

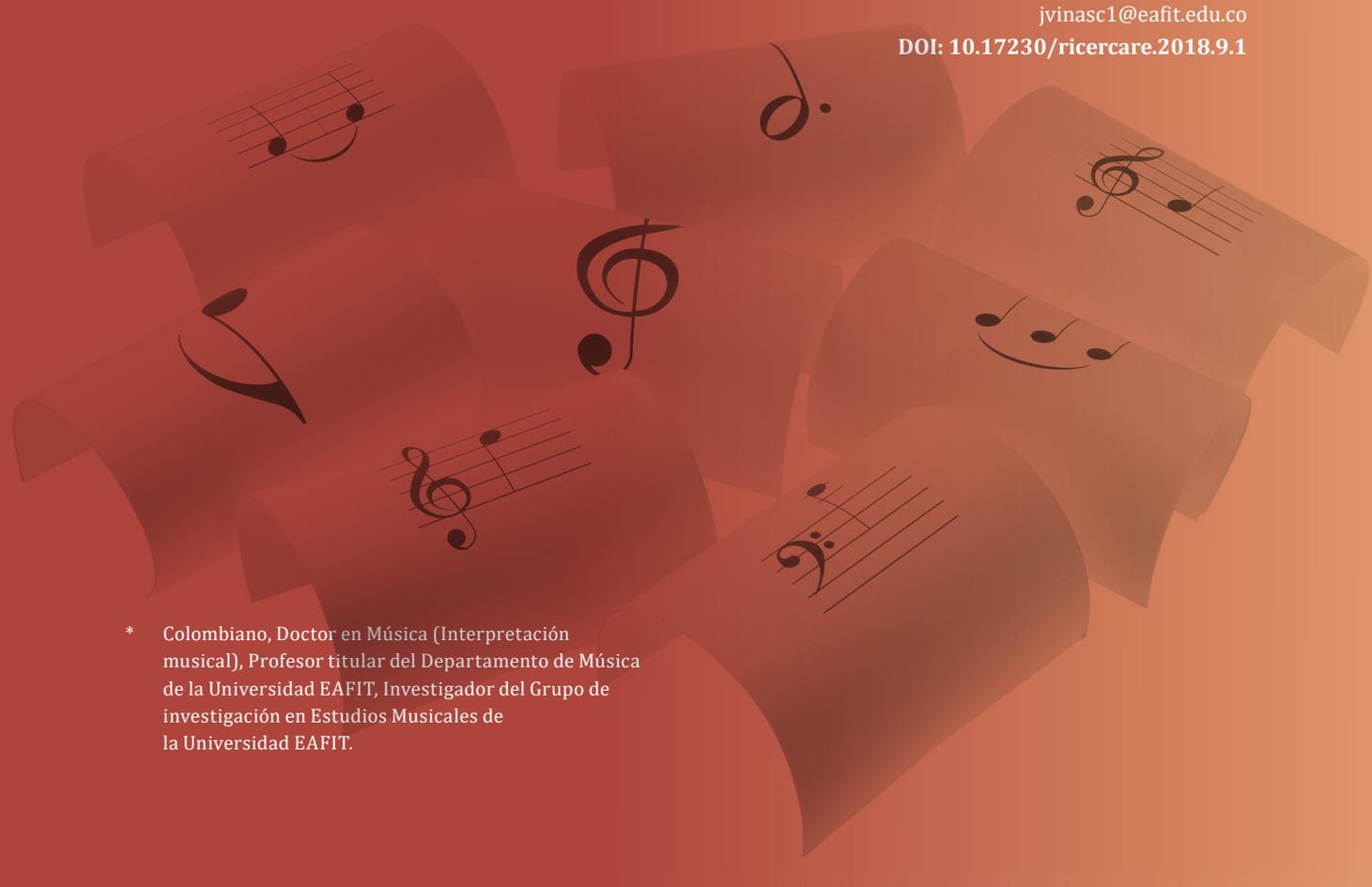
LA INTERPRETACIÓN MUSICAL COMO HÁBITO: DIVERSIDAD EN EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD EAFIT DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

MUSICAL INTERPRETATION AS A HABIT:
DIVERSITY IN THE MUSIC DEPARTMENT OF EAFIT
UNIVERSITY FROM A SEMIOTIC PERSPECTIVE

Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán*

jvinasco1@eafit.edu.co

DOI: 10.17230/ricercare.2018.9.1



* Colombiano, Doctor en Música (Interpretación musical), Profesor titular del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, Investigador del Grupo de investigación en Estudios Musicales de la Universidad EAFIT.

Resumen

En el presente artículo el autor reflexiona, a la luz de la semiótica peirceana, en torno a la diversidad que se da en la interpretación musical a partir de la partitura, en las diferentes líneas de énfasis que alberga el Departamento de Música de la Universidad EAFIT. De igual manera, revisa de manera crítica algunos de los paradigmas fundacionales comunes a casi todas las escuelas de la denominada música culta occidental, como son su histórica postura antilogocentrista, la preeminencia de la *intentio auctoris* por sobre otras intenciones en la interpretación, el canon de la música clásica, la plurivocidad del texto escrito y el interpretante final como hábito de comportamiento, entre otros; con algunas digresiones a los conceptos de la *différance* derridana y la distinción aristotélica entre la *poiesis* y la *praxis*.

Palabras clave: Interpretación musical, semiosis, semiótica, logocentrismo, departamento de música.

Abstract

In the present article, the author reflects, based on Peircean semiotics, on the diversity that exists in the musical interpretation from the score, in the different majors at the Music Department of EAFIT University. Likewise, the author critically reviews some of the foundational paradigms common to almost all the schools of the so — called Western Art Music, such as its historical antilogocentric approach, the preeminence of the *intentio auctoris* over other intentions in interpretation, the canon of classical music, the plurivocity of the written text and the final interpretant as a habit of behavior, among others; with some digressions to the concepts of the Derridan *différance* and the Aristotelian distinction between *poiesis* and *praxis*.

Key words: Musical interpretation, semiosis, semiotics, logocentrism, music school.

Al comienzo del presente año se me solicitó escribir un artículo para la revista *Ricercare* del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, con la difícil tarea de combinar mi experiencia de diez años de trabajo en él de tiempo completo (lo que podría generar un texto anecdótico y, por tanto, irrelevante para una revista académica), con algún tema de mi área de experticia (la interpretación musical, soy clarinetista), de manera que matara dos pájaros de un solo tiro: mi texto debería ser científico (o académico o teórico) y, a la vez, conmemorativo de los 20 años del departamento.

Mi punto de partida para la en apariencia difícil (aunque encomiable) tarea fue pensar en la intersección en la que nos agrupamos quienes frecuentamos el departamento y conformamos su comunidad académica, es decir, docentes, estudiantes e investigadores. Lo obvio, que sería decir que nos une la música, resultaría vago, redundante y no requeriría mayores explicaciones, por lo que opté por algo más específico: la actividad común que realizamos en todos los énfasis curriculares en que se articula el departamento (composición, dirección, jazz, canto e instrumentos en pregrado; composición, dirección, musicología, teoría, canto e instrumentos en maestría), a saber, la interpretación musical. Vale la pena acotar que, por las características particulares de mi formación y mi experiencia musical, gravitaré primordialmente en los énfasis que trabajan la “música clásica” y menos en el de jazz.

Antes de ahondar en el asunto de la interpretación musical se hace necesario establecer una premisa fundacional del departamento: éste se inscribe en la tradición centrada en la escritura, propia de la “música culta” occidental. Es decir, la tradición en la que el ejercicio interpretativo musical se realiza, en esencia, a partir de la partitura, a la que se le confiere un rol que va más allá de su función vicaria, de fungir como una mera representación gráfica de la música. Por tratarse de la interpretación de signos musicales, la aproximación del presente artículo fundamenta su marco teórico en la semiótica, “la ciencia de los signos” (Culler, 1995), mediante la combinación de postulados de la tríada peirceana¹ compuesta por el signo, el objeto y el interpretante, y de la tríada que propone Umberto Eco de la *intentio auctoris*, la *intentio lectoris* y la *intentio operis*, no tanto con el propósito de establecer lo que la música significa sino las diferentes maneras en que se construye el significado musical desde las diversas actividades o, como por lo general se les llama en el departamento, las diferentes líneas de énfasis. En la descripción de las distintas formas que asume la semiosis² se llegarán a esbozar los límites que presenta la interpretación textual para cada actividad (composición, ejecución, análisis musicológico, etc.), así como las confluencias que se dan entre las múltiples aproximaciones a una misma actividad exegética.

1 Formulada por el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce (Cambridge, Massachusetts, 1839 - Milford, Pensilvania, 1914), considerado por muchos como el fundador del pragmatismo y uno de quienes sentó las bases teóricas de la semiótica moderna.

2 “Por semiosis entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar entre una acción entre parejas” (Peirce, 5484).

La tradición “antilogocentrista” de las escuelas de música

A lo largo de un arco de tiempo ya milenario, la denominada “música culta” ha venido desarrollado la escritura mediante un sistema de notación propio. Este hecho, que en un comienzo solo pretendía poder documentar y preservar la creación musical para la posteridad, tuvo consecuencias profundas e inesperadas en todos los ámbitos de la interpretación musical. La más notoria, quizás, es que la obra escrita, que adquirió la posibilidad de trascender la existencia mortal de su creador, se constituye en instancia generadora de múltiples significados en su condición inmanente abierta a la interpretación: “La escritura ofrece la ventaja de que es polisémica: en un texto nunca hay un significado único ni una verdad exclusiva” (Fazio, 2006, pág. 406). Dicho de otra manera, con la escritura de la obra, esta deja de pertenecer al dominio exclusivo de su creador y, como afirma Mantel: “se convierte en cierta medida en *public domain*: todos pueden y podría decirse que deben integrar en ella su propia personalidad.” (Mantel, 2010, pág. 27)

Con la escritura de la música se tiene la posibilidad de acceder a composiciones del pasado, a veces lejano, estudiarlas y recrearlas en la época presente, lo que configura con el tiempo un acervo de obras “filtradas por la historia”, es decir, que ostentan un mérito relevante de acuerdo con el nivel de reconocimiento que le ha conferido la comunidad de músicos (o, en ocasiones, la recepción por parte del público), con las que se ha establecido un canon conocido en el lenguaje coloquial como “música clásica”. Derivados de esta visión historicista y acumulativa surgió el concepto de *patrimonio inmaterial*, aplicado a la música. El conservatorio, por su parte, modelo de escuela adoptado por el departamento el cual básicamente promueve la conservación de dicho patrimonio, consiste en una masificación del antiguo modelo binario de maestro — alumno, con una subsecuente segmentación del conocimiento en materias y la estandarización de contenidos y competencias por desarrollar por los estudiantes, en cada nivel de escolaridad.

Con el advenimiento de la escritura musical y su posterior entronización en el ámbito de las escuelas de música, al tiempo que permitió y facilitó las actividades musicales, se planteó desde un principio una contraposición entre música y partitura, si bien algunos músicos ingenuamente las consideran equivalentes (por ejemplo, cuando alguien dice: “no me has enviado la música del próximo concierto”, para referirse a las partituras). En analogía con el lenguaje, es algo similar a la dicotomía y la jerarquización que plantea el logocentrismo entre oralidad y escritura o, como propuso Hegel, entre lo real y lo racional. Acerca del logocentrismo, González García plantea que “Se ha insistido tanto en la idea de pensamiento racional puro, que han permanecido marginados otros aspectos de la actividad humana. Hemos olvidado la escritura” (Diccionario de filosofía, 2000, pág. 264).

El logocentrismo privilegia el discurso hablado sobre la escritura, pues considera que “el habla sería la exteriorización de los contenidos internos de la conciencia, las ideas, que a su vez remitirían a un fundamento último” (Fazio, 2006, pág. 325). De



manera similar, un paradigma largamente sostenido entre los músicos reconoce que la expresión directa del compositor, como, por ejemplo, en una interpretación de una composición propia, está más cerca de la “verdad” de esa obra musical y que, por ende, una interpretación realizada por otra persona debería tener como propósito primario desentrañar la *intentio auctoris*.

Sin embargo, la partitura plantea una paradoja para los compositores: a su vez les permite fijar sus creaciones en un medio perdurable y de fácil divulgación, lo que parece ser considerado en forma unánime como positivo, pero les plantea el problema insoluble de la incapacidad de la notación musical para contener su intención íntegramente, de manera holística. La partitura, por tanto, debilita el paradigma antes mencionado, le confiere autonomía de significado a la obra musical (*intentio operis*) y la abre a la interpretación. La perspectiva del compositor, ante la posibilidad de escribir sus creaciones, supone que, en efecto, al hacerlo se perderá una parte de su intención musical, pero reconoce que se ganarán otras muchas más por parte de cada intérprete, la *intentio lectoris*, que mostrarán una faceta diferente de la obra. El conocimiento aquí generado, no obstante, no conlleva que podamos conjeturar que el intérprete conozca “más” sobre la obra musical que su propio autor, sino que en su interpretación creó algo “diferente” sobre ella. Algo que, creemos, se sintoniza con el pensamiento de Derrida cuando, al seguir a Saussure, afirma que el lenguaje (en nuestro caso musical) es un sistema de diferencias.

La postura asumida por la mayoría de las escuelas de “música culta”, nuestro departamento incluido, ha sido la de priorizar la escritura sobre la tradición oral: se aprende a leer y a escribir música desde el ingreso al primer nivel escolar, se compone en partitura, se interpreta (dirección, canto e instrumentos) desde la partitura, y los musicólogos y teóricos primordialmente recopilan y analizan partituras. Esta postura es contraria al logocentrismo y en ella podemos advertir que entraña el peligro de una excesiva academización de la música, una preeminencia de la teoría por sobre la práctica o una visión extremadamente estructuralista de la interpretación. El antilogocentrismo del departamento se evidencia en la sección de música de la biblioteca, en donde se cuenta con 13.062 partituras y apenas 4.565 grabaciones de audio y 602 de video³, y se proyecta y percibe en la diferenciación que por lo común se hace en la sociedad entre el músico profesional (o clásico o académico) y el empírico (o callejero o popular), basada, en lo primordial, en el hecho de que los profesionales saben leer la partitura y ostentan un conocimiento teórico mayor que sus colegas legos.

No obstante lo anterior, en la enseñanza de la música, sobre todo en las áreas prácticas, como la dirección, el canto o la ejecución instrumental, una parte

3 Según datos proporcionados por el Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT en 2016.

considerable del conocimiento que se transmite de maestro a alumno, en relación con la interpretación musical, proviene de fuentes distintas a la partitura. Es común ver a profesores del departamento que ejemplifican ante sus alumnos los gestos corporales que les permitirán perfeccionar la interpretación de una obra o que estudian en detalle interpretaciones en vivo o grabaciones audiovisuales, mismas que adoptan como fuentes de conocimiento musical, adicionales a las partituras. También en sus clases hablan de aspectos como la intuición, la sensibilidad, las emociones, la comunicación, el carisma, el manejo de la ansiedad o los aspectos logísticos para la realización de una determinada pieza musical, entre muchos otros; aspectos que no están contemplados en la partitura y que provienen del conocimiento y la experiencia del docente, los mismos que el estudiante asimila y comprende mediante procesos racionales, pero también corporales y corpóreos, y en muchos casos no conllevan mediación del lenguaje, pues se originan en procesos cognitivos que preceden a la conceptualización.

Para ejemplificar lo anterior, me permito citar una descripción de una clase de violonchelo que presenta Pelinski:

Después del saludo de rigor, el maestro coge su violonchelo, se sienta en postura de ejecución frente al aprendiz, y comienza mostrándole las posiciones correctas del cuerpo requeridas por la naturaleza del instrumento: cómo sentarse, coger el instrumento y el arco, mover el brazo derecho, posicionar la mano izquierda y los dedos sobre las cuerdas, afinar el instrumento, etc. Durante el aprendizaje de las piezas, el maestro corrige tanto las posiciones corporales como los aspectos musicales: la justeza de la afinación y del ritmo, la ejecución de las indicaciones dinámicas, etc. Lo hace menos con explicaciones verbales que con demostraciones corporales, sea ejecutando ejemplos musicales, sea canturreando o gesticulando. El aprendiz trata de imitar estos modelos buscando la convergencia de los movimientos habituales de su esquema corporal y un nivel de musicalidad (al menos) aceptable que la ejecución de la pieza exige. A través de las correcciones del maestro, aprende a escucharse a sí mismo y luego, tocando a dúo con el profesor aprende a escuchar a los otros. El maestro da la lección por aprendida cuando el aprendiz ha comprendido e integrado la pieza a la reserva de sus disposiciones motrices en la forma de un *habitus* de ejecución que funciona como “disposición transponible” (Bourdieu 1980: 87-109) a otras piezas del repertorio del instrumento. Al fin de la clase, el maestro indica las piezas que el aprendiz deberá practicar antes del próximo encuentro. (Corporeidad y experiencia musical, 2005)

En conclusión, el departamento en su realidad cotidiana combina y pondera la postura antilogocentrista que ubica en el centro del currículo a la partitura, con la de algunas líneas de énfasis prácticos en los que la interpretación musical se nutre en buena parte de fuentes diferentes al texto escrito. En ellos se transmite el saber mediante procedimientos que prescinden del lenguaje hablado y abordan asuntos que difícilmente se pueden comunicar por medio de la notación musical, pues tratan de procesos cognitivos prelógicos o que pertenecen a los dominios de la sensibilidad, la percepción, la gestualidad y la intuición.

Una misma práctica, diferentes aproximaciones

Eco afirma que: “un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo” (Los límites de la interpretación, 1992, pág. 41), lo cual, adaptado a la música, nos lleva a pensar que el compositor, cuando está plasmando su creación en la partitura, toma en consideración las posibles lecturas que puedan surgir de la obra y procura orientar al futuro intérprete por medio de una escritura precisa y detallada. Busca que la interpretación resultante sea, en la medida de lo posible, lo más cercana a su intención musical original. La *intentio auctoris* está, pues, supeditada a las estrategias de la notación musical y quizás por ello se le haya conferido tanta importancia en el ámbito académico. Relevancia que resulta evidente en comentarios como, por ejemplo, “esta pieza fue escrita en 2010”, en lugar de decir que fue compuesta dicho año. En este sentido, de formular conjeturas sobre las posibles interpretaciones de su obra y así establecer su estrategia de escritura, el compositor se constituye en el primer intérprete de su propia creación. La escritura, por tanto, le confiere a la obra musical una autonomía tan amplia en su capacidad de generar significados diversos que aún cada lectura de su propio autor pasa a ser una más de las múltiples interpretaciones posibles.

Una vez generada, la partitura de una obra musical se convierte en un signo al que, por medio de la lectura, cada intérprete le confiere significado, lo que equivale a decir que, en este caso, la música es lo que cada intérprete resignifica a partir de la lectura de la partitura. La partitura es, entonces, el signo en torno al cual se desarrollan, en su gran mayoría, las actividades de interpretación en las diferentes líneas de énfasis del departamento. En eso hay coincidencia. Sin embargo, en cada línea de énfasis se realiza un tipo diferente de interpretación, que conlleva diversos medios, procedimientos, propósitos y resultados. Parecería una obviedad tratar de explicar que los instrumentistas interpretan con su instrumento y su cuerpo, y producen ejecuciones musicales (sonoras), o que los teóricos interpretan de una manera más racional y generan textos, etc. Sin embargo, al centrar nuestra atención en las diferencias más profundas, casi ontológicas, de las diversas maneras de interpretar la partitura en cada caso, descubriremos, como veremos más adelante, cómo, de manera similar a la que la escritura (en cierta medida) subordina a la *intentio auctoris*, los medios instrumentales o hábitos de comportamiento también condicionan a la interpretación musical.

Al conceder a la partitura la condición de signo, además de reconocer en ella la potencialidad de generar múltiples significados para cada intérprete, podemos esperar, siguiendo a Peirce, que sea generadora de otros signos. En su célebre trilogía, el autor propone que un intérprete le confiere significado a un signo que está en representación de un objeto, por medio de otro signo denominado por él como el interpretante. Creemos que es aquí, en la diversidad de los interpretantes, en donde radican las principales diferencias en la interpretación que se realiza en el ámbito de cada actividad musical y que esa plurivocidad es, a su vez, la que posibilita que se generen nuevos signos de muy variada condición.



Para tratar de clarificar esta tesis mediante un ejemplo, imaginemos que en la Sala de Patrimonio Documental de la biblioteca, entre un archivo particular que fue donado, un investigador encuentra una partitura que parece ser antigua, lleva por título *Danza colombiana* y por subtítulo *sur un thème populaire*, su autor es Antonio María Valencia, fue escrita para violín y presenta una dedicatoria que dice: “a Ernesto Valdivia Palma”. En principio, la partitura llega a las manos del profesor de violín, que toma su instrumento y la lee, con el fin de producir una interpretación sonora de la pieza. Por su parte, el docente de musicología se interesa por esclarecer los orígenes de la obra, a partir del título y del subtítulo, el destinatario, la información biográfica del autor, cartas, crónicas y programas de mano de la época y el papel utilizado, entre otras fuentes contextuales, y genera un artículo académico con sus hipótesis. El maestro de teoría hace lo suyo mediante el estudio de la pieza en los aspectos formales, rítmicos, melódicos y armónicos y genera un análisis en el que describe y sintetiza el lenguaje musical del compositor. El profesor de composición, a partir de los resultados de la investigación musicológica que determinó que la obra originalmente fue escrita para violín y piano, y que la parte de este último instrumento está perdida de manera irremediable, a lo que se suma la investigación teórica que descifró los rasgos compositivos del autor, se decide a reconstruirla con el propósito de recrear la *intentio auctoris* aunque, naturalmente, tamizada por su propia personalidad musical. Por último, el profesor de clarinete, ante la obra ya enmendada, transcribe la parte del violín y elabora una versión para clarinete y piano que posteriormente graba en medios digitales.

La anterior anécdota, en parte cierta⁴, en parte ficticia, nos muestra cómo diferentes intérpretes generan nuevos signos, todos ellos referidos a un mismo objeto (la música compuesta por Valencia), todos intercambiables, en un proceder semiótico. Para mayor claridad del lector en cuanto a la semiosis, Eco aclara que:

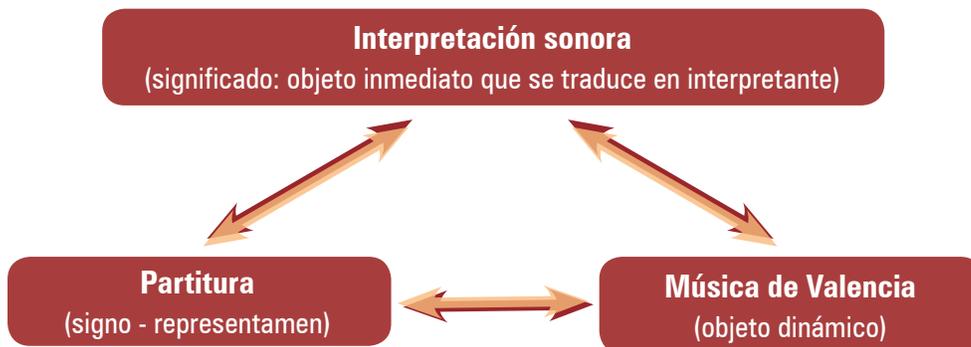
Para resumir aproximadamente todo el asunto: somos testigos de un proceso semiótico cuando (i) un objeto dado o estado del mundo (en términos de Peirce, el Objeto Dinámico) (ii) es representado por un representamen y (iii) el significado de este representamen (en términos de Peirce, el Objeto Inmediato) puede traducirse en un interpretante, es decir, en otro representamen. (Eco, *Los límites de la interpretación*, 1992, pág. 240)

Al analizar, a la luz de la anterior cita, cada uno de los procesos semióticos del ejemplo, encontramos que:

- En el caso de la ejecución realizada por el profesor de violín, la trilogía peirceana sería la siguiente:

⁴ La parte de piano de la obra mencionada sigue extraviada y fue reconstruida por el maestro Mario Gómez-Vignes, catalogada como C.G-V 23 dentro de la obra de Antonio María Valencia y grabada en versión de clarinete y piano por el autor del presente escrito.

Ilustración 1
Trilogía peirceana en el caso de la interpretación del profesor de violín

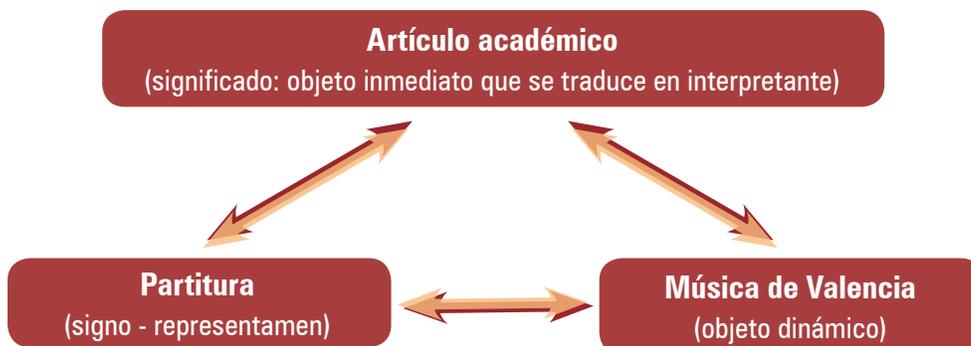


Fuente: elaboración propia

En la semiosis peirceana, un objeto dinámico está representado por un signo, su *representamen*. En nuestro ejemplo, dicho signo es la partitura, que representa a (funge como representamen de) una pieza de música compuesta por Antonio María Valencia, que sería el objeto dinámico (se llama así porque está en capacidad de generar procesos de semiosis). El interpretante es, a la vez, el significado que el intérprete generó a partir del signo-representamen, y un signo-interpretante que está en capacidad de generar nuevos signos. En nuestro caso, el significado que el profesor de violín generó a partir de la partitura es su interpretación sonora; esta interpretación ahora es signo de la partitura, en tanto la representa, así como nuevo signo en representación de la música de Valencia y podría, a su vez, generar nuevos signos como, por ejemplo, una crítica musical. Los tres elementos, si se sigue a Eco, son intercambiables mas no equivalentes, es decir, la ejecución podría estar en el lugar de la partitura y aun así reconoceríamos que se trata de la obra de Valencia, o viceversa. Sin embargo, no por ello podríamos afirmar que la partitura es “equivalente” a la música de Valencia o a la ejecución del profesor.

En el caso del profesor de musicología, la semiosis se presenta de la siguiente manera:

Ilustración 2
Trilogía peirceana en el caso de la interpretación del profesor de musicología



Fuente: elaboración propia



En este caso, la partitura, como signo que representa a la música de Valencia, generó en el musicólogo un conjunto de ideas, inferencias e hipótesis que, al ser contrastadas contra los datos contextuales recolectados, dieron como resultado un escrito académico. Al igual que en el caso de la interpretación en violín, el nuevo signo generado (interpretante) conserva las cualidades de intercambiabilidad y potencialidad de generar nuevos signos. Es decir, al leer el artículo sabremos que se trata de la música de Valencia y, como proponemos en el ejemplo presente, podría ayudar en la tarea de que un compositor reconstruya la parte de piano faltante.

- El caso del profesor de teoría presenta una particularidad, como veremos a continuación: podemos afirmar que la partitura generó el texto que recoge su análisis y que si lo leemos podremos reconocer que trata sobre la música de Valencia. Su texto ostenta la categoría de nuevo signo — interpretante, de acuerdo con la lógica de Peirce, para quien “el interpretante es algo más: puede ser incluso una exposición compleja que no sólo exprese sino que, además, desarrolle por inferencia todas las posibilidades lógicas contenidas por el signo” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, pág. 136). Sin embargo, con respecto al primer caso de nuestro ejemplo, encontramos una diferencia que vale la pena notar, a saber: que la interpretación en el violín se originó en un proceso semiótico que tuvo como propósito generar un nuevo signo (la ejecución) intercambiable con el primero (la partitura), mientras que el análisis escrito se inscribe en un proceder semiótico (si, con *t*) que, mediante los procedimientos propios de la respectiva área de especialidad, generó un texto que trata de explicar (o, al menos, sienta las bases para ello) cómo es que la partitura genera múltiples significados en los diferentes intérpretes.
- El docente de composición que, como dijimos, reconstruyó la parte de piano extraviada de la obra, crea un nuevo signo del cual, naturalmente, surgen las preguntas: ¿y qué pasaría si aparece la parte perdida? y ¿la reconstrucción hecha por el profesor de composición aun sería signo de la música de Valencia? Una respuesta posible es que sí, que mantendría su condición de signo, solo que el proceso interpretativo mediante el que se llegó a este significado se ubica más en el terreno de la hermenéutica que en el de la semiótica. En aras de aclarar la diferencia entre los dos tipos de deriva, citamos a Eco, quien afirma que:

La semiótica de Peirce se basa sobre un principio fundamental: “Un signo es algo que, al conocerlo, nos hace conocer algo más” (CP: 8.332). Por el contrario, la norma de la semiosis hermética parece ser que: “Un signo es algo que, al conocerlo, nos hace conocer algo diferente” (Eco, Los límites de la interpretación, 1992, pág. 359).

Al seguir esta lógica peirceana podemos afirmar que el artículo del profesor de musicología, al leerlo, nos hace conocer algo más sobre la música de Valencia, a diferencia de la reconstrucción de la parte de piano hecha por el profesor de composición, que nos hace conocer algo diferente. Es decir, aunque su intención explícita fuera la de escribir una parte que adoptara en la mayor medida posible la escritura de Valencia, y en su intento nos pudiera revelar detalles interesantes

sobre su estilo compositivo, lo cierto es que el resultado no sería idéntico a lo originalmente escrito por Valencia y, por tanto, se acercaría más a la diferencia (“*differance*”, en el sentido derridano del término), de acuerdo con los postulados de Jacques Derrida, filósofo francés de origen argelino, que afirmó que:

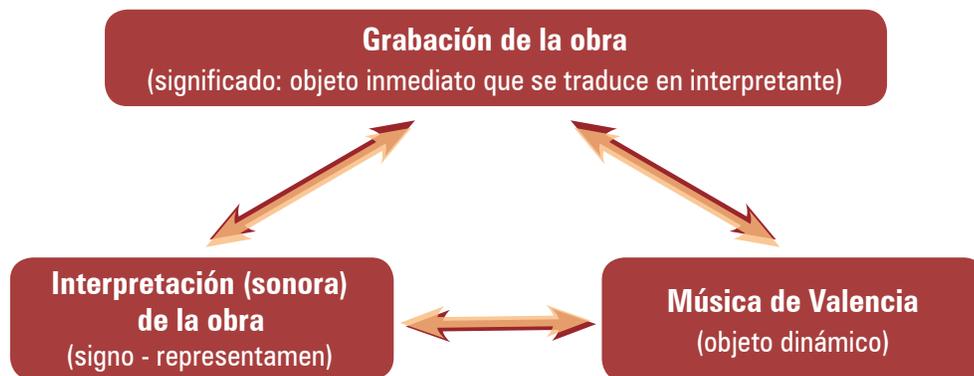
Un significado implica el diferenciarse de los demás significados. Una palabra significa algo porque no significa lo que significan todas las demás. Por lo tanto, el significado revela una presencia-ausencia: presencia de un significado que implica la ausencia de todos los demás, pero que por esto mismo están de algún modo presentes (Fazio, 2006, pág. 325).

- En último lugar, tenemos el caso del profesor de clarinete, quien adaptó la obra reconstruida para su instrumento y la grabó. Al igual que en el caso del docente de violín, el significado generado, su interpretación grabada, ostenta también la condición de signo intercambiable con la partitura, se constituye en nuevo signo — representamen de la música de Valencia y podría generar nuevos signos como, por ejemplo, una orquestación de la obra. De la misma manera que el profesor de musicología, el nuevo signo (interpretante) nos hace conocer “algo más” de la pieza musical; no obstante, la particularidad de este caso es que, en realidad, antes de llegar a la grabación de la obra, hay otros signos previos que constituyen un pequeño ejemplo de cadena semiótica, tal y como se aprecia en las siguientes ilustraciones:

Ilustración 3

Cadena semiótica en el caso de la interpretación del profesor de clarinete.





Fuente: elaboración propia

Como se puede apreciar, antes de llegar a la grabación de la obra en medios digitales se generaron dos signos — interpretantes previos, a saber, la transcripción para clarinete y piano y la interpretación (sonora) de la obra. Ambos son signos intercambiables entre sí, es decir, la transcripción puede estar en el lugar de la partitura original y la consideraríamos como representación de la música de Valencia, de igual manera que la interpretación sonora o la grabación de la obra. Son intercambiables entre sí también por el hecho de que pueden fungir como representamen de la música de Valencia o como interpretantes, detonantes y, a la vez, productos, de la interpretación, lo que configura una cadena de significación que, no obstante, siempre se refiere al mismo objeto dinámico que originó la serie, como se ve en las ilustraciones. Tenemos aquí una típica semiosis que, en principio, puede ser ilimitada.

A través del ejemplo en algunos campos del saber musical presentes en el departamento hemos visto la deriva semiótica en acción, como cadena de representación y significados potencialmente infinita referida a un mismo objeto dinámico, a partir de sus interpretantes más notorios y fácilmente identificables. Sin embargo, esta aproximación sucinta no desconoce que para llegar a los mismos, en el proceso de cada intérprete debieron surgir otros signos más, en forma de ideas, si se sigue a Eco cuando afirma que: “El interpretante puede ser una paráfrasis, una inferencia, un signo equivalente que pertenece a un sistema de signos diferente, todo un discurso, etcétera” (Eco, *Los límites de la interpretación*, 1992, pág. 240).

De acuerdo con lo anterior, podríamos afirmar que al momento en que los profesores de violín y clarinete generaran sus interpretaciones con sus respectivos instrumentos, en ellos surgió una idea musical a partir del signo — partitura. Dicha idea musical también cumple las condiciones de signo interpretante al estar en representación de la música de Valencia, ser intercambiable con ella (y con los demás signos de la cadena) y ostentar la capacidad de generar nuevos signos, como de hecho sucedió. De manera análoga, ante el estímulo que la partitura generó en los docentes de teoría y musicología, cada uno creó un discurso oral o mental (signo) que luego plasmó de manera escrita (representamen — interpretante), mientras que el profesor de composición imaginó la música que más tarde puso por escrito, con las limitaciones

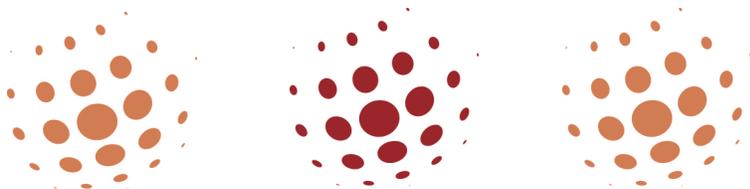
que tal cosa conlleva, como hemos explicado. Dicho de otra manera, el objeto (la música de Valencia) es, en esta instancia, lo que cada intérprete edifique a partir del (o los) signo(s) que la representa(n).

Lo que tenemos ante nosotros es una amplia diversidad de interpretantes y maneras de llevar a cabo la semiosis. Por ejemplo, en el caso de los instrumentistas, su forma de interpretar (significar) la partitura, y materializar a partir de ella un nuevo signo que represente a la música de Valencia se realiza a través de procesos corporales y corpóreos (naturalmente, tocan sus instrumentos con su cuerpo), y mentales, con la característica particular de que dichos procesos no conllevan la mediación del lenguaje y se llevan a cabo en la inmediatez de la acción:

la corporeidad inherente a nuestras percepciones musicales, por su doble carácter de motricidad prerreflexiva y de intencionalidad preconceptual, es un factor determinante tanto para las prácticas musicales (aprendizaje y ejecución) como para la constitución del objeto musical y sus significaciones vividas en la inmediatez de la experiencia musical. (Pelinski, 2005)

En los casos de interpretación por parte de los profesores de musicología y teoría, por su parte, hubo mediación de lenguaje, probablemente un proceso inferencial que dio como resultado sendos textos académicos. Dichas inferencias, que bien pueden ser consideradas como procesos discursivos complejos, pueden ser de variados tipos como la inducción, la deducción, el razonamiento por analogía (Ferrater Mora, 1970, pág. 191) y la abducción, también llamada hipótesis (Eco, Los límites de la interpretación, 1992, pág. 249). En comparación con el caso de los instrumentistas, la diferencia es diametral, pues mientras en estos últimos la interpretación musical se realiza a partir del cuerpo, sin mediación de lenguaje y en la inmediatez de la acción, los musicólogos y teóricos la efectúan mediante procesos discursivos complejos, lógicos, racionales, anclados al lenguaje y premeditados, es decir, en un proceder largo, reflexivo y conjetural, abductivo si se quiere.

El último caso, el del docente de composición, en cambio, se presenta bastante particular, puesto que pareciera combinar unos y otros, en la medida en que su proceso es racional, pero no mediado por el lenguaje; y aunque premeditado (y probablemente fundamentado en la técnica), involucra en gran medida la intuición y la sensibilidad musicales, aplicadas a la creación.



Conclusiones

En el ejercicio de la interpretación musical, el departamento, al igual que prácticamente todas las escuelas de “música culta” occidental, se inscribe en una tradición que podríamos denominar “antilogocentrista”, en la medida en que la mayoría de las actividades interpretativas se realizan desde la partitura, que funge como signo — representamen de la música y, a la vez, generadora de nuevos signos interpretantes: “el representamen está vinculado a algo –su objeto– de una cierta manera, generando un tercer signo en relación con el mismo objeto que, a su vez, generará otros ad infinitum” (Granger, 1988, pág. 114).

Lo anterior equivale a decir que la partitura, si se exceptúan las interpretaciones que realice el compositor en su proceso conjetural previo a la escritura, se presenta por lo general como el primer signo en representación de la música con el que el intérprete tiene contacto, incapaz de contener la integralidad de la *intentio auctoris*, con autonomía de significación y del que se generan nuevos signos en representación del objeto inicial, la música, en una cadena ilimitada de representaciones asimilable a la semiosis. La semiosis referida a una creación musical es, por tanto, ilimitada, tanto en extensión como en profundidad, dado que, por un lado, puede generar una infinita cantidad de signos en representación del objeto dinámico que originó la cadena y, por otro, una multiplicidad de significados e interpretaciones, en diferentes intérpretes o, incluso, en el mismo intérprete en distintos momentos.

Aunque se haya afirmado en el presente artículo que en la semiosis el intérprete es quien realiza la interpretación, construye el significado y materializa los nuevos signos, en su condición de sujeto cognoscente, ello no presupone que el significado generado esté compuesto de manera exclusiva por su intención particular (*intentio lectoris*), pues, como también se dijo aplicado al caso musical, parte de la intención del compositor está implícita en la partitura que la representa y la obra musical tiene una coherencia interna y un contexto que, combinados, configuran el marco para validar o desestimar interpretaciones cuestionables, lo que, en cierta manera, establece límites al obrar del intérprete. De esta manera, reconocemos, por una parte, la existencia de la *intentio operis*, los límites de la *intentio lectoris*, los de la *intentio auctoris* impuestos por la escritura y, por otra, la relevancia del contexto, que no es otra cosa que la historia, la cultura, la tradición interpretativa, las convenciones sociales y culturales, etc.

En la interpretación musical en particular, y en la interpretación en general, podríamos afirmar que se difumina la frontera entre proceso y resultado, debido a la condición ilimitada de la semiosis. Es decir, cada nuevo signo generado, que es en sí el significado construido a partir de la lectura de un signo, se puede convertir, a su vez, en generador de nuevos signos, en un proceso que parece estar siempre en movimiento, dado que, en teoría, no se puede arribar a un interpretante final y definitivo. No obstante, Abraham nos presenta “ciertas especificaciones que hace Peirce acerca del «interpretante final», por las cuales el término se define, en primer

lugar, como un hábito” (Abraham, 2008, pág. 85), lo que Peirce refrenda cuando afirma que: “el «flujo» interpretativo surgido de un signo se aplaca en cierto modo mediante la formación de hábitos significativos o normas de acción.” (Piñero García de Quesada, 1995, pág. 84)

En la parte central del presente artículo tratamos de ejemplificar el hábito interpretativo musical particular que, desde la partitura, se desarrolla en cada línea de énfasis en el departamento. En efecto, en sentido peirceano, la interpretación de la partitura como signo de la música adopta los límites que impone, no solo la especificidad de cada línea o la hiperespecialización propia del enfoque curricular por énfasis, sino las diferentes formas de generar interpretantes. Estas últimas serían el hábito que ejerce cada músico en su campo, el cual impone límites a la interpretación y, a la vez, está en el origen de la amplia diversidad de interpretaciones; además de saberes, modos de obrar, pensar y sentir, de productos, de actitudes sobre una misma actividad, todo ello presente en el departamento. En este ejercicio interpretativo, por cierto, se genera nuevo conocimiento, no en el sentido de conocer más, sino en el de conocer algo diferente sobre el objeto musical.

Como también vimos en el ejemplo central del artículo, hay interpretaciones fundadas en el cuerpo como instancia de significación musical, con o sin mediación de lenguaje, premeditadas o realizadas en la inmediatez de la acción. Algo que se explica a partir de los postulados de Peirce, cuando afirma que:

Lo que el hábito es, depende de *cuándo* y *cómo* nos conduce a actuar. En cuanto al *cuándo*, cada estímulo a la acción se deriva de la percepción; en cuanto al *cómo*, cada propósito de la acción es producir algún resultado sensato (Peirce, 2011, p. 56) (traducción del autor de la cita original en inglés: “*What the habit is depends on when and how it causes us to act. As for the when, every stimulus to action is derived from perception; as for the how, every purpose of action is to produce some sensible result*” (Peirce, 2011, p. 56).

Lo anterior se evidencia en la forma en que cada profesor interpretó la partitura: algunos de forma inmediata con su instrumento, otros en un proceso más largo y racional, lo que pone de manifiesto las diferentes formas de percibir la música. Por otra parte, creemos que todos los docentes tuvieron como propósito generar un resultado sensato, es decir, de acuerdo con su buen juicio; sin embargo, el juicio de cada quien lo conduce a realizar actividades de significación diferentes y a reconstruir el objeto musical de manera distinta.

En últimas, podríamos afirmar que en el departamento, si se sigue a Peirce cuando asevera que “al interpretar los signos del mundo producimos un *hábito*, esto es, una disposición a actuar sobre la realidad y producir otros datos sensoriales” (Eco, Los límites de la interpretación, 1992, pág. 169), subyace la intención de desarrollar en docentes, estudiantes e investigadores el hábito de interpretar la música desde las singularidades de cada quehacer musical. De acuerdo con esta perspectiva, el departamento es, en lo fundamental, una escuela de interpretación.

En el marco del modelo pedagógico del departamento y del Proyecto Educativo Institucional de la Universidad EAFIT, la comparación entre los diferentes modos de interpretar de las distintas líneas de énfasis nos remite casi de manera inevitable a la distinción aristotélica de la *poiesis* y la *praxis*: en su capacidad de crear nuevos signos, de entender algo más o algo diferente de la música en cada interpretación, los intérpretes del departamento ejercen un accionar poiético, que es el hábito que congrega y define a su entera comunidad académica. De manera paralela, todos ejercemos la praxis que, en el departamento y en toda la universidad, se unifica en torno al concepto de integridad académica y ética.

Para tener una mayor claridad acerca de los conceptos mencionados citamos a Carr, quien afirma que:

La distinción más importante de estas no se refiere a la teoría y la práctica, sino a dos formas de acción humana: praxis y poiesis, que sólo pueden traducirse a nuestro idioma mediante las ideas, mucho menos precisas, de hacer algo y construir algo. La poiesis –“acción material”- es una acción cuyo fin consiste en hacer realidad algún producto o artefacto específico. Como el fin de la poiesis es un objeto conocido antes de la acción, se rige por una forma de conocimiento que Aristóteles denominó *techne* -que nosotros llamaríamos ahora “conocimiento técnico” o “maestría técnica”. Por tanto, la poiesis es una especie de acción regida por reglas. Es lo que Weber llamaría acción “racional útil” y que nosotros llamamos acción instrumental. (Carr, 2002, pág. 95)

Esta perspectiva de confluencia en la diversidad nos lleva a considerar como importante, en el departamento, promover la integración de saberes, con el propósito de aprovechar la actividad interpretativa creativa — *poiesis* — como el elemento cohesionador de todas las especialidades allí presentes. No solo por el conocimiento que se puede generar en el campo de la música, sino por fortalecer la competencia interpretativa en general, la que nos puede llevar a entender de mejor manera el mundo y a entendernos como parte de una sociedad.



Referencias

Abraham, L. E. (2008). *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.

Carr, W. (2002). *Una teoría para la educación: hacia una investigación educativa crítica*. Madrid: Ediciones Morata.

Collini, S. (1995). Introducción: Interpretación terminable e interminable. En U. Eco, *Interpretación y sobreinterpretación* (pp. 9 – 32). Cambridge: Cambridge University Press.

Culler, J. (1995). En defensa de la sobreinterpretación. En U. Eco, *Interpretación y sobreinterpretación* (pp. 127 – 142) pág. 135). Cambridge: Cambridge University Press.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Ciudad de México: Random House Mondadori.

Fazio, M. (2006). *Historia de las ideas contemporáneas: una lectura del proceso de secularización*. Madrid: Ediciones RIALP.

Ferrater Mora, J. (1970). *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

González García, J. C. (2000). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Editorial EDAF.

Granger, G. — G. (1988). *Ensayo de una filosofía del estilo*. París: Odile Jacob.

Peirce, C. S. (2011). Some consequences of four incapacities. En R. B. Talisse, & S. F. Aikin (Eds.), *The Pragmatism reader: from Peirce through the present* (pp. 12 – 65). Princeton: Princeton University Press.

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200913>

Piñero García de Quesada, R. (1995). Cuando los lectores se convierten en detectives. En J. Valles, J. Heras y M. Navas (Eds.), *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 81 – 87). Almería: Universidad de Almería.