

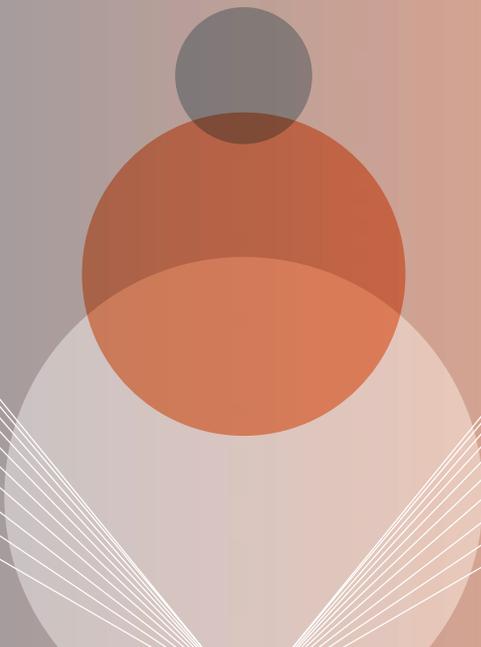
LOS “ELEMENTOS SECRETOS” DE LA EJECUCIÓN MUSICAL¹

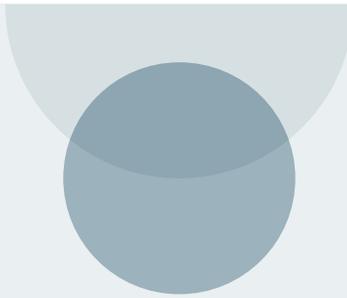
Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán

Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música.
Clarinetista, Doctor en Música en el Área de Interpretación. Coordinador de la
Maestría en Música de la Universidad EAFIT. Grupo Estudios musicales, línea
de interpretación.

DOI: 10.17230/ricercare.2014.1.3

¹ Artículo derivado de la línea de investigación en Interpretación Musical, adscrita al Grupo de Estudios Musicales de la Universidad EAFIT.





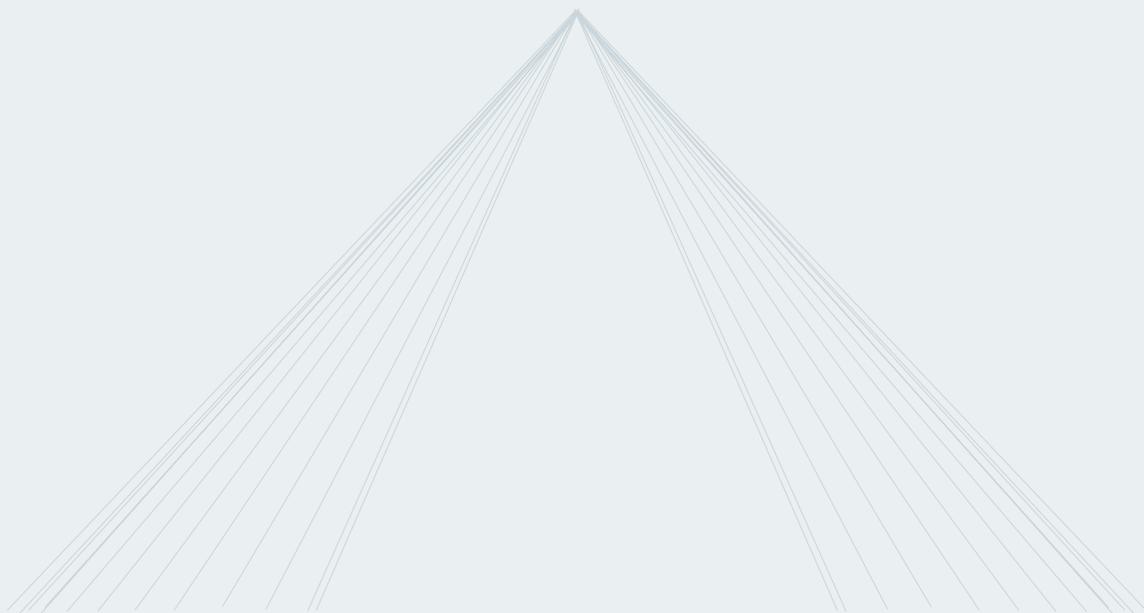
RESUMEN. Durante el siglo XIX, las figuras del compositor y del intérprete musical se escindieron, dando origen a diversas posturas acerca de los alcances del papel del ejecutante, así como sobre la concepción de la obra musical y de la partitura como su equivalente gráfico. Este artículo revisa varias de ellas en las que, no obstante, encuentra un elemento común que todas reconocen: el aporte “inevitable” del ejecutante. Aporte que se define en los términos que establecen la denominada semiótica musical cognitivo-enactiva, la gestualidad y los estudios de performance, para determinar la participación del cuerpo, y sobre todo de la corporeidad inherente a la ejecución, como instancia de significación y, a la vez, vehículo de comunicación del significado musical construido.

PALABRAS CLAVES. Interpretación musical, ejecución musical, semiótica, gestualidad, corporeidad, performance.

THE “SECRET ELEMENTS” OF MUSICAL PERFORMANCE

ABSTRACT. Along the XIXth century, the roles of composers and performers seceded and this gave rise to diverse opinions about the extents of the performer’s role and the way the music work and it’s graphic text, the score, should be conceived. This article reviews some of these opinions, in all of which however we find a common element admitted, the performer’s *unavoidable* contribution, defined in terms of the so called musical cognitive - enactive semiotics, the gesture and performance studies and the body participation in that performance as an instance of meaning and, at the same time, vehicle of communication of that musical meaning.

KEY WORDS: Musical performance, playing, semiotics, gesture, corporeality (bodyness), performance practice.



Durante el siglo XIX, en el ámbito de la denominada “música culta” occidental, las figuras del compositor y del intérprete se escindieron, dejando atrás la situación común de que ambas estuvieran encarnadas en la misma persona. Este momento histórico se constituye como el punto de partida para una larga discusión acerca de los alcances del intérprete dentro de las prácticas musicales, así como sobre las particularidades de su proceder.

Entre los primeros que delimitaron con cierta vehemencia el hacer interpretativo estuvo Igor Stravinsky, quien afirmó que:

La noción de interpretación sobreentiende los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor (...) La noción de ejecución implica la estricta realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena (Stravinsky, 1977, p. 122).

Con estas palabras, Stravinsky deja en claro que, para él, la interpretación y la ejecución son dos prácticas diferentes o dos etapas del proceso de materializar la música para que pueda ser percibida por un público oyente. En la primera, establece que el intérprete tiene unos límites en su obrar, una suerte de “código de ética musical” que le impide exceder su rol de intermediario inocuo que debe comunicar el mensaje, con la mayor fidelidad posible, del compositor a su receptor. Mientras que en la segunda, considera posible una realización sonora meramente técnica, vacía en términos de intención por parte del ejecutante, en donde el sentido está impuesto de antemano por otro agente, probablemente el compositor o el director de orquesta. De igual manera, entiende que la intención del autor está explícita en la partitura y que tal voluntad se develará con la decodificación y realización sonora de las indicaciones allí contenidas. Stravinsky, además, ahonda en su delimitación del alcance del intérprete en la práctica musical al afirmar que:

Sólo a través del ejecutante el auditor puede ponerse en contacto con la obra musical. Para que el público pueda darse cuenta de lo que es y de lo que vale esta obra, es necesario, ante todo, que esté seguro del valor de quien la presenta y de la conformidad

de esa presentación con la voluntad del compositor (Stravinsky, 1977, p. 132).

En la cita precedente, Stravinsky deja entrever que concibe la obra musical como un producto terminado, es decir, con un sentido implícito y por tanto unívoco, que se presenta al público a través del intérprete quien, por cierto, se valida frente a su auditorio en la medida en que su presentación recrea la intención del compositor. Sin pretender desestimar las palabras de Stravinsky a partir de criterios actuales y sacándolas de su contexto que, como se sabe, fue el de los instrumentistas virtuosos, las *prime donne* y los directores de orquesta que con sus excesos, como él mismo afirmó, aspiraban a la “dictadura de la música” (Stravinsky, 1977, p. 126), lo que se quiere mostrar es la evolución del pensamiento concerniente al intérprete y a la interpretación musical.

Arnold Schoenberg llegó aun más lejos al afirmar que:

La interpretación, buena o mala, es mucho menos importante que la música! La música no necesita ser interpretada más que los libros ser leídos en voz alta, porque su lógica está perfectamente representada en la página impresa² (Newlin, 1980, p. 164).

Con estas palabras, Schoenberg deja en claro que, para él, la partitura es equivalente a la música, a la vez que ve al intérprete como un agente contaminante del mensaje del compositor, del cual se podría prescindir y que, en el mejor de los casos, es un mal necesario originado por la escasa formación musical del público:

El intérprete, a pesar de su intolerable arrogancia, es totalmente innecesario excepto porque sus interpretaciones hacen la música comprensible para un público bastante desafortunado por no ser capaz de leerla impresa³ (Newlin, 1980, p. 164).

² Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Music needs not be performed any more than books not be read aloud, for its logic is perfectly represented on the printed page”.

³ Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print”.

Vale la pena notar que el problema de la interpretación no es exclusivo de la música; atañe a todas las artes y, en un sentido más amplio, a casi todos los ámbitos de la experiencia humana como pueden ser la política, la cultura, la religión, las relaciones sociales, etc. Hans-Georg Gadamer afirma al respecto que: “Existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad” (Gadamer, 2006, p. 73). Esta situación que describe Gadamer, que no dista mucho de la de Stravinsky, extrapolada a la música, denota un claro distanciamiento entre el compositor y el intérprete, así como una visión de la interpretación que privilegia la intención del autor; reconociendo que cualquier “intromisión” intencional del intérprete, a quien no considera artista y, por tanto, creador, desvirtúa el sentido “original” de la obra musical.

Podemos evidenciar que, para casi todos los autores citados, la voluntad del compositor pervive en la partitura aun en su ausencia, lo que suscitó el surgimiento de teorías que permitieran sistematizar los intentos por develar ese contenido que “a su modo, ya está ahí” como afirma Ángel Gabilondo en su introducción a Gadamer. Según Gabilondo, “No se trata de que la lectura agregue lo que en manera alguna está ahí, una suerte de sobreañadido (...) Así algo nos habla y nos sale al encuentro; lo que viene se viene diciendo (...) Para ello es previsto dar la palabra a lo dicho, a fin de que lo que nos sale al encuentro, de hecho, nos hable” (Gadamer, 2006, p. 30). Gabilondo reafirma la visión de la obra (en este caso literaria) como un objeto terminado pero, además, ve la lectura como una interacción entre el lector y la obra en la que, más que diálogo, se trata de un monólogo en donde la obra “se expresa” por medio del intérprete quien, en una actitud abierta y pasiva, deja emerger todo su contenido y su sentido.

El pensamiento cientificista característico del periodo entre guerras del siglo XX brinda herramientas analíticas para develar esa intención del compositor contenida en la partitura. Como afirma María Nagore:

El análisis musical es una disciplina relativamente reciente que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos com-

plementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizá a difuminar su concepto y/o su contenido (Nagore, Enero 2004).

Esta postura, que privilegia el análisis, principalmente de la partitura, la podemos ejemplificar a partir del teórico Heinrich Schenker, quien se constituye como un caso emblemático. Schenker propugnaba por el análisis musical como herramienta para ahondar en la comprensión de la obra musical como condición previa a la interpretación. Charles Burkhart afirma que:

Schenker vio su teoría como reveladora del “contenido” musical (Inhalt) –la conducción de las voces, las correspondencias motívicas, la estructura armónica– y creía que el beneficio de la exposición de este contenido radicaba en que proveía al intérprete con valiosa información objetiva aplicable a la ejecución, disminuyendo así la necesidad de éste de basarse en conjeturas y fantasías⁴ (Burkhart, 1983).

Bajo esta perspectiva, se estimaba conveniente aplicar de una manera más o menos rigurosa el análisis musical, schenkeriano o de otras metodologías relacionadas con las técnicas utilizadas en la composición, para “confirmar” la intuición del intérprete con el apoyo de principios teóricos. Se seguía viendo la partitura como equivalente a la obra musical, cuyo contenido estaba ahí para ser develado y cuya expresión debía reflejar, ante todo, la *forma* de la composición. De la misma manera, se consideraban indeseables todos aquellos aspectos de la interpretación que fueran imponderables o que no pudieran planificarse de antemano, es decir, se consideraba que la interpretación era un ejercicio mental previo a la ejecución y ésta última era vista como una mera realización sonora.

En una extensión de estas tendencias de pensamiento que privilegian la *intentio auctoris* y la *intentio operis*, tomando la terminología de Umberto Eco, se inscribe otra corrien-

⁴ Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Schenker saw his theory as revealing the music “content” (Inhalt) –its voice leading, motivic correspondences, harmonic structure– and he believed that the benefit of his exposition of the content was that it provided the performer with valuable objective information applicable to performance, thereby decreasing the performer’s need to rely on guesswork and personal fancy”.

te importante de la ejecución instrumental, denominada *Interpretación históricamente informada*. En palabras de Nikolaus Harnoncourt, uno de sus más importantes exponentes: “Hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada” (Harnoncourt, 2006, p. 12), a lo cual agrega que: “Una interpretación es fiel a la obra cuando se acerca a la idea que tuvo el compositor cuando la creó” (Harnoncourt, 2006, p. 15). En sus afirmaciones, Harnoncourt plantea que la obra como producto terminado conlleva un contenido que, a diferencia de lo que proponía Schenker, no sólo está en las interacciones de los elementos musicales que la componen sino que se extiende al contexto sociocultural en que la originó el compositor. Por consiguiente, la interpretación adquiere un halo de fidelidad o “autenticidad” cuando busca, por diferentes medios, organológicos, paleográficos o de la práctica interpretativa propiamente dicha, recrear la intención del autor. Concibe, además, la obra musical no sólo como producto acabado sino atemporal, puesto que el único tiempo en el que ésta vive y se revive en cada ejecución es en su pasado: específicamente el de su génesis.

No obstante todo lo que se ha expuesto anteriormente, todas las corrientes de pensamiento han considerado que, para bien o para mal, el intérprete aporta “algo” que no está contenido en la partitura, que quizá escapa al control o a la intención del compositor, o que ni siquiera hace parte del contenido dado de la obra musical. Ya Stravinsky decía al respecto que:

Por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música (Stravinsky, 1977, p. 123).

Esos “elementos secretos” a los que hace referencia Stravinsky han sido motivo de estudio en las últimas décadas,

no sólo en lo que respecta a la intuición y a la experiencia, sino tomando estos aspectos como punto de partida para establecer las diferentes maneras en que cada intérprete interactúa con/desde la música. Nicholas Cook hace un valioso intento al respecto al proponer que se asuma la partitura como un guión⁵, es decir, considerando el proceder del intérprete como un acto representativo en donde se difuminan las barreras entre obra musical e interpretación y se generan interacciones sociales, bien sea entre los intérpretes o entre éstos y el público. Para Cook: “La música puede ser entendida como proceso y producto, pero es la relación entre los dos la que define la “interpretación” (performance) en la tradición de la “música de arte” occidental⁶” (Cook, 2001). La propuesta de Cook, que revisa la música como práctica representativa, da pie para que otros autores, como Philip Auslander, propongan que el intérprete musical representa una faceta de sí mismo en su obrar: “Lo que los músicos interpretan en primer lugar no es la música, sino sus propias identidades como músicos, sus personæ musicales⁷” (Auslander, 2006). La interpretación musical, siguiendo sus ideas, no estaría enteramente regida por la partitura como guión, sino que también estaría condicionada por el contexto de la representación. En ese sentido, en la interpretación musical estarían presentes, tanto la intención del ejecutante intérprete como las condiciones, muchas veces imponderables, del entorno como aportantes al resultado global. Sería el entorno de la representación el que determinaría las características particulares de una interpretación musical y no el contexto de cuando la obra musical fue creada, postura contraria a la interpretación históricamente informada. En la misma línea de pensamiento, se inscribe Stan Godlovitch, quien acuñó el concepto de *personalismo*⁸ para referirse al idiolecto gestual⁹ que edifica cada intérprete para comunicarse y para ejecutar cada una de las acciones involucradas en su repre-

⁵ El término usado por Cook originalmente, en inglés, es *script*.

⁶ Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Music can be understood as both process and product, but it is the relationship between the two that defines “performance” in the Western “art” tradition”.

⁷ Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personæ”.

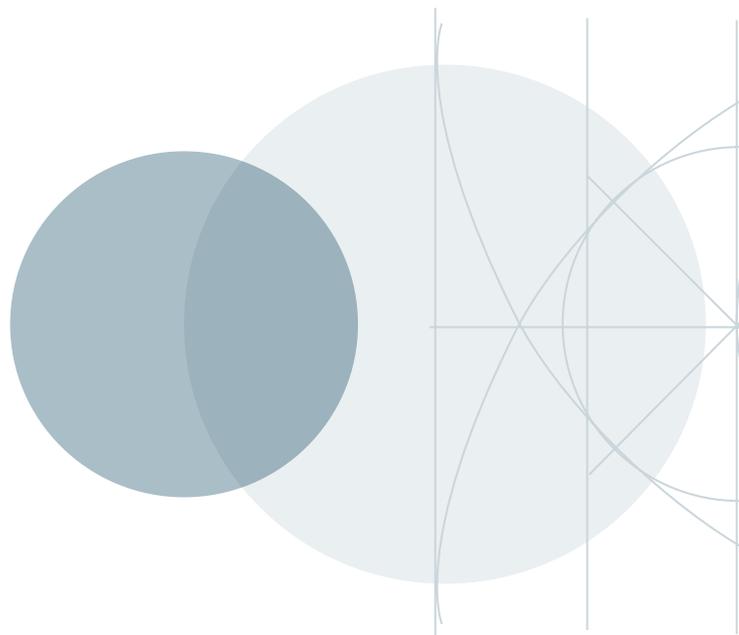
⁸ El término usado por Godlovitch originalmente, en inglés, es *personalism*.

⁹ Por idiolecto gestual entendemos, en el marco de este escrito, el conjunto de gestos y movimientos que realiza el intérprete musical en sus ejecuciones, el cual es personal, individual y se va edificando a través de la práctica, de manera deliberada o inconsciente.

sentación, reconociendo el aporte del intérprete a partir de su forma individual de expresarse. En una posición más extrema, pero en la misma dirección de considerar la música como una práctica representativa y de desmitificar el texto escrito como contenedor de la “verdad”, se ubica Christopher Small quien afirma que: “La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente”, a lo que añade: “no es que la actuación tiene lugar para presentar una obra musical, sino que las obras musicales existen para dar a los músicos algo que tocar” (Small, 1999).

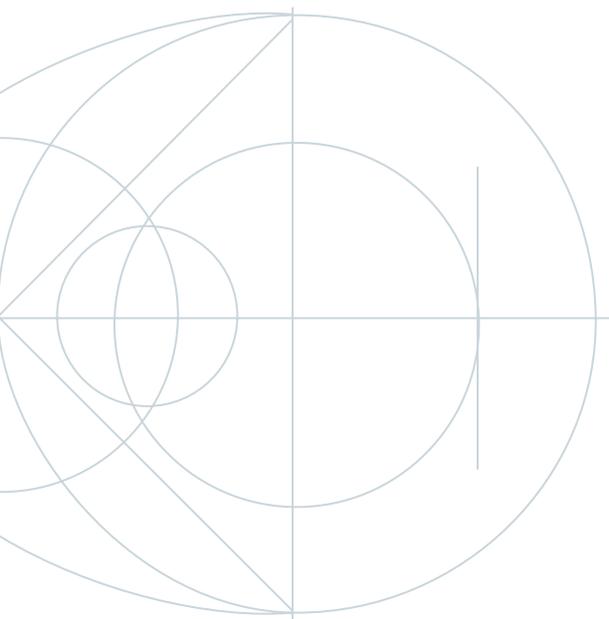
A través de las posiciones mencionadas, hemos podido observar la manera en que se ha ido reconociendo el aporte original del intérprete en la práctica musical y delimitando sus alcances, principalmente en lo que respecta a entender su hacer como una plataforma para la interacción social en torno a su propio acontecer y nó a la sublimación de la obra musical como objeto terminado –artefacto– que, por ende, sólo permite su contemplación pasiva.

Un intento por involucrar otras formas de representación musical para entender las formas en que se genera el significado musical, así como el significado mismo que la música genera a un intérprete, lo constituye el, así denominado por su autor, “método ecléctico” (Ferrara, 1991). Se trata de una metodología propuesta por Lawrence Ferrara para el análisis de las interpretaciones musicales, basado en la fenomenología, en donde prima la experiencia sensible (audición), la descripción de los fenómenos en su acontecer temporal, la referencia (incluso metafórica) y no tanto el análisis formal (sintaxis) derivado del estudio de la partitura, si bien se considera como uno de los pasos. Con propósitos similares, se han generado múltiples aproximaciones a la interpretación musical apoyadas en diversos marcos teóricos provenientes, entre otros, de la hermenéutica, las teorías psicológicas, la semántica, la



teoría de la recepción, la semiótica o el deconstructivismo. No obstante, para que podamos entender la complejidad de la ejecución - interpretación musical y las formas en que allí se edifica el significado musical, es necesario considerar un tópico desatendido hasta hace relativamente poco tiempo: la función del cuerpo, y de la mente como parte integral de éste, como el espacio en donde se genera la ejecución - interpretación musical y desde donde ésta se proyecta a un entorno sociocultural.

En época reciente, el estudio del cuerpo ha cobrado una relevancia inusitada al considerársele como parte integral de procesos que, desde una visión fundamentada en el paradigma, por mucho tiempo mantenido en la cultura occidental, de la división entre mente y cuerpo, se creían gobernados exclusivamente por la razón, la mente o el espíritu. El estudio de la música era uno de esos dominios en los que sólo había lugar para discursos metafísicos que dejaban por fuera de sus dignidades a los aspectos “bajos y carnales” de su existencia, es decir, un dominio que escapaba a toda posibilidad de ser experimentado sensiblemente por el ser humano. “Hasta hace algunas décadas” dice Ramón Pelinski, “hablar de cuerpo en musicología podía ser una impertinencia: la música era por excelencia asunto de creación, estructura, o contemplación estética, puestos al servicio de causas tan nobles como su significación en contextos social, política, y culturalmente situados” (Pelinski, 2005). Aunque a los ojos de hoy parezca un hecho insólito, tanto la percepción musical, como la práctica instrumental, el canto o la dirección coral y orquestal eran consideradas actividades incorporales que sustentaban su comprensión de la música exclusivamente en el procesamiento racional de



conocimiento previamente adquirido. Quizá una de las máximas manifestaciones de esta tendencia racionalista la constituye la teoría propuesta por Theodor Adorno de la *escucha estructural*¹⁰ (Adorno, 2002).

Los desarrollos recientes en el ámbito de las ciencias cognitivas han abierto amplias posibilidades de estudio sobre la manera en que el cuerpo incide en la construcción del mundo que percibimos y entendemos, tal y como lo establece el trabajo de George Lakoff y Mark Johnson (Lakoff & Johnson, 1999), el cual integra los hasta ahora escindidos conceptos de mente y cuerpo bajo la idea que la mente está in- corporada, es decir, corporizada¹¹ y que el cuerpo está, a su vez, en la mente en la medida en que ésta lo sitúa en el mundo. Carlos Muñoz Gutiérrez, al referirse a las repercusiones de esta contribución al conocimiento, sostiene que su importancia radica en que:

Nos dan a conocer los mecanismos con los que nuestras mentes, que son encarnadas, esto es, que forman parte del cuerpo y surgen del cuerpo, inconscientes en gran parte de sus procesos y que se nutren de metáforas y metonimias, construyen el mundo, conceptualizan la complejidad que deben abordar, nutren de significados a sus actos y a sus lenguajes, y se construyen a sí mismas como sujetos" (Muñoz Gutiérrez, 1999).

¹⁰ El término que propone la traducción al inglés citada en el presente trabajo es *structural listening*, mientras que el término en alemán originalmente usado por Adorno es *strukturelles Hören*.

¹¹ El término originalmente usado, en inglés, por los autores es *embodied mind*.

De esta manera, a partir del postulado que entiende mente y cuerpo como unidad indivisible, las ciencias cognitivas se han erigido como un área transversal que permite la integración con otros campos del conocimiento. Se ha establecido que las ilimitadas prestaciones/posibilidades de acción¹² (Gibson, 1979) de la mente encarnada para interactuar con el entorno a través de la percepción sensible permiten, entre muchas otras aplicaciones posibles, abordar diferentes tópicos relacionados con la función del cuerpo en la construcción del significado musical. La definición que propone Concepción Morán para percepción, en el caso particular de la música, es la de:

Un proceso psicológico en el que se integran las variables físicas del sonido con procesos como el aprendizaje, la memoria, la motivación y la emoción; todo esto enmarcado en un contexto estético y sociocultural determinado, que permite organizar e interpretar la información sensorial para darle significado (Morán Martínez, 2012).

En el ámbito musical, el hacer que evidencia de la manera más palpable la integración mente-cuerpo es la ejecución. Vale la pena hacer una digresión acerca del término *ejecutante*, el cual, aunque genera rechazo en una buena cantidad de músicos que consideran que tiene un sentido peyorativo, es adecuado al trabajo de materialización de la música que realiza el intérprete musical instrumentista. La ejecución confiere a la música una naturaleza material y sensible, es decir, la hace perceptible para otros. Pero el obrar del ejecutante no es un mero medio para la expresión de una intención ajena, por lo general del compositor, quien presumiblemente la plasmó en la partitura. En palabras de Gadamer:

¹² Traducciones propuestas por Rubén López Cano para el término acuñado por Gibson, en inglés, *affordances*.

La lectura como ejecución (de una cierta partitura musical) no es una mera reproducción, sino una efectiva interpretación en la que tiene lugar, no sólo lo nunca visto, sino lo nunca sucedido. (...) La ejecución es la interpretación (Gadamer, 2006, p. 32).

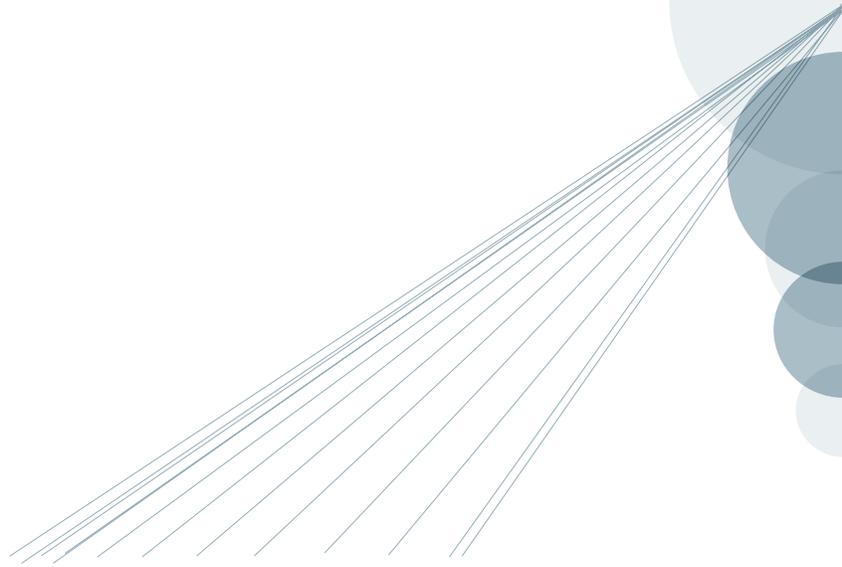
En otras palabras, la ejecución es una auténtica *poiesis* – construcción de un sentido– que integra en su acontecer el signo¹³ y el significado musical que ha construido el ejecutante y se materializa en el sonido del instrumento musical obtenido mediante la gestualidad corporal del instrumentista, la misma que, por sí sola, ya es generadora de significado. La ejecución se constituye, a la vez, como proceso y resultado de la experiencia musical del ejecutante, sin que se pueda desvincular lo uno de lo otro, y tiene el gesto como el vehículo mediante el cual se materializa y expresa el significado edificado.

No obstante, una revisión somera de los estudios musicales que a lo largo de la historia han concernido a la ejecución, nos lleva a afirmar que se ha desestimado deliberadamente su componente kinésico¹⁴, es decir, se ha dejado fuera de su campo de atención el tema de la corporalidad y corporeidad^{15 15} que se conjugan en su práctica. Su enfo-

¹³ “Según Peirce, un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades. (...) Por consiguiente, proponemos que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA. En otros términos, aceptamos la definición de Morris (1938), por lo que “algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, págs. 33-34).

¹⁴ “En 1952, el antropólogo norteamericano Ray Birdwhistell escribió *Introduction to Kinesics*, uno de los primeros estudios modernos en comunicación no verbal. El término griego *kinesis* significa “movimiento” y Birdwhistell lo tomó para acuñar el concepto de *kinesics*, que desde entonces designa el estudio del movimiento humano desde el punto de vista de su significado” (Rulicki, 2007, pág. 34).

¹⁵ Con respecto a la diferencia entre corporalidad y corporeidad, Ramón Pelinski aclara que: “La fenomenología ha generalizado la dis-

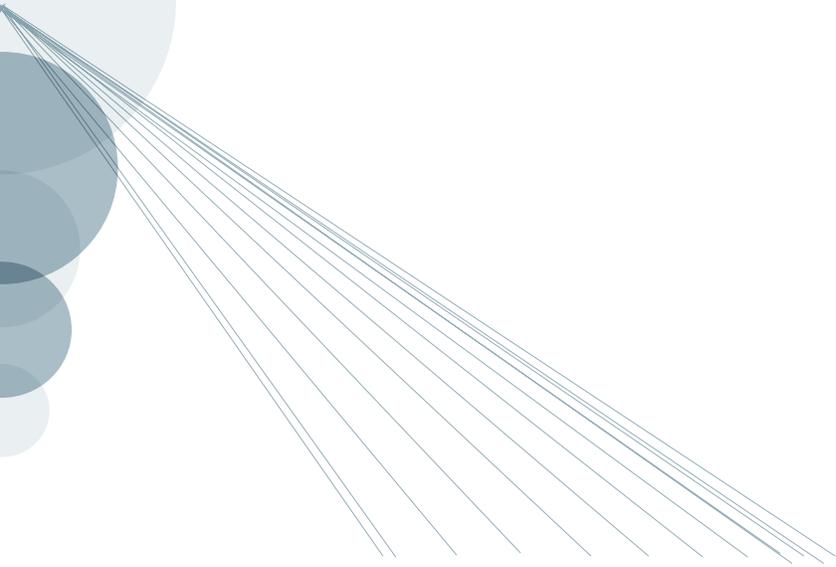


que se ha agotado en los aspectos técnico instrumentales, biomecánicos o psicológicos de la ejecución, es decir, en cuestiones meramente operativas que, si bien son fundamentales para su hacer, casi siempre desatienden el asunto de la construcción de sentido musical. Algo similar ha sucedido con los estudios de performance¹⁶, en donde

tinción entre cuerpo vivido – Leib (Husserl), *corps vecu* o *corps propre* (Merleau-Ponty) – por un lado, y, por otro, cuerpo biológico (*Körper*, *corps*), físico u objetivo de las ciencias naturales. El cuerpo biológico que poseemos es una estructura física, analizada y explicada por las ciencias empíricas (neurofisiología, neuropsicología, neurociencia, etc.) (...) Aunque todos los seres humanos poseen un cuerpo, no todos lo viven de la misma manera. En efecto, el cuerpo vivido es una estructura experiencial fenoménica, que funciona como nuestra consciencia subjetiva, sumergida en un mundo diferenciado por contextos históricos, socio-culturales y medioambientales. El cuerpo vivido es el órgano de la percepción y a la vez objeto de la misma; sin corporeidad no hay, ni percepción (Husserl, 1952: 5–7) ni razón, ambas fundadas en el mundo prerracional, prerreflexivo, preobjetivo del cuerpo vivido” (Pelinski, 2005).

¹⁶ Según Alejandro Madrid: “Los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances –como la música, la danza, el teatro o los rituales– hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana” (Madrid, 2009).

En la actualidad son de uso corriente en lengua española, tanto el anglicismo *performance* para referirse a la ejecución musical, aunque no se utiliza el término *performer* para denominar al ejecutante. También suelen utilizarse algunos neologismos derivados del término *performance* para aludir a diferentes aspectos relacionados, de la siguiente manera: *performativo* se refiere a la cualidad representativa de la performance; *performático* tiene que ver con los elementos teatrales de la performance y *performatividad*, quizá el término más problemático y de uso más ambiguo, lo define Alejandro Madrid cuando dice que: “La diferente con-



pareciese que los aspectos corporizados de la ejecución musical no tienen cabida en los discursos musicológicos que validan la *performance*, justa pero solamente, como fenómeno histórico-social que repercute en los contextos en los que se proyecta.

La necesidad inaplazable de estudiar la ejecución musical en función de las maneras en que edifica y genera significado desde su corporeidad inherente ha ido configurando, en fechas recientes, una visión interdisciplinaria del fenómeno que integra los estudios musicales y de *performance*, las ciencias cognitivas y la semiótica, principalmente aquella vertiente peirceana¹ que se orienta, más que a conferir significado a la música, a revisar las maneras en que ésta se construye, dando origen a la, así denominada por Rubén López Cano, *semiótica musical cognitivo-enactiva*. Este enfoque, basado en el concepto de *enacción*, que Francisco Varela describe como: “acción guiada por los recursos sensorio-motrices de nuestro sistema neural en nuestros acoplamientos corporales con el entorno natural y cultural, que hacen emerger un mundo de significación” (Pelinski, 2005); estudia el significado que emerge de la corporeidad inherente a la experiencia musical sin intervención de procesos de racionalización que utilicen el lenguaje, es decir, por medio de esquemas prelógicos. A su

cepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del *performance* es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del *performance*) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo con contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de *performance* se preguntaría qué es lo que la música hace y permite a la gente hacer” (Madrid, 2009).

¹ Fundada por Charles Sanders Peirce (1839–1914).

vez, propone una concepción del cuerpo como instancia de significación en la que el significado musical está intrínsecamente unido a la experiencia corpórea, ya sea por vía de la percepción o de la cognición, las mismas que confluyen en la ejecución. No obstante, esta particular visión de la significación musical no desconoce, como advierte Pelinski, “La existencia, por demás evidente, de procesos de racionalización y socialización del material musical que han estado permanentemente presentes, al menos en la historia de la música occidental” (Pelinski, 2005). De tal manera, podemos considerar que el significado musical, tanto en la interpretación en general, como en la ejecución musical en particular, se entreteje en las interacciones que se dan entre experiencia corpórea, mente corporizada y entorno sociocultural del intérprete.

Quizá en esta dirección de pensamiento, en la idea de que el ejecutante musical en su obrar, a la vez, “piensa y hace con el cuerpo” en la inmediatez de la experiencia, se pueda llegar a decodificar esos “elementos secretos” a que hacía referencia Igor Stravinsky.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. D. (2002). *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- Auslander, P. (2006). *Musical Personae. The Drama Review*.
- Burkhart, C. (1983). Schenker’s Theory of Levels and Musical Performance. En D. Beach (Ed.), *Aspects of Schenkerian Theory*. United States of America: Yale University Press.
- Cook, N. (Abril de 2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7(2).
- Ferrara, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. United States of America: Greenwood Press.
- Gadamer, H.-G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach To Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Morán Martínez, M. C. (2012). Psicología y arte: la percepción de la música. *Revista Ciencias*(100), 58-64.

Muñoz Gutiérrez, C. (1999). Reseña a: *Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to Western Thought* de George Lakoff y Mark Johnson. New York: Basics Books.

Nagore, M. (Enero 2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur: Revista Electrónica Musical*(1).

Newlin, D. (1980). *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press.

Pelinski, R. (2005). *Corporeidad y experiencia musical*. (R. L. Cano, Ed.) Recuperado el 24 de Septiembre de 2011, de TRANS - Revista Transcultural de Música: http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical#_ednref33

Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Trans: Revista transcultural de música*(4).

Stravinsky, I. (1977). *Poética Musical*. Madrid: Taurus Ediciones.

