso es por demás exigente en prácticamente todos los sentidos: se forma en la técnica de la ejecución fundamental, pero también en las cuestiones relativas al estilo y a los elementos básicos de la interpretación.

En general podríamos decir que el ejecutante debe remitirse a una suerte de *sensus communis*: “una facultad de juzgar que en su reflexión tiene en cuenta en pensamiento (a priori), el modo representacional de cada uno de los demás, para atener su juicio, por así decirlo, a la entera razón humana y huir así a la ilusión, que, nacida de condiciones subjetivas privadas, que pudiesen fácilmente ser tenidas por objetivas, tendría una desventajosa influencia sobre el juicio” (§40, p. 157). Este sentido unitario en un músico no tiene que ver con las condiciones de una subjetividad sublimada o algo similar, sino con la técnica que la tradición, cercana o lejana, le obliga a cumplir: la ejecución está claramente reglada, incluso muchas de las salidas paralelas son incursiones que ya están abiertas en las propias partituras.

Así, incluso en formas tan aparentemente libres como las improvisaciones del Jazz o la música renacentista, en donde lo escrito es casi como una guía para gozar de una plena “libertad”, se sigue otro tipo de reglamentación, concebida más desde juegos que permiten las armonías alternativas. Improvisar permite al intérprete sentirse creador, o al menos

innovador, pero los condicionamientos siguen siendo más que significativos.

Por supuesto, el momento en que esto se hace más evidente es cuando se está en el proceso de formación, por cuanto cada paso tiene que cumplirse rigurosamente. Hemos señalado atrás que los espacios libres están sobre todo en el ámbito de la interpretación, por cuanto se supone que se aporta una lectura personal de las obras; pero estas propuestas están fuertemente mediadas por posibilidades técnicas, y no hablamos de las básicas relativas a la obra misma —así, para dar un ejemplo, cuando se requiere intensidad, una mayor vibración, o volumen, o extensión temporal, suele ser la fórmula adecuada y convincente—. El músico juega con sus posibilidades técnicas, y tiene que hacer gozar con ello al público, haciéndolo sentir que su ejecución es una suerte de generación espontánea, no escuchada antes, ni repetible; aunque ello no sea cierto, puesto que en general todo estaba rigurosamente planificado. Además, sus novedades en general dependen de nuevas relaciones, en las que se enlazan los mejores resultados conocidos o se opta por una tangente que ya alguno había transitado, sin que ello fuera necesariamente conocido.

Mas, entonces, ¿se sostendría la definición de la interpretación como una *técnica de la persuasión*? En sentido estricto podríamos suponer que sí, en la medida en que lo mejor que se logra es precisamente atraer al público a un estadio de aprehensión en el que se simula una vivencia o un acontecer, que se reconstituye gracias a fortalezas técnicas, pero que tiene que presentar como si fuera aquello mismo redivivo. En el aprendizaje de la música se aprende, en efecto, a persuadir, incluso a engañar al oyente, salvando en lo posible incluso nuestros defectos técnicos.

Para decirlo con otras palabras, la subjetividad que se degusta en su formalidad de un modo universal en cada uno de los acontecimientos estéticos, se alcanza por un significativo esfuerzo técnico interpretativo, en el que los *humaniora* son fuente primordial para su pleno desarrollo. Allí debería estar el genio, que debe ser capaz de ofrecer una realidad que simula a la perfección *el ser de suyo*, un momento singular que denota plenitud: “aparece un producto de arte al ser acertada, con toda *puntualidad*, la conveniencia

respecto de reglas, únicas según las cuales puede el producto llegar a ser eso que debe ser; pero sin *penosa prolijidad*, sin que la forma académica transluzca; esto es, sin mostrar la menor huella de que la regla haya estado en la mira del artista, poniéndole trabas a sus fuerzas del ánimo” (§45, p. 180). La traducción de la interpretación, en este sentido, no traiciona, solo simula la traición, sigue prendida de una tradición con la que dice jugar, pero a lo sumo logra imitar.

Importa solo la posibilidad de que dos proposiciones que se contradicen entre sí en apariencia, no se contradigan de hecho, sino que puedan subsistir yuxtapuestas. (§57)

En la disyuntiva entre técnica y libertad interpretativa fácilmente podemos caer en extremos inadecuados que implican negación: si todo es técnica, lo artístico queda vinculado a una simulación, o referido con exclusividad a los sujetos persuadidos; si es la libertad la razón primigenia, no se pueden establecer criterios de valoración ni consideración de lo que acontece. En esto consideramos que es oportuno traer a consideración la antinomia kantiana del gusto, que se centra en la posibilidad tanto de aceptar como rechazar la conceptualización y la disputa; pero sobre todo deseamos asumir la propia solución del filósofo alemán: en tal disyunción no puede haber una tesis triunfante, pues el resultado sería la negación de lo dado.

El arte interpretativo no debe desligarse de las condiciones del *gusto* —las facilidades técnicas— que ha generado la tradición, no porque todo esté determinado y pueda ser obviada cualquier intención singularizante, sino porque estas son las armas con las que puede asumirse la cruenta batalla de la ejecución musical. Por otra parte, sin una liberación efectiva de las *amarras técnicas* es imposible ofrecer algo digno de escucha; aunque esto no significa que se pueda despreciar tales instrumentos, pues es solo cuando esto se ha cumplido a cabalidad, que se pueden ofrecer alternativas estéticamente plausibles.

Nos preguntamos por los *confines de la técnica*, y la respuesta no es factible sin una debida contextualización: a decir verdad todo es técnico,

hasta la libertad; pero el juego con las técnicas, sea imaginativo —o sensitivo—, no es otra cosa que su ruptura. Bien dice Kant que el talento no nace en la escuela, pues, diríamos, el genio allí solo bebe del sabroso néctar de los paradigmas en el sentido griego: ejemplos, solo eso. El genio no ha de ser imitado, pues se perdería el *espíritu* de lo obrado, él solo está “para la sucesión por otro genio, que a través de aquel es despertado al sentimiento de su propia originalidad, para ejercer en el arte una libertad respecto de la coartación de las reglas” (§49, p. 226). Así, aunque todo es medible, cuantificable con la modelo de la técnica más depurada, el valor está más allá de eso, en un ámbito de goce en la singularidad que no nos puede ser arrebatado por la mera razón.

La antinomia de la facultad de juzgar estética desaparece cuando se muestra que las dos tesis propugnadas enfrentadas en su exceso se traslucen en su falsedad. En realidad técnica y libertad no son antagónicas, son principios que se superponen constantemente, y “ambos pueden ser verdaderos, lo que ya es suficiente” (§57, p. 238). Con esto no queremos hablar de síntesis, menos aún de identidad, solo de una feliz yuxtaposición que, cuando se logra de verdad, es el motivo del mayor placer posible.

Nota

1. Se cita de la traducción de Pablo Oyarzún, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.