



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

---

## LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL INSTRUMENTAL: UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA

Tesis que para obtener el título de:  
DOCTOR EN MÚSICA  
en el área de Interpretación presenta:  
JAVIER ASDRÚBAL VINASCO GUZMÁN

Director de tesis: Dr. ROBERTO ALFREDO KOLB NEUHAUS  
Comité tutorial: Dr. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER  
Dr. THOMAS MARIO STERN FLEITLER  
Jurados: Mtra. CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ  
Dr. SAMUEL PASCOE AGUILAR

## **Agradecimientos**

Al Dr. Roberto Kolb por su acertada orientación, su tiempo, su ética profesional, su rigurosidad, su disposición hacia el trabajo y alta calidad humana.

A la UNAM por brindar y sostener espacios para la construcción e intercambio de conocimiento, aun en campos artísticos, usualmente subvalorados por la sociedad actual.

A la Universidad EAFIT por el decidido apoyo en mi proceso de capacitación.

A mi familia, amigos, profesores, colegas y a Cathy por su paciencia y colaboración.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	8
1 LA EJECUCIÓN MUSICAL COMO SEMIOSIS .....	23
1.1 El signo .....	24
1.2 El objeto .....	26
1.3 El interpretante .....	32
1.4 La semiosis musical .....	38
2 DE LO PERFORMÁTICO A LO PERFORMATIVO EN LA EJECUCIÓN MUSICAL .....	42
2.1 El sonido musical .....	45
2.2 La gestualidad corporal del ejecutante .....	49
2.3 La escena .....	57
2.4 El contexto sociocultural .....	61
3 APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL VIDEO DE LA PERFORMANCE DE MARTIN FRÖST DEL CONCIERTO “PEACOCK TALES” PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE ANDERS HILLBORG .....	66
3.1 Primera escena .....	70
3.2 Segunda escena .....	74
3.3 Tercera escena .....	84
3.4 Cuarta escena .....	92

3.5 Quinta escena .....	105
CONCLUSIONES.....	109
REFERENCIAS.....	114
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA .....	118
ANEXO.....	122

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Fragmentos del manuscrito del <i>Concierto para Clarinete</i> de Aaron Copland y de la popular pieza brasilera <i>Tico–Tico No Fubá</i> , respectivamente. ....	27
Ilustración 2: La ejecución musical como semiosis .....	38
Ilustración 3: El pianista Richie Ray Interpreta "Sonido bestial". .....	46
Ilustración 4: Semiosis en el sonido de la ejecución de Richie Ray. ....	47
Ilustración 5: El grupo <i>Kodo</i> interpreta música tradicional japonesa con tambores <i>Taiko</i> del tipo <i>O–Daiko</i> . .....	51
Ilustración 6: El violinista Joshua Bell toca en el metro de la ciudad de Washington. ....	58
Ilustración 7: Compases 431 a 435, con indicaciones escenográficas.....	67
Ilustración 8: Martin Fröst interpreta el <i>Concierto para Clarinete</i> de Anders Hillborg en 2008. ....	68
Ilustración 9: Preludio del Concierto, compás 1 y video del concierto, minutos 0:10 y 0:40. ....	70
Ilustración 10: Semiosis de la idea de “crecimiento”. ....	71
Ilustración 11: Cluster, compases 1 al 5 de la partitura e imagen del video, minuto 0:44. ....	72
Ilustración 12: Video del concierto, minuto 0:54. ....	73
Ilustración 13: Video del concierto, minuto 1:02. ....	74
Ilustración 14: Semiosis de la idea general de contraste. ....	75
Ilustración 15: Video del concierto, minutos 1:03 a 1:09. ....	76
Ilustración 16: Video del concierto, minuto 1:11 y 1:15. ....	77

Ilustración 17: Compases 20–21 y video del concierto, minuto 2:00.....	77
Ilustración 18: Compás 22 y video del concierto, minutos 2:05 a 2:07.....	79
Ilustración 19: Compás 26 y video del concierto, minutos 2:13 a 2:16.....	79
Ilustración 20: Semiosis de la idea de polifonía.....	80
Ilustración 21: Video del concierto, minuto 2:18.....	81
Ilustración 22: Video del concierto, minutos 2:26, 3:00 y 3:15.....	81
Ilustración 23: Solo de clarinete en la ópera Tosca de Puccini.....	82
Ilustración 24: Video del concierto, minuto 3:56.....	83
Ilustración 25: Compases 49 a 51 y video del concierto, minutos 4:01 a 4:08.....	85
Ilustración 26: Video del concierto, minuto 4:09 y Michael Jackson interpretando el <i>moonwalk</i> en 1983.....	85
Ilustración 27: Video del concierto, minutos 4:36 a 4:47.....	87
Ilustración 28: Video del concierto, minutos 5:23 a 5:28.....	88
Ilustración 29: Video del concierto, minutos 5:30, 5:32 y 5:34.....	89
Ilustración 30: Video del concierto, minutos 5:40 y 5:46.....	90
Ilustración 31: Video del concierto, minuto 5:50.....	90
Ilustración 32: Compás 614 y video del concierto, minutos 5:57 a 6:01.....	92
Ilustración 33: Compás 617 y video del concierto, minuto 6:03.....	93
Ilustración 34: Video del concierto, minutos 6:05 y 6:08.....	94
Ilustración 35: Compás 624 y video del concierto, minutos 6:16.....	95
Ilustración 36: Video del concierto, minutos 6:28 a 6:32.....	95
Ilustración 37: Compás 640 y video del concierto, minuto 6:47.....	96
Ilustración 38: Compases 653 a 659 y video del concierto, minutos 7:13 a 7:22.....	97
Ilustración 39: Video del concierto, minuto 7:24.....	98

Ilustración 40: Video del concierto, minutos 7:28 a 7:32. ....	99
Ilustración 41: Video del concierto, minutos 7:38, 7:46 y 7:48. ....	99
Ilustración 42: Video del concierto, minutos 7:50 a 7:53. ....	100
Ilustración 43: Video del concierto, minuto 7:54. ....	100
Ilustración 44: Video del concierto, minutos 8:08 a 8:09. ....	101
Ilustración 45: Video del concierto, minutos 8:09 a 8:11. ....	102
Ilustración 46: Video del concierto, minutos 8:11 a 8:13. ....	102
Ilustración 47: Parte de las flautas, compases 429 y 430 y video del concierto, minuto 8:16.....	103
Ilustración 48: Video del concierto, minutos 8:16 a 8:21. ....	104
Ilustración 49: Video del concierto, minuto 8:33. ....	105
Ilustración 50: Video del concierto, minutos 8:36 a 8:46. ....	107
Ilustración 51: Video del concierto, minutos 0:36 y 8:39. ....	107

## INTRODUCCIÓN

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 al interior 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, pág. 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, pág. 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, pág. 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 impresa<sup>1</sup> (Newlin, 1980, pág. 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

---

<sup>1</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Music need not be performed any more than books not be read aloud, for its logic is perfectly represented on the printed page”.

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 impresa<sup>2</sup> (Newlin, 1980, pág. 164).

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, pág. 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

---

<sup>2</sup> 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”.

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, pág. 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 el 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 científicista 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 complementarias, 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 a su teoría como reveladora del "contenido" musical (Inhalt) –la conducción de las voces, las correspondencias motivicas, 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 fantasías<sup>3</sup> (Burkhart, 1983).

---

<sup>3</sup> 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

Bajo esta perspectiva, se estimaba conveniente aplicar de una manera más o menos rigurosa el análisis musical, schenkeriano u 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 corriente 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, pág. 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, pág. 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,

---

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”.

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, pág. 123).

Esos “elementos secretos” a 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, pero sí 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 guion<sup>4</sup>, 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

---

<sup>4</sup> El término usado por Cook originalmente, en inglés, es *script*.

la “interpretación” (performance) en la tradición de la “música de arte” occidental<sup>5</sup> (Cook N. , 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, su personæ musical<sup>6</sup>” (Auslander, 2006). La interpretación musical, siguiendo sus ideas, no estaría enteramente regida por la partitura como guion, sino que también estaría condicionada por el contexto de la representación. En ese sentido, en la interpretación musical estarían presentes tanto la intención del 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*<sup>7</sup> para referirse al idiolecto gestual<sup>8</sup> que edifica cada intérprete para comunicarse y para ejecutar cada una de las acciones involucradas en su representación, reconociendo el aporte del intérprete a partir de su forma individual de expresarse. En una postura más extrema, pero en la misma dirección de considerar a 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

---

<sup>5</sup> 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”.

<sup>6</sup> 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”.

<sup>7</sup> El término usado por Godlovitch originalmente, en inglés, es *personalism*.

<sup>8</sup> 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.

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 posturas 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 no 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 le 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 interpretación musical y las formas en que allí se edifica el significado musical, es necesario considerar un tópico hasta hace relativamente poco tiempo desatendido: la función del cuerpo, y de la mente como parte integral de éste, como el espacio en donde se genera la 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 incorpóreas 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*<sup>9</sup> (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, corporizada<sup>10</sup> 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:

---

<sup>9</sup> 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*.

<sup>10</sup> El término originalmente usado, en inglés, por los autores es *embodied mind*.



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 así mismas como sujetos” (Muñoz Gutiérrez, 1999).

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 de/con otros campos del conocimiento. Se ha establecido que las ilimitadas prestaciones/posibilidades de acción<sup>11</sup> (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 quienes consideran que tiene un sentido peyorativo, es adecuado al trabajo de materialización de la música que realiza el intérprete musical instrumentista. La ejecución le confiere a la música una naturaleza material y sensible, es decir, la hace perceptible para otros. Pero el obrar del

---

<sup>11</sup> Traducciones propuestas por Rubén López Cano para el término acuñado por Gibson, en inglés, *affordances*.

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:

La lectura como ejecución (de una cierta musical partitura) 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, pág. 32).

En otras palabras, la ejecución es una auténtica *poiesis* –construcción de un sentido– que integra en su acontecer el signo<sup>12</sup> 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, 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 al 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 kinésico<sup>13</sup>, es decir, se ha dejado

---

<sup>12</sup> “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 ESTA 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).

<sup>13</sup> “En 1952, el antropólogo norteamericano Ray Birdwhistell escribió *Introduction to Kinesics*, uno de los primeros estudios modernos en comunicación no verbal. El término griego *kínesis* 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).

fuera de su campo de atención el tema de la corporalidad y corporeidad<sup>14</sup>, que se conjuga en su práctica. Su enfoque se ha agotado en los aspectos técnico instrumental, biomecánico o psicológico 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 performance<sup>15</sup>, en donde pareciese que los aspectos

---

<sup>14</sup> Con respecto a la diferencia entre corporalidad y corporeidad, Ramón Pelinski aclara que: “La fenomenología ha generalizado la distinción entre cuerpo vivido – Leib (Husserl), corps vécu 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 preracional, prerreflexivo, preobjetivo del cuerpo vivido” (Pelinski, 2005).

<sup>15</sup> 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 concepción 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 a 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 le permite a la gente hacer” (Madrid, 2009).

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 peirceana<sup>16</sup> que se orienta, más que a conferir significado a la música, a revisar las maneras en que éste se construye, dando origen a la, así denominada por Rubén López Cano, *semiótica musical cognitivo-enactiva*. Este enfoque, basado en el concepto de *enacción*, el cual 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 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, 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 musical 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.

---

<sup>16</sup> Fundada por Charles Sanders Peirce (1839–1914).

En esta dirección de pensamiento se inscribe el presente escrito, al cual subyace la hipótesis de que el significado que emerge en/desde la ejecución musical tiene en su origen un fuerte componente corporizado, el cual, mediante un proceso derivativo asimilable al concepto peirceano de semiosis<sup>17</sup>, pone de manifiesto la interacción entre la unidad indisoluble que conforman mente y cuerpo con el entorno sociocultural. En ese sentido, se aborda la corporeidad en la performance musical, tanto en la ejecución como en la percepción, desde una perspectiva semiótica, en general, y pragmática<sup>18</sup>, en particular. Los tres capítulos de que consta el trabajo se desglosan de la siguiente manera: el primero relaciona por analogía el hacer del ejecutante musical con la semiosis, considerando la cognición corporizada de la música como el interpretante<sup>19</sup> que detona el proceso de significación. En la semiosis, el ejecutante se constituye como co-creador en la medida en que, en la inmediatez de su experiencia sensible y por tanto corpórea de la música, edifica el objeto de la interpretación. Es decir, para el ejecutante la música no viene dada de manera unívoca o convencional por el signo que la

---

<sup>17</sup> Peirce entiende la semiosis como: “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 en una acción entre parejas” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005). Mientras que López Cano, en un enfoque generativo, define la semiosis como el “proceso por medio del cual producimos signos durante la cognición” (López Cano, Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad, 2011).

<sup>18</sup> De acuerdo con el Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora, la pragmática es una rama de la semiótica que: “se ocupa de los signos en la relación con los sujetos que los usan” (Ferrater Mora, 1994, pág. 318).

<sup>19</sup> De acuerdo con Gilles-Gaston Granger, quien sigue a Peirce en lo que concierne a la definición aquí presentada, un signo o “representamen” es: “algo que está conectado de una cierta manera a un segundo signo, su ‘objeto’, de tal manera que genera un tercer signo, su ‘interpretante’, en relación con el mismo objeto, de tal manera que genera un cuarto signo en relación con el mismo ‘objeto’ y así ad infinitum” (Granger, 1968, pág. 114). Por su parte, Rubén López Cano dice que: “El signo interpretante emerge de una inferencia lógica conducida por inducción, deducción o abducción que se realiza a partir de la información ofrecida por nuestra percepción o pensamiento actual sobre la que aplican operadores lógicos en base a nuestro conocimiento del mundo que nos permite extraer conclusiones que no aparecen en nuestra percepción pero resulta “lógico” asumir su existencia” (López Cano, Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad, 2011).

representa, por lo general la partitura, sino que la crea a partir de un entramado de percepciones e ideas en relación con el contexto sociocultural. Por ende, la música es, para el ejecutante, el significado creado en la intrincada red de interpretantes que se entreteje en la unidad conformada por la mente corporizada, significado que expresa de manera tangible por medio de sonidos y gestos, todo ello en el acontecer inmediato de su obrar. El segundo capítulo se enfoca principalmente en la percepción de la performance y establece, mediante la aplicación de la concepción peirceana trídica del signo en ícono, índice y símbolo, los diferentes tipos de vínculos semióticos e interacciones entre los elementos que conforman la ejecución (performance) y el entorno sociocultural, asumiendo que éste último no es una cosa dada, sino que surge de un entretendido de percepciones subjetivas y conceptualizaciones del propio intérprete. Se trata de ir de lo performático a lo performativo a través de la semiosis por medio de la relación simbiótica entre gesto, significado y contexto sociocultural. Dicho de otro modo, se trata de revisar las interacciones que se dan mediante semiosis entre los elementos que componen y permiten la ejecución musical, tanto endógenos como exógenos, con el fin de estudiar las maneras en que se edifica el sentido musical, así como la incidencia del cuerpo en la experiencia significativa–creativa del intérprete. El tercer capítulo presenta un estudio de caso, es decir, una aplicación de la teoría aquí desarrollada, usando para ello el video de una ejecución musical del *Concierto para Clarinete* de Anders Hillborg por Martin Fröst. Esta versión, concebida específicamente para efectos de su promoción, integra efectos visuales que la hacen solo realizable por medios tecnológicos, los cuales combina con una gestualidad del instrumentista que se constituye por sí misma como una pantomima concomitante al sonido, con significado propio y que integra múltiples referencias a la cultura de masas.

## **1 LA EJECUCIÓN MUSICAL COMO SEMIOSIS**

## 1.1 El signo

La música, en la intangibilidad que le es inmanente, se manifiesta por medio de representaciones, las cuales pueden adoptar diversos formatos de materialización, como pueden ser las partituras, las ejecuciones musicales, los escritos o las gráficas, por ejemplo, de ondas sinusoidales con que comúnmente se representa la música grabada en los programas informáticos de edición de audio. Cualquier tipo de representación de la música es susceptible de generar significado para un intérprete, lo que nos permite asimilarlas al concepto de *signo*. Para Charles Sanders Peirce, un signo es: “algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, pág. 33). Esta afirmación nos lleva a entender que la significación (interpretación) que el intérprete hace del signo (partituras, gráficas, audios, etc.) es intencional en la medida en que el signo está en representación del objeto (la música) únicamente en cierto aspecto o capacidad, enfoque que estará determinado por su forma individual de percibir y entender el signo. O lo que es lo mismo, el intérprete confiere la cualidad de música al sonido que voluntariamente designa como tal y una vez aceptado cierto sonido como música, le generará un significado que sólo funcionará para sí mismo. De esta manera, el significado que los signos musicales generan en cada individuo que los interpreta será diverso, hecho que le confiere a la interpretación una multivocidad inagotable.

Un signo genera, por obra de la mediación del intérprete, un significado. En el campo de la ejecución musical, el postulado peirceano: “El significado de una representación no puede ser otra cosa que una representación” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, pág. 115), lo podemos asumir como que cada ejecución funge a la vez como significado y signo del objeto musical que representa en una cadena que se puede extender de manera ilimitada. Para entender mejor lo dicho, pensemos que un instrumentista, por medio de su lectura le confiere significado a un signo musical escrito, como es una partitura, y lo expresa por medio del sonido



de su instrumento y la gestualidad de su cuerpo. La partitura se erige como el principal signo inicial del que partió la deriva interpretativa, mientras que la ejecución del instrumentista es la representación corporizada y tangible del significado que construyó. A su vez, este significado puede ser resignificado por otro individuo a través de su experiencia sensible y construir una idea mental de lo percibido, misma que puede plasmar en palabras (cronistas y críticos de música), elaborar un estudio analítico acerca de la interpretación (musicólogos, antropólogos, comunicadores, etc.), realizar una grabación o filmación de la interpretación (productores de audio y multimedia), imitar o transformar con su propio instrumento dicha interpretación (otros músicos instrumentistas). Todas estas representaciones constituyen signos que dan lugar a nuevos procesos de interpretación, y así sucesivamente, pues estos signos son, a su vez, materia de futuras percepciones y resignificaciones.

En la medida en que un signo está abierto a diversas significaciones, estamos asumiendo, en concordancia con Peirce, que: “un signo debe dejar que su propio intérprete lo dote de una parte de su significado” (Eco, *Los límites de la interpretación*, 2000, pág. 366). Por ende, estamos también reconociendo que en el caso de los intérpretes musicales instrumentistas su aporte a la realización de la música es significativo, idea que históricamente ha generado opiniones divergentes. Esa parte de significado que aporta el ejecutante, la cual confiere unicidad a cada una de sus performances, se conforma de lo individual de su percepción, su intención, su intuición, sus conocimientos, su dominio técnico instrumental, su creatividad, sus capacidades kinésicas para la representación y sus rasgos idiosincrásicos, tanto individuales como derivados de la colectividad con la cual se identifica: todo un conjunto inmanente a su hacer que le requiere de su implicación total.

## 1.2 El objeto

Un signo está en representación de un *objeto*, por consiguiente, podríamos afirmar que la ejecución musical, en su condición de signo, ya sea una interpretación en vivo, una grabación de audio o de video, tiene a la obra musical como su objeto. No obstante, teniendo en cuenta que: (1) en la concepción semiótica de Peirce, los objetos son *virtuales* (Nattiez, 1990) en la medida en que sólo se puede acceder a ellos a través de sus signos; (2) que los signos existen de manera intencional para cada intérprete; y (3) que los signos representan cosas distintas para cada individuo, podemos considerar que el ejecutante construye el objeto musical de su interpretación a partir de su signo, por ejemplo, una partitura, que se presume representación de una obra musical. El proceso de lectura que realiza el ejecutante es altamente subjetivo y de resultados multívocos, en virtud de que la intención del intérprete en cualquier caso permeará la significación del signo, es decir, la existencia y manifestación de la intención del intérprete es una condición inevitable de la interpretación en general y, por tanto, de la interpretación musical instrumental. Dicho de otra manera, la ejecución es el signo de lo que la obra musical representa para el ejecutante y no de la obra en sí como ente autónomo con un contenido implícito. Este proceso poiético, por cierto, puede ser inconsciente: aun el intérprete que se propone una representación “fiel” o “auténtica” de una partitura genera una representación única e irrepetible hasta por él mismo.

Para ejemplificar las ideas de multivocidad o resignificación, recurramos a dos célebres interpretaciones del *Concierto para Clarinete* de Aaron Copland. En su extensa *cadenza* se incorpora, según el compositor, “Una fusión inconsciente de elementos obviamente relacionados con la música popular de Norte y Sur

América (por ejemplo, una frase de una pieza actualmente popular brasileña escuchada en Río, quedó inmersa en el material secundario)<sup>20</sup> (Downes, 1963).



Ilustración 1: Fragmentos del manuscrito del *Concierto para Clarinete* de Aaron Copland y de la popular pieza brasileira *Tico-Tico No Fubá*, respectivamente<sup>21</sup>.

En la grabación de audio que realizaron el clarinetista Benny Goodman con el compositor fungiendo como director de orquesta, publicada en 1986 en un disco compacto con el título de *Benny Goodman Collector's Edition*, se escucha el mencionado pasaje de la *cadenza* con una pronunciación suave y con el ritmo que Copland escribió en la partitura, en un fraseo similar al que se acostumbra para tocar la música popular brasileira de la época de los años cuarentas del siglo XX. Por otra parte, en la grabación de audio que realizó la clarinetista alemana Sabine Meyer, publicada en 1998 en un disco compacto titulado *Homage To Benny Goodman*, la intérprete toca la mencionada frase con articulación y ritmo de *swing*, es decir, con una pronunciación extremadamente suave y alargando las notas que

---

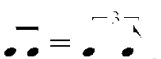
<sup>20</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “An unconscious fusion of elements obviously related to North and South American popular music (for example, a phrase from a currently popular Brazilian tune, heard by me in Rio, became embedded in the secondary material).”

<sup>21</sup> La imagen del fragmento del manuscrito del *Concierto para Clarinete* de Aaron Copland fue tomada de la dirección web: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collid=copland&fileName=sket/sket0030/sket0030page.db&recNum=19&itemLink=S?ammem/coplandbib:@field%28NUMBER+@od1%28copland+sket0030%29%29>

recaen sobre cada tiempo del compás convirtiendo la figuración binaria en ternaria, tal y como se acostumbra frasear el jazz estadounidense de los años treinta del siglo XX<sup>22</sup>. Sin establecer juicios de valor sobre las mencionadas versiones, podemos aseverar que no es posible establecer si cada ejecutante realizó su interpretación de manera consciente o no, pero lo que tal vez podamos afirmar de una manera más certera, es que sus referentes, las maneras de experimentar esta música o de entenderla en el contexto cultural, eran distintas. Goodman conocía la referencia a la canción popular brasileña, o intuía este tipo de fraseo, o se entendía a sí mismo como un interlocutor de las músicas populares sudamericanas en el contexto estadounidense de su época, mientras que Meyer, intuitiva o racionalmente, basó su interpretación desde el sentir del *swing*, género musical del que Goodman fue considerado el “rey”; quizá desconocía el referente interpretativo brasileño, deliberadamente lo omitió, o se entendió como la portadora del swing a su contexto germano.

A lo largo de la geografía y la historia de la música, muchas comunidades han tratado de delimitar y orientar la supuesta “reconstrucción” de los objetos musicales, principalmente de aquellas obras que gozan de particular relevancia dentro de su cultura, mediante acuerdos que pretenden alcanzar consenso intersubjetivo entre sus miembros y, al mismo tiempo, dar orden a una práctica interpretativa incontables veces tildada de caprichosa y arbitraria, a la vez que establecen parámetros para valorar las ejecuciones. Han sentado las bases del uso “correcto” que se le debe dar a una composición musical al interior de un contexto sociocultural, mismo que Lydia Goehr denomina *paradigmático* (Goehr, *Being True to the Work*, 1989). Esta visión, que orienta de manera unívoca la interpretación musical, se ha plasmado con frecuencia en ediciones de partituras, en tratados, o ha hecho parte del conocimiento transmitido oralmente de maestros a estudiantes de instrumentos musicales, principalmente en lo que respecta a

---

22 

repertorios canónicos., Al respecto de esta tendencia que ha condicionado históricamente la ejecución musical, Alejandro Madrid afirma que:

Para la musicología tradicional y su dedicación a la partitura musical como texto, el estudio del performance ha consistido en una disertación sobre cómo el texto musical debe ser convertido en sonido y la ha llevado a hacerse preguntas sobre lo correcto en la interpretación, la autenticidad histórica o el papel de la transmisión oral en la reproducción del espíritu “verdadero” de dicho texto musical, lo que lo hace un proyecto evidentemente emanado del logocentrismo occidental y de su predilección por lo literario sobre lo oral (Madrid, 2009).

Esta postura purista, además de reduccionista, en concordancia con la opinión de este autor, merece ser revisada, ya sea por las limitaciones que impone a la práctica interpretativa misma, como por lo incompleta que resulta la partitura como formato de representación de la música. La partitura, si bien es un signo comúnmente generado por el propio compositor, representa parcialmente a la obra en la medida en que, alejada de la performatividad, está desvinculada de elementos esenciales del fenómeno musical como son el sonido, la temporalidad, la emoción y los recursos instrumentales que permiten su realización. Nagore dice que una aproximación analítica, fundamental para cualquier proceso de enseñanza o investigación, que pretenda reflejar la realidad de la música:

(...) no es, o no debería serlo, [a partir de] la partitura o cualquier otra representación gráfica de la música (por ejemplo, un sonograma o un espectrograma), que no es más que una forma simbólica de representación del proceso sonoro. El análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura (Nagore, Enero 2004).

La equivalencia que comúnmente se da entre la partitura y la obra musical data de largo tiempo atrás. No obstante, decir que la partitura, o cualquier otro signo en

representación de la obra musical, es la obra en sí, solamente puede ser producto de una confusión muy arraigada en ciertos círculos musicales. La definición de la obra musical como objeto mismo ha sido puesta en discusión por diversos autores, entre ellos Goehr, quien afirma que: “El desarrollo metodológico más importante consiste en el abandono de la pregunta en torno a la clase de objeto que constituye la obra musical, para preguntar, más bien, qué clase de concepto representa el concepto obra”<sup>23</sup> (Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 2007, pág. 90). Goehr considera a la obra musical, más que como objeto, y por tanto artefacto consumado e inamovible, como concepto, posición que se sustenta en la virtualidad del objeto, en su carácter abierto a múltiples interpretaciones y en la autonomía para generar significados diversos a cada intérprete, independientemente de la intención de su creador.

Este argumento se ve reforzado por la visión de Paul Ricœur:

Con el discurso escrito, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir. (...) La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa. La trayectoria del texto escapa al horizonte finito vivido por su autor. Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió (Ricœur, 2006, págs. 42-43).

Si bien Ricœur se está refiriendo a textos literarios, su reflexión tiene total aplicación en el campo musical si reemplazamos (1) *discurso escrito e inscripción* por *notación musical*; (2) *sentido verbal* por *sentido musical*; y entendemos de manera amplia los conceptos de (3) *texto* en su condición de signo que puede ser interpretado y por ende generar significados diversos; y (4) *autonomía semántica* como la posibilidad que también ostentan las creaciones musicales para generar

---

<sup>23</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “The major methodological transition is a move away from asking what kind of object a musical work is, to asking what kind of concept the work–concept is”.

significados independientes de la intención de su autor. Extrapolando el postulado final de Ricœur, cuando se refiere a que importa más lo que el texto escrito significa, podemos afirmar que la partitura no es coincidente con la intención autoral y da pie a una trayectoria de resignificación propia, ajena a su autor. En el caso de la ejecución musical asume prioridad la significación sonoro–kinésica que construye y aporta el ejecutante a partir de la partitura, situándose aun más lejos de lo que el autor presuntamente quiso decir. Por consiguiente, el objeto musical de la interpretación, más que la obra en sí entendida como la intención de su creador presuntamente manifiesta en la partitura, es una percepción intencional e individual del ejecutante que se origina en la interacción que se da entre las posibilidades (affordances) del signo para generar significados y su mente corporizada. No pretendemos con esto negar la existencia de la obra musical o desconocer que la intención autoral está, hasta cierto punto, implícita en cada signo que representa su música, pero sí que la interpretación musical instrumental no consiste, como ha afirmado Stravinsky, entre muchos otros autores en innumerables ocasiones, en develar la intención del compositor presuntamente plasmada en la partitura, o simplemente en decodificar e implementar una serie de instrucciones indicadas en ésta.

### 1.3 El interpretante

Hasta ahora, hemos adaptado por analogía los conceptos de signo y significado a la ejecución musical, teniendo en cuenta que en un momento dado ésta puede ser considerada como uno u otro, o simultáneamente como ambos. Al elemento que los une, es decir, al detonante del proceso mediante el cual el intérprete confiere significado a un signo, Peirce lo denominó *interpretante* y lo definió de la siguiente manera:

Un signo, o *representamen*, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Aquel signo que crea lo llamo *interpretante* del primer signo (Peirce, Fundamento, objeto e interpretante, 1897).

Extrapolando la definición de Peirce del concepto de interpretante al campo de la ejecución musical, y ampliándolo con las palabras de Umberto Eco: “El interpretante puede ser una respuesta de comportamiento, un hábito determinado por un signo, una disposición, y muchas otras cosas” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, pág. 116), podemos inferir que el interpretante se origina primeramente en el hábito o respuesta de comportamiento que les es natural a los ejecutantes, a saber: el de experimentar la música con su instrumento y su cuerpo.

Más allá del estímulo o referente usual conformado por una partitura, en su respuesta de comportamiento habitual, los ejecutantes reaccionan, experimentan y aprehenden la música mediante percepciones sensibles y acciones kinésicas orientadas por la mente in-corporada, ejercicio al que Francisco Varela denomina *cognición corporizada*<sup>24</sup> (Varela, Thompson, & Rosch, 1997). Esta experiencia corpórea de la música que sintoniza la percepción sensible, la motricidad y el raciocinio, es la manera que tienen los ejecutantes para interactuar con la música

---

<sup>24</sup> El término original, en inglés, es *embodied cognition*.



y, extensivamente, con su entorno sociocultural; es un hábito que se constituye como interpretante en la medida en que detona el proceso interpretativo y le permite edificar significados musicales. Este tipo particular de cognición se realiza mediante un proceso que en las ciencias cognitivas se le denomina *ciclo percepción–acción* (Neisser, 1976), y que describe Marc Leman de la siguiente manera:

El constante transcurrir entre percibir y actuar, o entre escuchar y hacer (o solamente imaginar) gestos, nos lleva a pensar que la percepción de la música es corporizada en el sentido que está estrechamente vinculada con la experiencia corpórea<sup>25</sup> (Leman, 2008).

Si bien Leman hace referencia a la percepción de la música en general, con el propósito de ejemplificar el ciclo descrito en lo referente al ejecutante, supongamos que éste está interpretando una partitura: Si consideramos la lectura como ejecución, es decir, como percepción y cognición, en este caso corporizada, que va más allá de la mera decodificación de las indicaciones allí contenidas, con toda la intencionalidad, emoción, conocimientos y experiencias que hacen parte de la individualidad del intérprete, diremos que, a medida que va leyendo, va reaccionando de manera kinésica, traduciendo percepciones e ideas en movimiento y ese movimiento que, a su vez, permite la generación del sonido es, junto con el sonido, la expresión tangible del significado construido. De igual manera, cuando la interpretación musical instrumental se hace en conjunto, el ejecutante no sólo lee y piensa sino que escucha, siente, en una palabra: percibe, y reacciona a ello en la inmediatez de su acción.

---

<sup>25</sup> Citado en (Godøy & Leman, 2010, pág. 106).

En la cognición corporizada, el ejecutante realiza un proceso que traduce características sonoras y visuales en cualidades sensoriales y características motoras relacionadas, el cual se conoce como *kinestesia*<sup>26</sup>. Según Marc Leman:

Durante la transformación kinestésica, son las dinámicas de las propiedades físicas (frecuencia, amplitud, etc.) a través del tiempo las que generan nuestra percepción de distintos flujos y objetos que conducen, por medio de procesos integrados, a las impresiones de movimiento, gesto, tensión y distensión (Godøy & Leman, 2010, pág. 128).

Esta traducción que realiza el ejecutante genera significados siempre diversos que combinan ideas, imágenes, conceptos o metáforas, con el raciocinio corporizado, el cual, tiene su origen en la experiencia sensible y corpórea de la música. Arnie Cox dice al respecto que:

Lo que está en juego, en mi opinión, es la afirmación de que el significado musical es generado por nuestra experiencia corporizada de éste – que nuestra experiencia corporizada no sólo es necesaria para experimentar el significado que es de alguna manera inherente a la música en sí, sino que el significado surge en nuestras conceptualizaciones de la experiencia corporizada de la música y el significado abstracto es el *producto* de un raciocinio corporizado<sup>27</sup> (Gritten & King, 2006, pág. 45).

También a propósito de la trascendencia de la cognición corporizada en las prácticas musicales, Ramón Pelinski dice que:

---

<sup>26</sup> Vale la pena aclarar que algunos autores utilizan el término *cinestesia* como sinónimo de *kinestesia*, otros como un tipo particular de cinestesia que traduce diversas percepciones en movimiento, o como dos fases diferentes del proceso de traducir las percepciones obtenidas en un dominio a otro diferente, de tal manera que en el caso de la percepción musical la cinestesia llega hasta la generación de una imagen mental de movimiento, mientras que la kinestesia conlleva su realización física.

<sup>27</sup> Traducción del autor del texto original en inglés: “What is at stake, to my mind, is the claim that musical meaning is generated by our embodied experience of it – that our embodied experience is not only necessary for experiencing meaning that is somehow inherent in the music itself, but that meaning arises in our conceptualizations of embodied musical experience and that abstract meaning is the product of embodied reasoning”.

La corporeidad inherente a nuestras percepciones musicales, por su doble carácter de motricidad prereflexiva 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).

Esta cita de Pelinski hace necesaria una digresión acerca de ciertas particularidades que presentan los instrumentistas, a propósito de la mencionada motricidad prereflexiva inherente a la cognición corporizada de la música. Una característica que los diferencia de otros intérpretes musicales es el antropomorfismo y corporización de su instrumento musical. Con esta idea nos referimos a que el instrumentista alcanza un grado de familiaridad con su instrumento que hace que lo perciba como una parte de su cuerpo. Su práctica cotidiana está orientada, en parte, a aprehender, perfeccionar, sintetizar y automatizar aquellos movimientos corporales que están en función de producir el sonido con el instrumento musical. De esta manera, su percepción de la música incluye a su instrumento musical como parte esencial de su corporeidad.

De regreso al asunto de la cognición corporizada como interpretante en la ejecución musical, podemos afirmar que éste se conforma de la red de significados que entretienen la percepción y la mente encarnada, la cual, a su vez, integra la relación de la performance con su entorno, en la inmediatez de la experiencia de la música: experiencia que se constituye como fenoménica, en la medida en que implica una realidad perceptible. Por consiguiente, tal y como afirma López Cano:

La significación [en general y, por ende, en el caso particular de la ejecución musical] no se reduce a reenvíos simples de un significante a su significado, sino que se gesta a partir de la interacción de redes complejas de signos de diverso tipo que interactúan entre ellos vinculándolos estrechamente. Lo importante está en la red y no en cada signo interpretante aislado. De la interacción de la red emerge el significado de *cada situación particular* (López Cano, Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad, 2011).

En gran medida, la complejidad de la ejecución musical radica en que, de manera simultánea, se integran procesos corporizados, racionales y sociales, los cuales se van sucediendo en un devenir que en cada situación particular se presenta diferente, debido a que comporta muchos aspectos imponderables e imprevisibles. Si a esta condición de aleatoriedad que le requiere al ejecutante creatividad, le sumamos el hecho de que éste edifica el objeto de su interpretación, hemos de concordar con diversos autores en considerarlo como co-creador musical. José Villalobos dice al respecto que:

El co-creador es el que está junto al creador. Con el término “co-creador” nos referimos a que en la experiencia estética de la música el creador compone su música, pero otro la sigue, la continúa, acrecienta el proceso de creación y dictamina su juicio de gusto estético sobre ella (...) El arte interpretativo –la experiencia del co-creador como intérprete– es análogo al acto de inspiración del creador o compositor musical, porque en dicho acto el intérprete ejercita un tacto inteligente, la tangibilidad como presencia de la música (Villalobos, 2003).

En conclusión, el proceso mediante el cual el intérprete instrumentista confiere significado a uno o varios signos musicales con el propósito de generar un significado-signo nuevo va más allá de la mera decodificación e incluso de la idea de recibir un signo de la obra musical y generar otro que simplemente se exprese en un formato diferente. Su hacer performativo se constituye como una auténtica *poiesis* en la medida en que construye el objeto de su interpretación. En este orden de ideas, podemos aseverar que, en términos semióticos, el ejecutante crea porque edifica su objeto musical, concibe de manera corporizada su interpretante y genera un significado-signo tangible, todos ellos propios, únicos e irrepetibles.

En el proceso de co-creación el ejecutante “lee” los signos musicales que dan inicio a la deriva mediante un proceso de traducción simultánea de percepciones visuales y auditivas en impresiones táctiles y acciones motoras – kinestesia– que implica al instrumento musical como parte integral de su corporeidad. Ciertamente, ideas como “pensar” la música con el cuerpo,

expresarse musicalmente con el cuerpo, integrar el instrumento musical como parte de la corporeidad del ejecutante o fundar conceptos a partir de significados emergidos en la experiencia corporizada de la música abren novedosas perspectivas para aproximarse al fenómeno de la ejecución musical que hasta hace relativamente poco tiempo eran consideradas de menor importancia o simplemente ignoradas.

## 1.4 La semiosis musical

La co–creación que realiza el ejecutante puede asimilarse al concepto peirceano de *semiosis*, la cual él describió como "Una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante" (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, pág. 32). En la semiosis un intérprete parte de uno o varios signos en representación de la música, los cuales le generan estímulo para iniciar una deriva interpretativa. Su respuesta habitual a este estímulo, de experimentar la música con su instrumento y su cuerpo mediante procesos integrados de cognición corporizada, funge como el interpretante que detona la significación y permite que el ejecutante cree un signo–significado nuevo materializado en sonidos y gestos. Este nuevo signo – performance– se constituye como el objeto de su interpretación, una creación propia e irrepetible que está en relación con el entorno sociocultural, tanto porque el entorno condiciona muchas particularidades de su realización, como porque la ejecución repercute en el entorno cuando el signo es compartido con una comunidad. De manera esquemática, la ejecución musical como semiosis se vería de la siguiente manera:



Ilustración 2: La ejecución musical como semiosis

La anterior ilustración nos lleva a realizar una digresión acerca de lo que ésta propone: que el ejecutante inicie la semiosis a partir de más de un signo musical, práctica que históricamente ha generado posturas adversas en diferentes intérpretes y maestros de instrumento que sostienen la preponderancia de la partitura como el referente musical por antonomasia. Peirce dice que “Un signo es algo que, al conocerlo, nos hace conocer algo más” (Eco, *Los límites de la interpretación*, 2000, pág. 359). Afirmación que podemos entender como que partir de varios formatos de representación musical resulta conveniente, en la medida en que cada signo aportará algo diverso en la construcción del objeto de la interpretación, en algún aspecto o capacidad. La ejecución no trata de develar un contenido musical que está implícito en alguno de sus signos esperando para ser descubierto; en el acto de su corporación, el ejecutante lo construye de modo inevitablemente novedoso. En aras de ese proceso, resulta enriquecedora la percepción de signos musicales diversos al inicio del proceso de semiosis. El intérprete de hoy tiene la posibilidad de recurrir a varias ediciones de una misma partitura, por ejemplo, pero también a un sinnúmero de grabaciones nuevas o viejas, a videos, a interpretaciones en vivo, a análisis musicológicos, a hemerografía, todo ello sumado al imaginario personal, y al aporte de una motricidad prerreflexiva y una intencionalidad que es preconceptual. De manera similar, múltiples experiencias de un mismo signo musical pueden conducir al ejecutante a una intensificación en la experiencia. Eco dice que “Conocer más (en el sentido de Peirce) significa que, en el paso de un interpretante a otro, el signo recibe siempre mayores determinaciones por lo que concierne tanto a la extensión como a la intensión” (Eco, *Los límites de la interpretación*, 2000, pág. 359). En el mismo sentido, Pelinski afirma que: “podemos hablar de la experiencia musical como sedimentación histórica de nuestras sucesivas percepciones musicales” (Pelinski, 2005), es decir, que la reiterada experiencia de una misma música contribuye a incrementar el potencial cognitivo musical del ejecutante, permitiendo una intensificación de su percepción sensible, a la vez que un mayor conocimiento, si bien más que teórico, aplicado en forma de raciocinio

corporizado. Dicho de otra manera, la reiterada experiencia de una música en particular potencia el mundo de posibilidades de significación que cada signo le genera al intérprete, situación que se evidencia en la cotidianidad de los instrumentistas, quienes en la preparación de un concierto repiten innumerables veces una misma obra o fragmento.

De regreso al concepto de semiosis aplicado al campo de la interpretación musical, podemos afirmar que el proceder semiótico no se agota en la ejecución, en la medida en que su cualidad de signo permite que otro individuo, o él mismo, la interprete. De esta manera, se extiende la cadena sígnica de la semiosis, ahora a un plano musicológico y exógeno a la ejecución que, de todas formas, tiene en su origen un fuerte componente incorporado. A pesar de que el discurso musicológico que establece relaciones entre la performance musical y el contexto sociocultural se construye a partir de significados conceptualizados, la experiencia corpórea está presente en su deriva semiótica por cuanto la percepción misma de la ejecución musical involucra la experiencia sensible. El componente corpóreo es condición ineludible y hasta exclusiva de la percepción musical, tal y como afirma Pelinski: “El caso normal es, según creo, que un proceso de percepción musical se detenga en la activación de los esquemas prelógicos, imaginativos y corporales, sin que la intervención del proceso racional de síntesis conceptual sea condición necesaria para que se produzca la epifanía del goce musical” (Pelinski, 2005). De esta manera, podemos afirmar que prácticamente cualquier aproximación a la música presenta una corporeidad y una corporalidad inmanentes por cuenta de que la música se vive a través de la experiencia sensible y el significado que ésta le genera a cada quien se edifica en la mente incorporada. Ello no obsta a que estos significados primeros de la música se puedan resignificar mediante interpretantes más conceptualizados, extendiendo la semiosis y dando lugar a elaboraciones que, por lo general, vinculan a la performance con su entorno sociocultural. Tanto la significación del ejecutante, como de quien interpreta la performance de éste, tienen su origen en la cognición incorporada de la música, pero hacen cosas distintas con el significado obtenido: el ejecutante hace tangible



su experiencia mediante sonido y gestos, mientras el escucha en la sala de conciertos verbaliza metafóricamente su experiencia o el musicólogo la racionaliza por medio del lenguaje.

## **2 DE LO PERFORMÁTICO A LO PERFORMATIVO EN LA EJECUCIÓN MUSICAL**

Hemos aseverado que la semiosis que se realiza en la ejecución musical se puede extender cuando un perceptor le confiere significado, derivando, por ejemplo, en elaboraciones metafóricas o discursos musicológicos que sitúen la performance en su entorno sociocultural. De igual manera, hemos reconocido que los elementos del entorno sociocultural de la interpretación condicionan en buena medida el significado que, en su globalidad, emerge de la lectura de una performance. Por consiguiente, una performance se compone no sólo de elementos que configuran su estructura interna, sino que también consta de factores que posibilitan su realización y su recepción.

Hablar de los componentes de la performance es hablar de lo performático. Según López Cano: “Los estudios performáticos rinden cuenta de los pormenores de la representación como el vestuario, escena y escenografía, gestos, gestión del espacio y del tiempo, etc.” (López Cano, *Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad*, 2011). No obstante, en aras de sistematizar estos elementos, proponemos para nuestro estudio una taxonomía que los agrupa en cuatro categorías básicas, a saber: el sonido musical, la gestualidad corporal del intérprete, la escena y el contexto sociocultural. A propósito de la inclusión de este último componente en la categorización, vale la pena decir que, aunque los significados que emergen de la interacción de los mencionados elementos posibilitan el surgimiento de discursos que sitúan a la performance en el contexto, ello no obsta que el propio contexto aporte al discurso que da cuenta de esa situación. Es decir, la interacción de la performance con su entorno es la que permite situarla al interior de éste.

Los significados que emergen de cada elemento que conforma la performance pueden ser muy variados y, como se dijo, será su interacción y coarticulación la que se constituya como interpretante. Para poder entender estas interacciones, se hace necesario comprender los vínculos que establecen los signos con los objetos o ideas que representan. Para ello, nos valdremos de la subdivisión ternaria que hace Peirce del concepto de signo en ícono, índice y

símbolo. Si bien esta trilogía ha sido propuesta para categorizar los gestos musicales por autores como David Lidov y Robert Hatten, su ámbito de aplicación ha estado circunscrito primordialmente al terreno de la obra musical, mediante el análisis de la partitura, y mínimamente a la práctica de la ejecución musical o a su interpretación semiótica. Peirce basa sus categorías en la relación que el signo establece con su objeto, tal y como lo define en la siguiente cita:

El icono no tiene conexión dinámica con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a las de ese objeto, y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza. Pero realmente permanece sin conexión con ellas. El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico, pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esa conexión, excepto señalarla una vez establecida. El símbolo se conecta con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión (Peirce, El icono, el índice y el símbolo, 1893-1903).

A continuación, revisaremos cada uno de los elementos de que se compone la performance utilizando estas herramientas, con el propósito de entender la manera en que los diferentes tipos de significados interactúan entre sí para crear redes de significado que, constituyendo interpretantes, permiten e invitan la continuidad de la semiosis.

## 2.1 El sonido musical

El sonido es el componente primario de cualquier representación musical generada por un intérprete musical instrumentista y, comúnmente, es a lo que éste dedica su mayor atención y tiempo de preparación. El sonido de una ejecución musical se puede estudiar desde dos enfoques distintos que, no obstante, se traslapan y complementan, a saber: aquél que se ocupa de su fisicidad y por medio de parámetros mensurables arroja información objetiva, como por ejemplo medir su intensidad, su duración, su frecuencia, el tipo de transmisión, de refracción o el espectro armónico, en pocas palabras, información relativa a la acústica del sonido; y por otra parte, en un terreno más subjetivo, aquel que revisa su propósito musical, es decir, de cómo los sonidos se van sucediendo y combinando para configurar significados musicales en su acontecer, aproximación que permite enfoques tanto fenomenológicos, como semióticos y hermenéuticos, con consecuencias en el terreno de la estética y de las relaciones sociales, tal y como lo reconoce Christopher Small:

Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales. Además, estos significados no deben estar escindidos en algo que se llama una sociología de la música, apartada de los sonidos y de sus significados, porque son centrales para entender la actividad llamada música (Small, 1999).

El elemento que se ubica en la intersección entre los enfoques físico y musical es la percepción del sonido, la cual ésta está permeada por la intencionalidad y capacidad auditiva del sujeto perceptor. Su descripción requiere de dos lenguajes distintos, tal y como lo menciona Pelinski: “Si el objeto de la percepción pertenece al orden material, su descripción puede hacerse en forma de lenguaje conceptual asertivo; si, en cambio, pertenece al orden fenoménico, preconceptual, de la expresión artística o imaginativa, su descripción suele valerse de conceptos

formulados como metáforas” (Pelinski, 2005). Esta diversidad de enfoques permite alternar diversas maneras de cuantificar o de describir los diferentes parámetros del sonido, ya sea por medio de la terminología de la física del sonido, del orden musical o de la descripción metafórica. Un breve ejemplo de ello es que una disminución en la intensidad del sonido se puede medir objetivamente en decibeles, se puede señalar con la indicación convencional *più piano* asignándole, por ejemplo, funciones de contraste o jerarquía menor, o se puede describir relacionándola metafóricamente con ideas como “lejanía”, “silencio”, “pequeñez”, “intimidad”, entre muchas otras.

La aproximación descriptiva, explicativa e interpretativa del sonido de la performance, en lo que respecta a su función musical, “no puede prescindir de la metáfora” (Scruton, 1997), y, por tanto, el tipo de significado que se genera en este nivel de la percepción del sonido es simbólico. Por consiguiente, se requerirá de una idea compartida intersubjetivamente entre el ejecutante y el intérprete de la performance que permita hablar sobre el significado emergido. A continuación, ilustraremos lo dicho con un ejemplo.



Ilustración 3: El pianista Richie Ray interpreta "Sonido bestial"<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Imagen tomada de: <http://www.youtube.com/watch?v=p5CMTcdeU6c>.

En la imagen anterior, observamos al pianista Richard Maldonado Morales, mejor conocido como “Richie Ray”, interpretando una de sus composiciones más exitosas, denominada *Sonido Bestial*. En uno de los *solos* de piano que contiene la pieza, cita un fragmento del *Estudio Op. 10 No. 12* de Frédéric Chopin, el cual toca con un acompañamiento, creado por él, del bajo eléctrico y los instrumentos de percusión latina de su orquesta. El significado simbólico que puede emerger del sonido de la ejecución musical de Ray se podría condensar, por ejemplo, en la idea de “mestizaje” que se construye a partir de la fusión de dos géneros harto diversos, como son la música caribeña y el romanticismo pianístico de Chopin. Visto en perspectiva semiótica, podemos afirmar que el sonido mixto propuesto por Ray es el signo que está en representación simbólica de su objeto: la idea de “mestizaje.” Para que este vínculo simbólico funcione, se requiere del conocimiento, por parte del oyente, tanto de la música caribeña, como de la pieza de Chopin. El interpretante que los conecta, es la percepción sensible de la fusión sonora contenida en la ejecución. De esta manera, tenemos una semiosis musical:



Ilustración 4: Semiosis en el sonido de la ejecución de Richie Ray.

Ahora bien, si aplicamos la idea, propia de la semiosis peirceana, de la regresión infinita<sup>29</sup>, es decir, de buscar el interpretante del interpretante, podemos especular que el sonido de la ejecución de Ray simboliza “mestizaje”, idea a la que se llega a partir de la percepción sensible de una fusión de dos géneros musicales conocidos previamente. La idea de fusión, a su vez, surge de la interacción de elementos musicales que consideramos referentes de cada género musical de que se compone la mezcla. Corolario: el sonido mestizo de la ejecución de Ray parece encarnar, en tanto lo materializa, el género al que, por la fuerte y variada hibridación musical que concierta, se le denominó *sa/sa*.

---

<sup>29</sup> Peirce define al concepto de la regresión infinita de la siguiente manera: "Ahora bien, el Signo y la Explicación constituyen otro Signo, y, puesto que la Explicación será un signo, éste requerirá probablemente una explicación adicional, que tomada con el Signo ya ampliado dará origen a un Signo mayor; y, procediendo del mismo modo, llegaremos o deberemos llegar al final a un Signo de sí mismo, que contenga su propia explicación y la de sus partes significantes; y, de acuerdo con esta explicación, cada una de dichas partes tiene alguna otra parte por Objeto" (Eco, Tratado de semiótica general, 2005).



## 2.2 La gestualidad corporal del ejecutante

Si bien Hatten define al gesto como: “Cualquier energía moldeada a través del tiempo que puede ser interpretada como significativa” (Gritten & King, 2006, pág. 1), en la especificidad de la ejecución musical se entienden por gestos, por una parte, secuencias de sonidos a las que el receptor asigna un significado, mismas que se denominan *gestos musicales*. Por otra, a los movimientos que realiza el instrumentista en la performance, necesarios o no para producir el sonido, llamados simplemente *gestos* o *gestos corporales*. Además del sonido, el significado que emerge de la gestualidad en una ejecución se fundamenta, tanto en la corporalidad del instrumentista, la cual, desde una perspectiva física evidencia los procesos biomecánicos que permiten su movimiento y la generación del sonido, como desde su corporeidad, es decir, la manera en que el ejecutante experimenta y expresa el fenómeno musical con su cuerpo.

Entender el gesto corporal del instrumentista como vehículo de comunicación que permite expresar significados musicales, o cuando menos reforzar, contrastar o simplemente acompañar el significado generado por el sonido musical de la ejecución, es equivalente a entender el gesto como signo. Cuando, por medio de un interpretante, se le confiere significado al gesto como expresión tangible de la experiencia corpórea que el intérprete tiene de la música, lo estamos entendiendo como signo del cual emerge significado primordialmente simbólico, el cual, requiere de un lenguaje metafórico para ser descrito o explicado. Por otra parte, cuando se describe el gesto en términos de su fisicidad, la información objetiva obtenida en la lectura cobrará importancia en la medida en que resulte relevante para la edificación del significado del gesto. Éste, por tanto, se compone de su factor biomecánico y de su factor potencialmente significativo y conforma con el sonido una unidad indivisible.

Diversos autores han propuesto múltiples y muy variadas categorizaciones del gesto corporal, las cuales tienen en común la idea de que un mismo gesto

puede tener varias utilidades dentro de una performance musical, es decir, presenta una condición multifuncional. De todas ellas, consideramos útil, por su enfoque práctico, adecuado a la ejecución musical, la propuesta por Sofia Dahl y otros (Godøy & Leman, 2010). Dahl considera que los gestos musicales propios del intérprete musical instrumentista pueden ser: a) para producir el sonido; b) para comunicar; c) para facilitar el sonido; o d) para acompañar al sonido.

a) La primera categoría se refiere a aquellos gestos que se relacionan directamente con la producción del sonido. Éstos ostentan la categoría de gesto primordialmente por el hecho de que provienen de imágenes mentales de movimiento previamente codificadas y esquematizadas, más que por ser generadores directos de significado musical, por cuanto se considera que tal significado emerge del sonido y sólo de manera subsidiaria del movimiento funcional que lo origina. Los gestos destinados a producir el sonido son tan variados como los instrumentos musicales mismos y se relacionan con sus diferentes medios de producción sonora. De igual manera, presentan múltiples variantes a partir de las diferencias biomecánicas, físicas y psicológicas de cada intérprete. Un caso particular de gesto para producir sonido que ejemplifica varias de las categorías aquí presentadas, el cual, debido a la fuerte ritualidad inherente a su práctica se ha erigido como forma de arte por sí mismo, superando en importancia al sonido musical que genera, lo encontramos en la música tradicional japonesa en el acto de tocar los tambores *Taiko*<sup>30</sup>. A continuación, presentamos tres imágenes de los mencionados gestos extraídas de una representación musical del grupo de percusiones *Kodo*, en donde interpretan música basada en ritmos tradicionales japoneses, utilizando tres tambores *Taiko*, específicamente del tipo *O-Daiko*.

---

<sup>30</sup> De acuerdo con Dindy Robinson: “Taiko drums, the traditional drums of the Japanese, come in many different sizes. The Japanese have elevated the Taiko drums to one of their highest forms of art. Groups of drummers perform together, creating compositions solely for the drum. The act of beating the drum becomes an artform in and of itself, with the drums being rearranged on stage for different compositions” (Robinson, 1996).



Ilustración 5: El grupo *Kodo* interpreta música tradicional japonesa con tambores *Taiko* del tipo *O-Daiko*<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Imagen tomada de: [http://www.youtube.com/watch?v=kl4Mqb5\\_jJU&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=kl4Mqb5_jJU&feature=related).

Es pertinente anotar que los gestos para producir el sonido presentan dos características que les son inherentes: la sincronización y la economía. La primera, compartida por otros tipos de gestos, se refiere a su sincronía con elementos de la obra musical, empezando por las distintas alturas que requieren de diferentes digitaciones. De igual manera, el ritmo, los cambios de matices, registros, timbres o articulaciones estarán sincronizados con gestos que permitan la realización de cada resultado sonoro deseado. La economía, por su parte, muy valorada por los profesores de instrumento, se refiere a que, en lo concerniente a la técnica instrumental, el movimiento busque la máxima eficacia y el menor desplazamiento posible para facilitar la velocidad, el control y la pulcritud en la ejecución. El significado que pueden generar este tipo de gestos en una performance musical se agota, por lo general, en el interés que pueda generar en el perceptor la técnica instrumental del intérprete. Su descripción o explicación intenta develar, más que el qué de la interpretación, el cómo, dejando un poco de lado el hecho de que ese cómo esté posibilitando el significado que emerge del sonido de la ejecución. Es por todas estas razones, que el gesto para producir el sonido en los tambores *Taiko* resulta un caso atípico que, en cierta forma, contradice los cánones de las prácticas instrumentales más comunes.

- b) El segundo tipo de gesto del obrar propio del ejecutante se refiere a aquellos que comunican, por medio de las múltiples significaciones que pueden emerger de su lectura, es decir, su eficacia como gesto depende más de la recepción que de la expresión. Según Jane Davidson y Jorge Salgado Correia (Davidson & Salgado Correia, 2002), dentro de los propósitos que pueden tener este tipo de gestos en la ejecución musical se encuentran:
1. Comunicarse con los otros intérpretes que participan en la performance: Generalmente con el propósito de sincronizar algún elemento musical.

2. Expresar interpretaciones individuales de los elementos narrativos o expresivos/emocionales de la música: Estudios como los de Clarke y Davidson (1998), Dahl y Friberg (2004; 2007) y Shinosako y Ohgushi (1996) han demostrado que es principalmente a través del gesto que se comunican las intenciones expresivas en la ejecución, en la medida en que los oyentes de un concierto pueden captar mayormente la expresividad de una interpretación a partir de la gestualidad del ejecutante que del sonido mismo, lo cual se comprueba en el hecho que al reducir el campo visual disminuye la comunicación expresiva entre intérprete y observador.
3. Comunicar las propias experiencias y comportamientos del intérprete: En concordancia con el concepto acuñado por David Lidov del *isomorfismo somático* (Lidov, 2004), según el cual, el ejecutante adopta la expresión de lo que está pensando o sintiendo, a partir de universales de la gestualidad humana para expresar emociones, es decir, parte del presupuesto que el gesto en un nivel básico es innato.
4. Interactuar con, y entretener a, la audiencia: Usualmente por medio de gestos a los que subyace un conocimiento intersubjetivo compartido con el público, es decir, gestos convencionales previamente codificados por una comunidad o clichés.

Retomando el ejemplo de los tambores *Taiko*, podemos conjeturar que la gestualidad de los tres ejecutantes comunica, quizá, en mayor medida a lo que lo hacen los patrones rítmicos que interpretan. La forma amplia en que mueven los brazos para percutir los tambores, la postura corporal, la sincronización de sus movimientos, su mirada fija en la superficie de cada instrumento, por mencionar sólo algunos de los elementos gestuales más prominentes, tienen posibilidades –*affordances*– mayores de comunicar que el sonido mismo. Esta idea se corrobora a partir del hecho que aun antes de haber empezado su ejecución, ya gran parte del significado ha emergido para el receptor.

- c) La siguiente categoría, de los gestos que facilitan, estabilizan, dan apoyo o soporte al sonido, se presenta como subsidiaria de la primera debido a que estos gestos intervienen de una manera coadyutoria en la producción del sonido. Encontramos innumerables ejemplos de esta categoría gestual en la respiración y movimiento corporal de los instrumentistas. De acuerdo con Elaine King (Gritten & King, 2006) y Sophia Dahl (Godøy & Leman, 2010), quienes elaboraron exhaustivos estudios acerca de la respiración en pianistas, violinistas e instrumentistas de viento, el gesto respiratorio brinda soporte y, por ende, tiene repercusión, sobre la gestualidad que permite la producción del sonido en relación con el *tempo*, el fraseo, los cambios tímbricos, armónicos, de intensidad y de alturas, así como para enfatizar aspectos rítmicos y de la articulación de los sonidos. De igual manera proponen que, en lo concerniente a los múltiples y variados movimientos corporales de los instrumentistas, se pueden asimilar a esta categoría gestual el balanceo del cuerpo, los círculos realizados con codos y rodillas, las pulsaciones de las muñecas, las inclinaciones de la cabeza y el acto de levantar las manos, entre otros. Entran también en esta categoría gestual los movimientos que facilitan al intérprete la lectura musical, puesto que son de capital importancia para estabilizar procesos generados en la producción del sonido.
- d) La cuarta categoría gestual en la taxonomía propuesta por Dahl para establecer y sistematizar las funciones de los diferentes gestos que se dan en la interpretación musical instrumental es la que recoge los gestos que acompañan al sonido. Se refiere a gestos que surgen como respuesta, a veces inconsciente y por lo general sincronizada, al sonido musical, los cuales eventualmente pueden tener repercusión en el subsiguiente acontecer de la ejecución principalmente en lo que respecta al fraseo. Ejemplos comunes de este tipo de gestos son: dar chasquidos con los dedos de la mano, mover la cabeza de manera pendular o levantar el pie sin despegar el talón del suelo,

todos ellos siguiendo de manera sincrónica el pulso musical o los cambios más prominentes en la orquestación.

En conclusión, podemos decir que la gestualidad corporal del ejecutante hace parte integral del significado que puede emerger de una ejecución, siendo el elemento que involucra mayormente su factor corporizado. Este significado se desglosa en un componente corporal, que tiene que ver con los aspectos biomecánicos relacionados con el movimiento, y otro corpóreo que es la forma en que el ejecutante por medio de sus gestos vive la experiencia musical y se expresa en la performance. La descripción de los aspectos corporales del gesto se realiza a partir de información objetiva, mientras que la función del gesto como parte de la experiencia corpórea del ejecutante se hace, primordialmente, a través del lenguaje metafórico. De acuerdo con Dahl y otros, la función del gesto en la ejecución permite clasificarlos en cuatro categorías, teniendo en cuenta que un mismo gesto puede caber en varias a la vez. En la medida en que el gesto se constituye para el sujeto perceptor como potencial generador de significado, resulta pertinente aplicar las categorías en que Peirce subdivide el concepto de signo, ícono, índice y símbolo, con el propósito de establecer los vínculos entre el gesto y el objeto que representa. De este modo, podremos entender la manera en que mediante semiosis el gesto corporal contribuye a la edificación de significados más desarrollados, que permitan el surgimiento de discursos derivados de la recepción que relacionen la performance con su entorno desde una perspectiva pragmática.

Podríamos decir que los gestos para producir sonido generan significado de tipo icónico en la medida en que se parecen a las propiedades del sonido que representan, principalmente en virtud de su sincronización. No obstante, en la percepción de estos gestos que están indisolublemente ligados al sonido, será éste último el principal generador de significado, es decir, este tipo de gestos son subsidiarios del sonido en lo que respecta a su significación. De los gestos para

comunicarse con otros intérpretes o con el público emerge primordialmente significado simbólico, ya que es necesaria una idea compartida intersubjetivamente entre el ejecutante y el perceptor para que su significado cobre sentido. Por lo general, estos gestos se fundamentan en universales de la gestualidad humana y, en algunos casos, en particulares de los contextos culturales en los que se despliega la performance. Los gestos que facilitan el sonido usualmente generan significado indicativo en la medida en que le señalan al perceptor la manera de llegar, por involucramiento de su cuerpo, al objeto que están representando. Finalmente, los gestos que acompañan al sonido, muchas veces realizados por el ejecutante de manera inconsciente y casi siempre sincronizada, generan principalmente significado de tipo icónico debido a que se asemejan a cualidades del sonido.



### 2.3 La escena

Por *escena* nos referimos a la conjugación de los diversos elementos en los cuales se enmarca la gestualidad y el sonido de la interpretación musical instrumental. Desde una perspectiva espacial, consta de tres componentes, a saber: escenario, posición y espacio (Godøy & Leman, 2010, pág. 20), mientras que los elementos escenográficos, es decir, la decoración de la escena, son la escenografía, la iluminación y el vestuario del intérprete. El escenario atañe al espacio dispuesto convenientemente para que en él se puedan colocar los elementos involucrados y llevar a cabo la ejecución musical como espectáculo. La posición alude específicamente a la ubicación del intérprete en el escenario en donde se llevará a cabo la representación. El espacio tiene que ver con el área en la que el intérprete realiza sus gestos, misma que Rudolf Von Laban define como una caja imaginaria alrededor del intérprete, la cual, delimita el máximo rango de movimientos posibles desde un cierto punto, usualmente su posición de reposo, en el espacio, a la que denominó *Kinesfera* (Godøy & Leman, 2010, pág. 20).

Los elementos escénicos en una performance musical, al igual que los gestos corporales y el sonido del ejecutante, pueden ser generadores de significado icónico, indicativo y simbólico. Icónico porque puede tratarse de elementos que guarden semejanza con objetos o personas fácilmente identificables que transmiten su significado de manera inmediata y con un mínimo nivel de ambivalencia; indicativo porque algunos de estos elementos pueden “señalarle” al auditor/observador la manera en que, por medio de una conexión dinámica, puede llegar al objeto representado; o simbólicos cuando una idea o metáfora subyace a la significación estableciendo un puente intersubjetivo entre el ejecutante y quien, compartiendo los códigos con el anterior, percibe e interpreta la performance.

Con el propósito de ejemplificar la interpretación de una escena en una performance musical, utilizaremos una imagen del violinista Joshua Bell, la cual

corresponde a un célebre experimento que realizó el diario *The Washington Post* en el metro de la ciudad de Washington, cuya crónica se publicó el 8 de abril del año 2007 bajo el título: “Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? Let's find out” (Weingarten, 2007).



Ilustración 6: El violinista Joshua Bell toca en el metro de la ciudad de Washington<sup>32</sup>.

En lo que respecta al escenario, se trata de la entrada a una estación de metro en donde hay personas caminando apresuradamente, tanto en dirección a los trenes como a la calle. El intérprete está ubicado a un lado de este flujo humano, contra una pared, junto a un bote de basura, con el estuche de su violín abierto, colocado en el suelo y con unos pocos dólares adentro. Su kinesfera es la que usualmente tendría en una sala de conciertos, en el sentido en que su posición en el escenario es fija y ocupa el espacio apenas necesario para realizar los gestos destinados a la producción del sonido. La iluminación que recibe de las lámparas de techo, así como la decoración de este infrecuente escenario (para Bell), son precarias, si

---

<sup>32</sup> Imagen tomada de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>.

consideramos su performance como espectáculo. Su vestuario informal, compuesto por *jeans*, una camiseta de mangas largas y una gorra de béisbol del equipo local, se asemeja al de un mendigo.

Entre los muchos significados que bien podrían emerger de este denotativo experimento podemos mencionar, aludiendo a la multifuncionalidad del signo, el significado indicativo y el simbólico que genera un elemento escenográfico, simultáneamente y de manera complementaria. Se trata del estuche del violín puesto en el suelo, abierto y con algo de dinero adentro. Su disposición en la escena, conformada por su ubicación estratégica a los pies del violinista y por el hecho de que las primeras monedas y billetes fueron introducidas por el propio intérprete, tiene como propósito causar un efecto sobre el perceptor dándole la instrucción de depositar ahí un donativo en dinero. En ese sentido, podemos considerar que el estuche está generando para el público un significado de tipo indicativo puesto que lo conduce, si intencionalmente así lo significa, a realizar la acción que está indicando. El estuche con dinero es ya un cliché y supe, por tanto, el de otros miles de músicos ambulantes que así escenifican esta acción mercantil. Su presencia en la escena se podría entender, además, como la *simbolización* de una necesidad económica apremiante del intérprete que lo ha llevado a esta condición de mendicidad, significado compartido intersubjetivamente entre él y el público pasante a partir de una convención cultural muy difundida en las grandes urbes, que establece que un músico que toca su instrumento al aire libre con su estuche abierto colocado en el suelo es una persona en estado de necesidad económica, tal vez desempleado, que toca para ser ayudado con limosnas.

Como se puede apreciar en este ejercicio conjetural, el significado indicativo le señaló al público una acción, mientras que el significado simbólico se sustentó en un código cultural compartido, una convención previamente establecida. De esta manera, los significados que pueden surgir de la interpretación de los elementos escénicos en una performance se van alejando paulatinamente de la

corporeidad inherente a la acción instrumental, pasando por gestos corporales visibles que refuerzan el gesto musical, gestos corporales que expresan emociones que trascienden el sentido musical, hasta gestos complementarios de naturaleza material (elementos de escenografía o ritual), que incitan imaginarios semánticos múltiples. En este proceso, las categorías sígnicas transitarán desde una predominancia de lo analógico (iconos), hasta lo simbólico, pasando por lo indéxico (indicativo).

## 2.4 El contexto sociocultural

Revisar las interacciones que se generan entre la performance musical y su entorno para situar a la performance en dicho entorno puede parecer un juego de palabras o, cuando menos, una asección paradójica. Sin embargo, se trata de dos aproximaciones diferentes, por cuanto las interacciones de la performance con su entorno se constituyen como contribuyentes a la red de interpretantes que permiten su significación, mientras que “situarla” en el contexto se refiere al enfoque característico de los estudios de performance que, tras asumir a la ejecución musical como fenómeno histórico–social establecen, más que su significado, la manera en que éste ayuda a configurar procesos históricos, sociales o culturales. Visto desde una perspectiva semiótica, podríamos afirmar que ambos enfoques podrían ser parte de una misma semiosis que tiene su origen en la experiencia corpórea y que a medida que la deriva se aleja de la ejecución musical propiamente dicha, los signos interpretantes se tornan más conceptuales, llegando a constituir discursos completamente extramusicales, si bien tocan de manera tangencial a la performance (como ejecución).

Establecer una tipología que agrupe, ordene y relacione los elementos que componen un contexto sociocultural es una tarea que, por su vastedad, excede los objetivos y alcances de este trabajo. Sin embargo, podemos mencionar algunos aspectos que están entre los más obvios que intervienen en la generación de interpretantes que contribuyan a la significación de la performance. Estos son, entre otros, el lugar, la fecha y la hora de la representación, la elección de los intérpretes, su nivel de notoriedad en la sociedad, el tipo de público al que se dirige la performance, el nivel de familiaridad del público con el repertorio, los instrumentos musicales utilizados, las condiciones sociales particulares del lugar y del momento, quién organiza el espectáculo y con qué propósito, la expectativa que genere relacionada con la publicidad invertida en el evento, el tipo de recepción por parte del público y la crítica especializada –si la hay–, su divulgación

por medios masivos de comunicación como la televisión o la internet o las condiciones , adecuadas o no, para la realización de la performance.

Con el propósito de ejemplificar la interpretación de un entorno, como parte de la aproximación semiótica propuesta en el presente escrito, continuaremos revisando la interpretación de Joshua Bell en el metro de la ciudad de Washington, comenzando por describir los aspectos previamente mencionados:

1. Lugar, fecha y hora de la representación: Entrada a la estación *L'Enfant Plaza* del Metro de Washington D.C., el 12 de enero de 2007, a las 7:51 a.m. en medio de la hora pico de la mañana.
2. Elección de los intérpretes: Joshua Bell quien, en palabras de la crítica, es uno de los mejores violinistas estadounidenses en la actualidad.
3. Nivel de notoriedad en la sociedad: Ampliamente famoso y valorado entre la crítica y el público conocedor de la música clásica, no así en el contexto del público asiduo al transporte metropolitano.
4. Tipo de público al que se dirige la representación: Principalmente empleados gubernamentales que toman el metro para llegar a sus trabajos.
5. Nivel de familiaridad del público con el repertorio y los instrumentos musicales utilizados: Mínimo, considerando la escasa sensibilización y el poco contacto que se tiene en la sociedad actual con la música de concierto.
6. Condiciones sociales particulares del lugar y del momento: La mencionada estación del metro es frecuentada, principalmente, por personas que no tienen por costumbre asistir a conciertos de música clásica y desconocen su ritual y protocolo.
7. ¿Quién organiza el espectáculo y con qué propósito?: El diario *The Washington Post* para determinar si la belleza del arte musical puede trascender en un entorno cultural y socialmente ajeno.

8. Expectativa que generó o publicidad invertida en el evento: No hubo ninguna expectativa en el público potencial de la performance debido a que ésta no se anunció y el intérprete tocó de incógnito.
9. Tipo de recepción por parte del público y la crítica especializada –si la hay–: De las 1097 personas que pasaron por el lugar en los 43 minutos que duró la ejecución de Bell, 1070 personas lo ignoraron, 7 lo atendieron por más de un minuto, sólo una persona lo reconoció y 27 le donaron dinero por valor de 32,17 dólares.
10. Divulgación por medios masivos de comunicación: La crónica y la grabación en video de la performance se divulgaron ampliamente por prensa escrita<sup>33</sup> e internet<sup>34</sup>. El interés que generó el experimento ha sido amplio, si consideramos que el video, según estadísticas del portal *YouTube.com* a enero de 2012, suma más de 3 millones de visitas<sup>35</sup>.
11. Condiciones negativas para la realización de la performance: El ruido propio de una estación de metro, el timbre de los teléfonos celulares y la voz de las personas hablando por ellos, el hecho que algunas personas escuchaban música a través de los audífonos de sus dispositivos portátiles, el lugar por ser de paso, la hora “pico” de ingreso al trabajo, entre muchos otros.

Con toda la información recolectada, los significados que potencialmente pueden emerger son en extremo abundantes. De la elección del lugar, la fecha, la hora, el intérprete y su vestimenta surgen significados aun antes de que el intérprete dé inicio a su ejecución musical, dejando en claro que el contexto hace parte integral

---

<sup>33</sup> El artículo fue publicado el 8 de abril de 2007.

<sup>34</sup> El video fue puesto en el portal *YouTube*, en el canal de *The Washington Post*, el 10 de abril de 2007.

<sup>35</sup>

[http://www.youtube.com/results?search\\_query=joshua+bell+metro&aq=joshua+bell&aq=1&aqi=g10&aql=&gs\\_sm=e&gs\\_upl=16991832810112666111101012121112691149410.5.31810](http://www.youtube.com/results?search_query=joshua+bell+metro&aq=joshua+bell&aq=1&aqi=g10&aql=&gs_sm=e&gs_upl=16991832810112666111101012121112691149410.5.31810)

del significado que puede emerger en una interpretación musical. Por otra parte, a partir de la enorme diversidad de ideas que generó la performance en las personas que fueron entrevistadas por el diario después de haber pasado por el lugar en el momento de la ejecución musical, podemos afirmar que la performance entra en interacción con su contexto sociocultural generando otros significados que la sitúan al interior de éste. Esto nos lleva a pensar que el impacto que pueda tener la performance en su entorno depende, en gran medida, de factores contextuales sobre los que el intérprete no tiene ningún control. En el ejemplo de Bell, el significado dependió de la particular apreciación que de la performance tuvo el tipo de público que pasó por el lugar a esa hora, en esa época del año, en las condiciones sociales de ése momento, en donde, al igual que ahora, es común que el paisaje urbano esté adornado por músicos mendicantes.

Otro aspecto que podemos considerar del ejemplo aquí presentado es que, tal y como propone la hipótesis que subyace a este trabajo, todo significado emergido de la ejecución musical y de su posterior percepción e interpretación, con todas sus interacciones y redes significantes, presenta un componente corporizado en la medida en que se origina en el hábito de interpretar: la música, en particular, y el entorno, en general, mediante un proceder semiótico que se realiza gracias a los significados que emergen en la integración de la experiencia sensible y el raciocinio corporizado. Esto nos lleva a concluir, en campo semiótico, que si, mediante regresión infinita, rastreamos el interpretante de cada interpretante surgido en la semiosis encontraremos que la unidad mente–cuerpo se constituye como el interpretante final<sup>36</sup>. Es decir, a la postre no encontraremos

---

<sup>36</sup> Según Umberto Eco, Peirce definió el concepto de interpretante final de la siguiente manera: “Podemos concebir una serie infinita de representaciones –cada una de las cuales representante de la que la precede– que tenga un objeto absoluto por límite” a lo que añade Eco: “Más adelante, Peirce define dicho objeto absoluto, no como 'objeto' sino como hábito (de comportamiento) y lo entiende como interpretante final” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, pág. 115).



un signo sino la instancia en donde se origina la significación en la medida en que la mente in-corporada<sup>37</sup> es la estructura que conecta los signos entre sí.

---

<sup>37</sup> Como parte integral del cuerpo.

**3 APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL VIDEO DE LA PERFORMANCE DE  
MARTIN FRÖST DEL CONCIERTO “PEACOCK TALES” PARA  
CLARINETE Y ORQUESTA DE ANDERS HILLBORG**

En el año 1998 Anders Hillborg compuso un *Concierto para Clarinete*<sup>38</sup> por comisión de The Swedish Radio Orchestra, el cual subtítulo *Peacock Tales* y dedicó al clarinetista, también sueco, Martin Fröst. En su versión original, el concierto tiene una duración de alrededor de 30 minutos y presenta una orquestación bastante nutrida. De manera poco usual, ésta incluye, además del solista, tres clarinetes más, a saber: un soprano, un bajo y un contrabajo. La obra ha sido objeto de varias revisiones a manos del compositor, y de adaptaciones para diferentes formatos instrumentales, como se observa en el siguiente listado:

- *Millenium Version*: Escrita en 1998, es una versión abreviada a 12 minutos aproximadamente, la cual, no obstante, mantiene su orquestación original. En 2004, el compositor haría esta misma versión para clarinete y cinta.
- *Polar version*: Esta versión abreviada para clarinete y cinta data del año 2000 y tiene una duración aproximada de 8 minutos.
- *Chamber Version*: Para clarinete solista, piano y orquesta de cuerdas, fue publicada en 2002 y tiene una duración cercana a los 22 minutos.

The image shows a page of a musical score for measures 431 to 435. It includes four staves: Flute 1,2 (Fl. 1,2), Oboe 1,2 (Ob. 1,2), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (B. Cl.). Above the staves, there are conductor cues: 'Conductor freeze!' at the start of measure 431, 'Orchestra: start playing exactly when soloist opens the ears' at the beginning of measure 432, 'stop and freeze exactly when soloist covers the ears' at the end of measure 432, 'Conductor: turn around, face the audience and sing highest possible note in the B-major chord, (optional)' at the start of measure 433, 'stop and freeze exactly when soloist opens the ears' at the end of measure 433, 'start playing exactly when soloist opens the ears' at the start of measure 434, and 'stop and freeze exactly when soloist covers the ears' at the end of measure 434. Dynamic markings like 'mf' and 'f' are present throughout the score.

Ilustración 7: Compases 431 a 435, con indicaciones escenográficas.

<sup>38</sup> La página web del compositor indica que el concierto fue compuesto entre el 6 de junio y el 9 de septiembre de 1998. La partitura señala que su tercera revisión fue terminada en Estocolmo, el 11 de noviembre de 2001.

Si bien la partitura incluye algunas indicaciones gestuales para el solista, el director y los integrantes de la orquesta, tal y como se aprecia en la ilustración precedente, es común que Martin Fröst, quien siempre ejecuta el concierto de memoria, incluya en sus performances elementos gestuales y escénicos poco convencionales no sugeridos por el compositor. Esto se evidencia, tanto en su versión con cinta, como en sus actuaciones frente a una orquesta sinfónica. Nos referimos puntualmente a coreografías previamente diseñadas para la ejecución, vestuarios policromos, fuertes iluminaciones cenitales y juegos de luces, humo en el escenario, y el empleo de una máscara estilizada de pavo, tal y como se aprecia en la siguiente imagen:



Ilustración 8: Martin Fröst interpreta el *Concierto para Clarinete* de Anders Hillborg en 2008<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Imagen tomada de <http://www.martinfrost.se/showimage.asp?show=3>.

A partir de la *Polar version*, el equipo conformado por Fröst, el compositor, coreógrafos, diseñadores de luces y productores audiovisuales, diseñó una coreografía para acompañar la ejecución instrumental, teniendo al video como producto final. Una vez integrada la coreografía a la ejecución de Fröst, todo el conjunto se grabó en un clip de 8 minutos y 46 segundos de duración, en donde el ejecutante aparece completamente solo, no utiliza escenarios convencionales o imágenes de presentaciones en vivo y la orquesta sinfónica está pregrabada. La coreografía, una suerte de danza que por sí sola conforma un discurso visual altamente sugestivo, se vale de algunas referencias a la cultura de masas con el fin de crear vínculos intersubjetivos con el público a partir de códigos culturales compartidos. El video utiliza recursos visuales solamente posibles mediante el uso de la tecnología, tales como que el ejecutante aparezca duplicado en escena, mudas súbitas en su vestuario o cambios en la perspectiva visual. En las 5 escenas de que consta se alternan dos “personajes”, ambos representados por Fröst, enmarcados en diferentes iluminaciones, a los cuales se les han asignado distintos materiales musicales de la siguiente manera: al personaje completamente vestido de blanco, que se mueve sosegadamente, los pasajes lentos y al de traje negro, enérgico en su gestualidad, los momentos de mayor actividad musical.

La aproximación semiótica contenida en este trabajo se realiza a partir de la copia del video que con fines promocionales fue entregada por Jennifer Spencer, manager de Fröst de la agencia Harrison Parrot<sup>40</sup>, así como de documentación adicional derivada de una entrevista realizada telefónicamente por el clarinetista Marco Mazzini a Fröst el día 22 de agosto de 2006<sup>41</sup>. El material audiovisual fue puesto posteriormente, el 9 de marzo de 2008, en el sitio web *YouTube*<sup>42</sup>, a nombre del blog en español sobre clarinete *Clariperu*<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> <http://www.harrisonparrott.com/>.

<sup>41</sup> [http://www.clariperu.org/Entrevista\\_Martin\\_Frost.html](http://www.clariperu.org/Entrevista_Martin_Frost.html).

<sup>42</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=5d21HMq3ir0>.

<sup>43</sup> <http://www.clariperu.org/>.

### 3.1 Primera escena

Al inicio del videoclip, observamos un fondo totalmente oscuro, de donde va emergiendo poco a poco la figura solitaria del clarinetista vestido de blanco y sentado sobre sus talones. A medida que su figura se va acercando y va llenando la imagen, el ejecutante se va poniendo de pie hasta terminar extendido con el clarinete apuntando hacia arriba. Mientras esto sucede, toca un pasaje en el que la tesitura va del registro grave al agudo, las dinámicas crecen desde *pppp* hasta *f* y el *tempo* se acelera de *molto lento* a *prestissimo*.

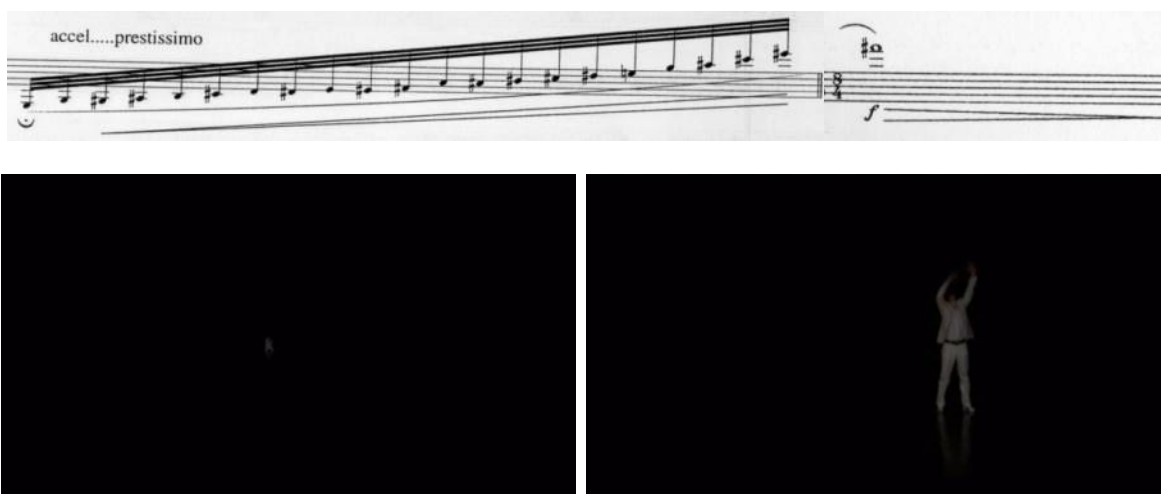


Ilustración 9: Preludio del Concierto, compás 1 y video del concierto, minutos 0:10 y 0:40.

Si conjeturamos sobre el significado que puede emerger de la percepción de este fragmento del video, encontramos una convergencia entre lo visual y lo auditivo sustentada en que, tanto el gesto corporal del ejecutante de levantarse y estirarse, como la imagen que va acercando y agrandando paulatinamente su figura, representan simbólicamente el incremento que se da en algunos parámetros musicales como las alturas, las dinámicas y el tempo. Esta apreciación requiere, no obstante, del conocimiento por parte del receptor de algunas convenciones de uso común en el mundo de la música como, por ejemplo, que cuando las

frecuencias de los sonidos se incrementan se dice que el sonido “sube”, aunque, desde una perspectiva espacial, esto no es posible (no es equiparable el espacio de la música y el espacio concreto). La expresión “sube”, es, por tanto, metafórica. Igual sucede cuando la intensidad del sonido aumenta gradualmente y se dice que el sonido está “creciendo”, o los sonidos se suceden con mayor rapidez y se toma como que el tempo se está acelerando, es decir, “subiendo” la velocidad. De esta manera, podemos afirmar que ambos, gesto e imagen, se constituyen en una representación simbólica, kinésica y espacial, del sonido de este fragmento, al cual subyace la idea de “incremento” o “crecimiento”. Dicho de otra manera, con este gesto que acompaña al sonido en sus cualidades más notorias, así como con el cambio en la perspectiva de la imagen, se trata de expresar lo mismo de dos maneras diferentes, a saber: auditiva y visual. Desde la perspectiva de la semiosis, la construcción de este significado tiene el siguiente aspecto:

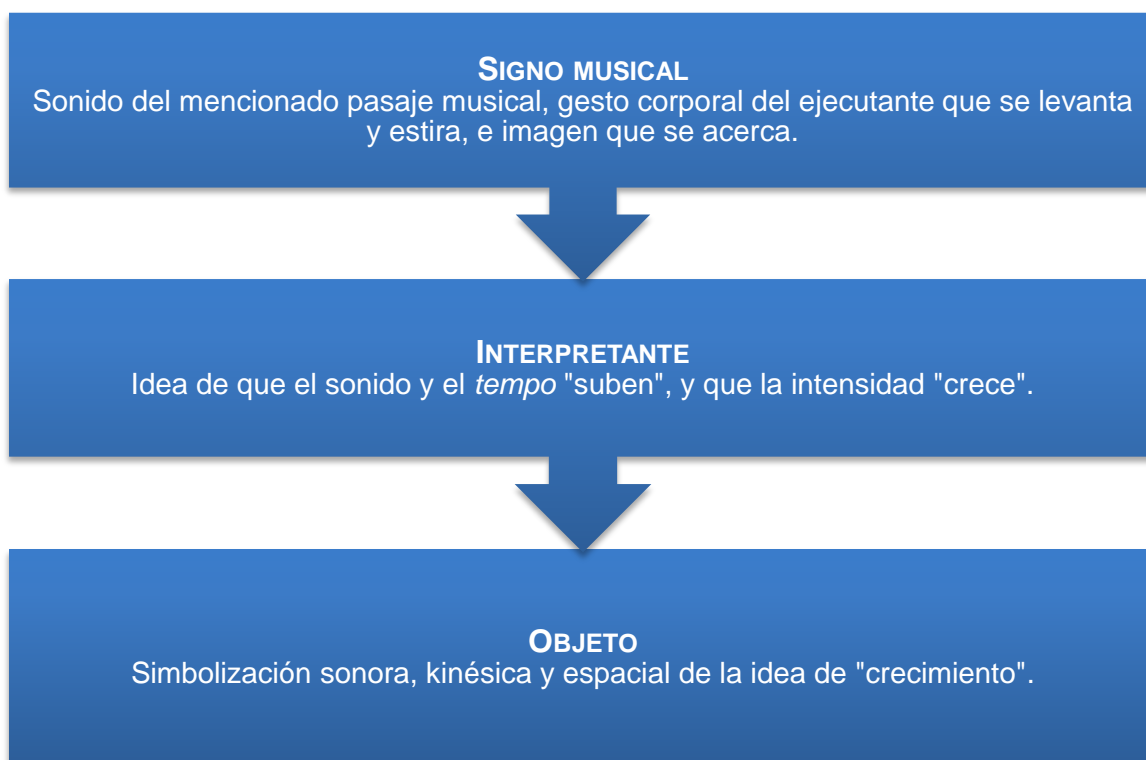


Ilustración 10: Semiosis de la idea de “crecimiento”.

En los segundos siguientes del video, en donde la orquesta va conformando, mediante entradas escalonadas un *cluster*<sup>44</sup>, y el solista permanece en silencio, éste se desplaza hacia el centro del escenario por medio de movimientos coreográficos. Estos elementos, a saber, los gestos realizados muy lentamente por el ejecutante, así como el hecho que se le han asignado los momentos menos dinámicos de la composición musical, sientan las bases para una interpretación que permite ir configurando el carácter “apacible” del personaje. El color blanco de su vestimenta, por su parte, en la cultura de occidente posee cualidades vinculadas a “paz”, “pureza”, etcétera, por oposición a colores como negro, ligadas a conceptos de “muerte”, “maldad”, etcétera. De esta manera, se va configurando el perfil de este primer protagonista de lo que el mismo Fröst ha denominado un “*monodrama*”<sup>45</sup> para clarinete solista, orquesta y danza”, tal y como consta en su sitio web<sup>46</sup>.

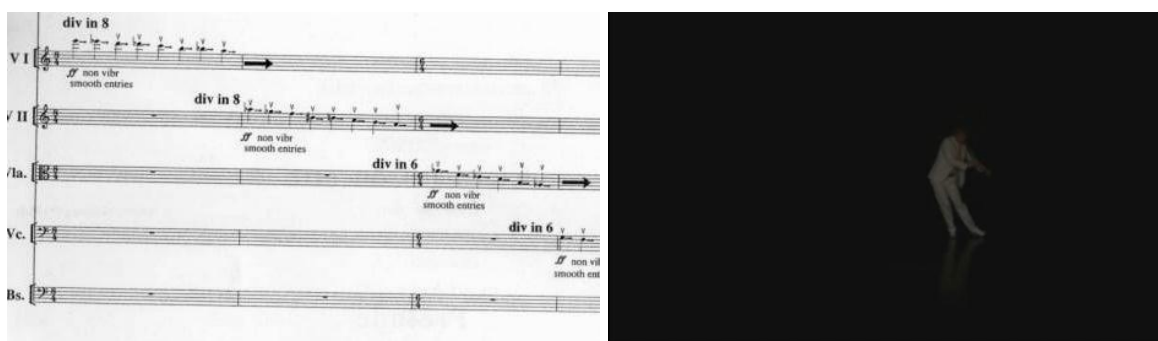
The image consists of two parts. On the left is a page of a musical score for 'Cluster'. It features five staves: Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Bass (Bs.). The score shows a series of notes with dynamic markings like 'ff non vibr' and 'smooth entries'. Above the staves, there are annotations such as 'div in 8' and 'div in 6' with arrows indicating the duration of the notes. On the right is a black and white video still showing a person in a white outfit performing a slow, deliberate movement on a dark stage.

Ilustración 11: *Cluster*, compases 1 al 5 de la partitura e imagen del video, minuto 0:44.

<sup>44</sup> Según la Enciclopedia di Musica Garzanti, un *cluster* es un: “término inglés con el que en la música de la segunda mitad del siglo XX se designa una aglomeración de sonidos contiguos que satura un intervalo amplio”.

<sup>45</sup> Anglicismo que se refiere, según el Diccionario de Oxford, a una pieza dramática para un único intérprete.

<sup>46</sup> <http://www.martinfrost.se/page.asp?show=3>.



Culmina la primera intervención de este personaje vestido de blanco con su desaparición, misma que se da cuando pone el clarinete por fuera del campo visual y una fuerza invisible lo atrae con fuerza hacia la oscuridad.



Ilustración 12: Video del concierto, minuto 0:54.

### 3.2 Segunda escena

Después de la salida del personaje de blanco, la escena vuelve a quedar totalmente oscura. De pronto, gradualmente va apareciendo una luz cenital blanca que se intensifica a la par con el *crescendo* de la orquesta creando un área de enfoque circular en el centro del escenario en la que se ubica el segundo personaje completamente vestido de negro. Su entrada y posterior desplazamiento hacia el centro de la luz son enérgicos y los realiza girando el cuerpo a la vez que se desplaza. Toca un *glissando* hacia el registro agudo con *vibrato*, mientras el sonido de la orquesta crece hasta el *fortissimo* (*ff* y *fff*) y el *tempo* ahora es el doble más rápido ( $\text{♩}=120$ ).

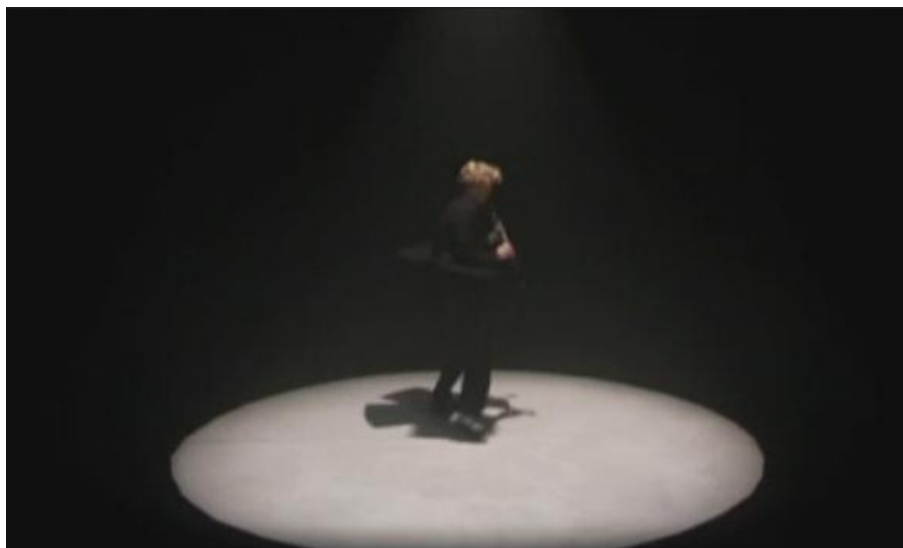


Ilustración 13: Video del concierto, minuto 1:02.

La combinación de los mencionados elementos musicales con la enérgica gestualidad con que este personaje se presenta moviéndose de modo violento y rápido plantea, tanto en lo sonoro como en lo gestual y lo escénico, la idea que quizá subyace a todo el monodrama, a saber, el contraste. Son muchos los

La activa coreografía que despliega el personaje de negro en su intervención inicia con gestos que están sincronizados con las intervenciones más relevantes de los instrumentos de la orquesta, empezando por los acordes de trombones y cornos que se cortan abruptamente al tiempo que éste se cubre los oídos, obstruye la campana del clarinete con su mano o se quita el instrumento de la boca. Todas ellas maneras de representar de manera gestual la interrupción del sonido, a lo que se suma el permanecer estático y expectante durante el silencio, constituyendo una parte integral de su expresión y, a la vez, un rasgo característico del personaje que, como se verá más adelante, influirá en el desarrollo de la trama. Estos gestos anticipan un elemento escenográfico que está indicado más adelante en la partitura, como pudimos observar en la ilustración que presenta los compases 431 a 435, lo cual nos lleva a pensar la coreografía de Fröst como un desarrollo de la gestualidad contenida, desde un inicio, en la composición.

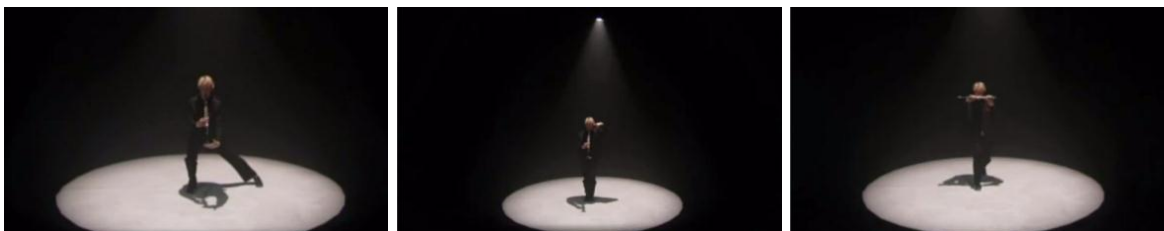


Ilustración 15: Video del concierto, minutos 1:03 a 1:09.

En los momentos siguientes, el personaje de negro sigue acompañando los rasgos más prominentes de la orquestación, ya no sólo en lo concerniente a la duración del sonido, sino que utiliza el clarinete (sin tocarlo) a la manera de otros instrumentos, como la flauta y el violín. El vínculo entre estos gestos y la acción que representan es inmediato, se puede señalar de manera intuitiva y funcionaría aun por fuera del contexto de esta performance, por lo que podemos hablar de conexión icónica, es decir, por similitud. La relación entre estos gestos y el acto de

tocar la flauta o el violín es tan estable que se mantiene a pesar de que para su realización el ejecutante adopta posturas corporales que no son propias de la técnica de los mencionados instrumentos, tal y como se observa en las imágenes a continuación:



Ilustración 16: Video del concierto, minuto 1:11 y 1:15.

En el pasaje siguiente, justo antes de que el clarinete empiece una *cadenza*, en la partitura aparece la indicación *Freeze! sub. niente*<sup>47</sup>, misma que sigue el personaje de negro en el video.

Ilustración 17: Compases 20–21 y video del concierto, minuto 2:00.

<sup>47</sup> Indicación que combina los idiomas inglés e italiano, que podría traducirse como: quedarse inmóvil de manera repentina y por algunos instantes, en los que no se debe escuchar o mover nada.

Aquí, el ejecutante no sólo detiene el sonido sino su gestualidad corporal congelando su performance. Se trata de un desarrollo, en el sentido en que se realiza de forma más intensa, de la idea de expresar gestualmente el silencio por medio de la inmovilidad. Visto en perspectiva semiótica, podríamos decir que este momento de gestualidad estática simboliza el silencio musical, específicamente la interrupción abrupta y sorpresiva del sonido. Si bien la indicación está contenida ya desde la composición, la forma en que la realiza Fröst excede su propósito original puesto que él no solo detiene el sonido y permanece estático, sino que lo hace en medio de un paso de danza, lo que propicia que su interpretación adquiera nuevas posibilidades de significación.

La expectativa que genera la interrupción sirve de preámbulo a la *cadenza* en la que Fröst toca y danza guardando sincronía entre gestos y sonidos. El primer pasaje de esta sección pretende emular, por medio de marcados contrastes dinámicos, una textura polifónica dando la ilusión de que hay dos voces, efecto sonoro que Fröst realiza gestualmente alternando enérgicos cambios de dirección en la proyección del sonido del clarinete con momentos de quietud. De ésta manera, la idea de polifonía está representada en el sonido y en la gestualidad, es decir, tanto su sonido como su gesto se constituyen como una simbolización sonora y kinésica de la idea subyacente de polifonía, la cual, a su vez, nos podría conducir a un significado más metafórico, a saber, de “dualidad”.

En la siguiente ilustración se pueden apreciar los gestos con los que Fröst diferencia las dos diferentes voces, expresadas sonoramente a través de los contrastes dinámicos, de la siguiente manera: los sonidos en *piano*, los toca con su instrumento apuntando al suelo y los sonidos en *fortissimo* con el clarinete muy levantado.

elementos en los que se fundamenta esta idea, empezando por lo contrastante de los diferentes materiales de la composición asignados a cada personaje, entre los que se encuentran el *tempo*; la duración de los sonidos que oscila entre algunos muy largos que hacen perder la noción de pulso y otros breves y acentuados que conforman motivos muy rítmicos; las dinámicas; la densidad de la orquestación que a veces se compone solo de las cuerdas con *sordina* y *senza vibrato* y otras incluye los instrumentos de viento y la percusión. Otros elementos que se presentan contrarios en los dos personajes son: el vestuario blanco para uno y negro para el otro, la penumbra del hombre de blanco contra la luz cenital del de negro, la gestualidad lenta de uno y activa del otro, misma que, si se quiere, podría representar dos temperamentos opuestos, “apacible” y “violento”, respectivamente. Desde la perspectiva de la semiosis, la idea de contraste se construye de la siguiente manera:



Ilustración 14: Semiosis de la idea general de contraste.

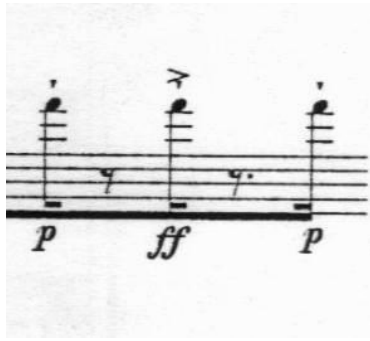


Ilustración 18: Compás 22 y video del concierto, minutos 2:05 a 2:07.

A continuación, podemos notar que cuando aparece un sonido *fortissimo* y acentuado el ejecutante mueve enérgicamente su clarinete en diferentes direcciones, mientras que toca las notas en *pianissimo* con su instrumento inmóvil.



Ilustración 19: Compás 26 y video del concierto, minutos 2:13 a 2:16.

Desde la perspectiva de la semiosis, las ideas de “polifonía” y de “dualidad” se edifican de la siguiente manera:



Ilustración 20: Semiosis de la idea de polifonía.

La escena del hombre de negro continúa por unos instantes más, caracterizada por la intensa actividad de los elementos musicales, la cual acompaña con movimientos coreográficos, ya sea cuando toca el clarinete o cuando se desplaza de un lugar a otro. Por lo general, sus gestos están sincronizados con el sonido y guardan relación con éste en lo concerniente al ritmo con que se suceden los eventos, tales como cambios de texturas, ritmos o armonías. En pocas palabras, el personaje dedica buena parte de su intervención a danzar sobre la música que va tocando con su instrumento y oyendo de la orquesta.



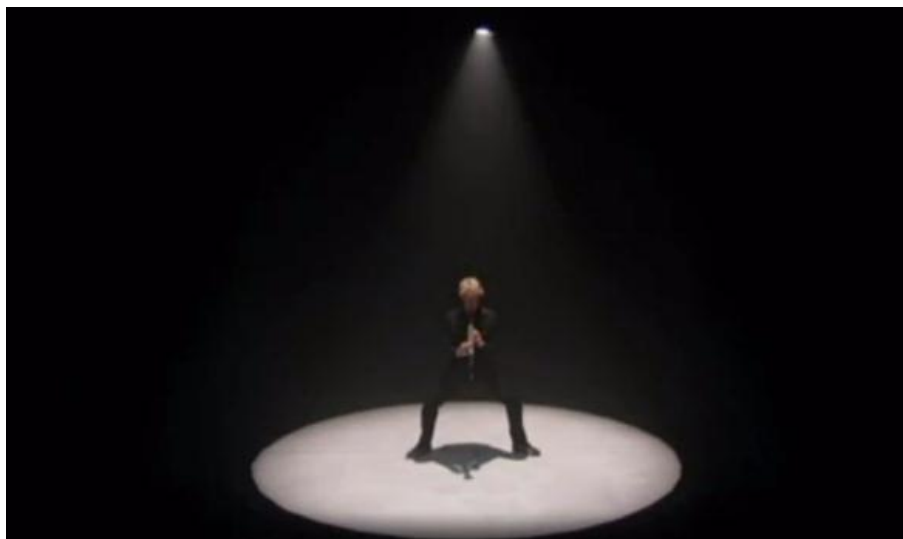


Ilustración 21: Video del concierto, minuto 2:18.

A diferencia de la sección anterior, caracterizada por una abundante coreografía que acompaña al sonido, en los instantes siguientes la performance de Fröst se centra en los gestos para producir el sonido. Sus desplazamientos en la escena se reducen notoriamente al tiempo que se incrementan los cambios de enfoque de la cámara que lo graba compensando, de esta manera, la desaceleración de la gestualidad corporal del ejecutante. Estos cambios suman a las tomas de cuerpo entero acercamientos a las manos del ejecutante o a su rostro, en perspectivas frontales o de espalda, tal y como se aprecia en las siguientes imágenes.



Ilustración 22: Video del concierto, minutos 2:26, 3:00 y 3:15.

Más adelante, hacia el final de su escena, el personaje de negro cita un fragmento de un célebre solo de clarinete de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, puntualmente del *aria* del personaje *Mario Cavaradossi* titulada *E lucevan le stelle*. La cita no está indicada en la partitura del concierto de Hillborg, en su lugar, aparece la indicación *Clarinete Solo ad libitum*.



Ilustración 23: Solo de clarinete en la ópera *Tosca* de Puccini<sup>48</sup>.

Este elemento musical que introduce Fröst en su performance, que no aparece sugerido en la composición, remite a elementos de la mencionada ópera de Puccini que, al sumarse a los interpretantes que ya se tienen, pueden modificar el significado que emerge de la lectura de este pasaje y, quizá, del desarrollo de la trama. Dicho de otra manera, si Fröst hubiera introducido otro elemento diferente al *solo* proveniente de la ópera *Tosca*, con toda la carga referencial que conllevan obras tan conocidas de la música universal, modificaría el significado que, globalmente, se edifica de la performance. Podemos constatar, a partir de este caso de inserción de materiales musicales ajenos a la composición por parte del intérprete, que el significado que potencialmente puede emerger en una ejecución se entreteje en una intrincada red de interpretantes, en los que pesan mucho los referentes culturales con que cuenta quien interpreta la performance.

---

<sup>48</sup> Tomado de (Giampieri, 1963).

La escena concluye en forma similar a como empezó, con un desplazamiento enérgico del clarinetista girando sobre sí mismo, no sin antes detenerse a “apagar la luz” con un soplo.



Ilustración 24: Video del concierto, minuto 3:56.

### 3.3 Tercera escena

De nuevo con el fondo totalmente oscuro, el personaje vestido de blanco va emergiendo paulatinamente en la escena mientras toca un pasaje en *crescendo*. Al inicio, su imagen se ve difuminada y sus movimientos se superponen unos a otros pero, gradualmente, su imagen adquiere intensidad y la estela que deja cada uno de sus movimientos disminuye hasta desaparecer. Conjeturando acerca del significado que surge de la percepción de este fragmento, podemos afirmar que la sincronización del *crescendo* en el sonido con la aclaración de la imagen podría estar simbolizando de manera sonora y gestual, respectivamente, la transición entre una “atmósfera onírica” y el “despertar a la realidad”. El concepto de “ensueño” que subyace al pasaje, se fundamenta en la idea de que en los sueños o en las fantasías las imágenes y los hechos no presentan la cualidad tangible y nitidez de la vida real. Se trata, además, de un pasaje en el que el recurso tecnológico permite realizar de manera visual la indicación *drömlikt, mjukt* (ensueño, suave) de la partitura, mediante el desvanecimiento en la intensidad de la imagen del clarinetista al comienzo del segmento.

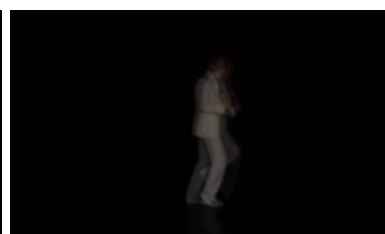
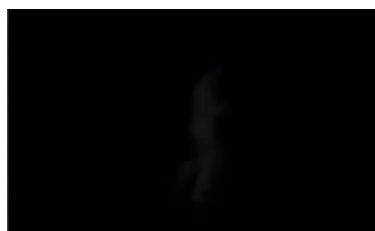




Ilustración 25: Compases 49 a 51 y video del concierto, minutos 4:01 a 4:08.

La significación del fragmento adquiere un nuevo enfoque si consideramos que el personaje de blanco, mientras toca el mencionado pasaje y su imagen se aclara, realiza un paso de danza denominado *moonwalk*<sup>49</sup>, el cual fue ampliamente popularizado por el artista pop Michael Jackson.



Ilustración 26: Video del concierto, minuto 4:09 y Michael Jackson interpretando el *moonwalk* en 1983<sup>50</sup>.

Podríamos conjeturar que el *moonwalk*, que convencionalmente se identifica con la danza de Jackson, se constituye como un vínculo intersubjetivo que permite la edificación de significado simbólico, en el caso de que el receptor conozca el

<sup>49</sup> Según el Diccionario de Oxford, el término *moonwalk*, en el contexto de la danza, se refiere a: "A dance with a gliding motion, in which the dancer appears to be moving forward but in fact is moving backwards".

<sup>50</sup> Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=kXhy7ZsiR50&NR=1>.

mencionado cliché y establezca una relación con la performance de Fröst,. Ahora bien, qué simboliza para cada quien el hecho de que Fröst incluya el *moonwalk* en su performance es algo que generará respuestas multívocas. Para efectos del interés de este trabajo, lo esencial es afirmar que a partir de una referencia a una convención cultural previamente aprendida y compartida entre el intérprete y el receptor de la performance cabe la posibilidad de que se genere significado simbólico, el cual se viene a sumar a la red de interpretantes que, en su conjunto, configurará el sentido global de la performance. Esta conexión a través del gesto de Fröst no se erige como una simple imitación a Jackson y, más bien, simboliza un “sueño” que tiene como interpretante la percepción de una atmósfera onírica, la cual, está realizada en la performance por medio de la interacción del sonido, la gestualidad del ejecutante y, sobre todo, la imagen difuminada del video.

Luego de realizar el *moonwalk* por algunos segundos, y ya con la imagen clara y nítida, el personaje de blanco posa el clarinete sobre el suelo y, tras asumir una actitud meditativa, empieza a realizar lentamente una serie de movimientos previamente presentados por su antagonista, el hombre de negro. En la siguiente ilustración, podemos observar de manera comparada los gestos de taparse un oído, poner las manos como para girar el cuerpo sobre sí mismo e imitar tocar la flauta.

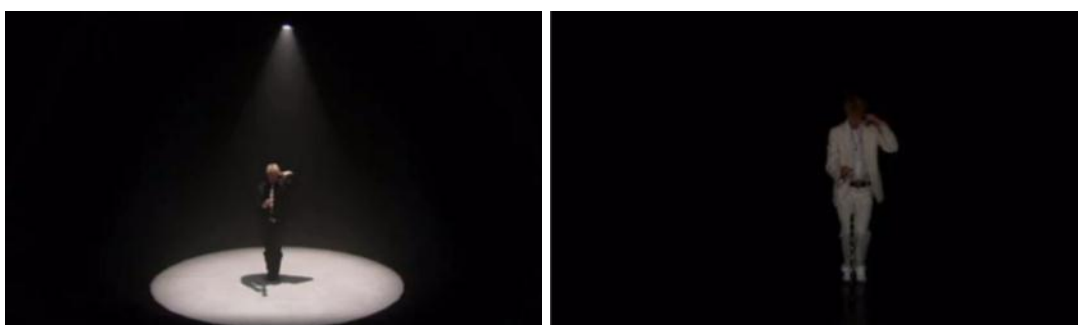




Ilustración 27: Video del concierto, minutos 4:36 a 4:47.

Podemos inferir de este pasaje que la gestualidad del personaje de blanco nos trae de regreso a la trama, si por ésta entendemos la performance de una dualidad, con las respectivas tensiones (nivel denotativo) y simbolizaciones (nivel connotativo) que provoca su corporización sonora y gestual. Tal afirmación se sustenta en la idea de que, a diferencia del *moonwalk*, estos gestos nos remiten a elementos internos de la performance, puesto que a quien ahora imita es al hombre de negro. Uno de los posibles significados, una vez más simbólico, que puede emerger de este pasaje es que el contraste entre los personajes que se ha planteado desde el inicio del videoclip, dado por una oposición en los aspectos musical, gestual y escénico, va encontrando puntos de encuentro a medida que avanza la performance, evidentes en los gestos en donde se imitan el uno al otro. De esta manera, a la idea de dualidad, inicialmente presentada por medio del contraste, se va superponiendo la de “complemento”, debido a que, por medio de sus emulaciones, los personajes se perciben cada vez más como dos facetas de uno mismo. Esta idea se refrenda en los momentos subsiguientes en donde, una

vez que retoma el clarinete, el hombre de blanco continúa tocando el material musical de *ensueño*, así como realizando gestos previamente presentados por el personaje de negro, ahora en un ritmo decididamente más rápido.



Ilustración 28: Video del concierto, minutos 5:23 a 5:28.

No obstante la mimesis gestual del personaje de blanco, enérgica y rápida en su acontecer, la música del pasaje continúa siendo tranquila. El sonido de la orquesta no alcanza los niveles de actividad propios de las intervenciones del personaje de negro debido a que la textura del conjunto se presenta ligera, al estar sólo conformada por los violines con sordina, *divisi a tre, sempre pianissimo* y el piano, lo que nos lleva a pensar que la integración de los dos personajes en uno solo con características de ambos compete únicamente al ámbito gestual. El intento del personaje de blanco por emular al de negro, en su intensa actividad gestual, luego de unos segundos empieza a mostrar indicios de desaceleración en el ritmo con que se suceden los gestos. Las transiciones entre las imágenes cada vez transcurren más lentamente haciendo que se superpongan, tal y como se aprecia en la siguiente ilustración.





Ilustración 29: Video del concierto, minutos 5:30, 5:32 y 5:34.

Al efecto visual de superponer imágenes y a la desaceleración del ritmo con el que se suceden los gestos del intérprete, se suma la disminución progresiva en la actividad de algunos de los elementos musicales como, por ejemplo, el ritmo que se detiene en un acorde largo y las dinámicas en la orquesta que pasan de *p* a *ppp*. Especulando acerca del significado simbólico que podría emerger de la interacción de los elementos mencionados, diríamos que se pueden sintetizar en la idea de “debilitamiento” del personaje de blanco. Este significado, que tiene como interpretante la idea de que la debilidad se manifiesta a través del poco vigor o de la poca fuerza que se percibe en la gestualidad del ejecutante y en el sonido, se hace aun más evidente cuando éste sufre un desvanecimiento corporal en el momento en que aparece la iluminación cenital blanca, propia de la ambientación escenográfica del personaje de negro. El pasaje musical que el hombre de blanco ejecuta en este momento, un *glissando* descendente, tiene en la partitura la indicación *very weak and lamentable*, debilitamiento que conduce al personaje a languidecer y, posteriormente, yacer en el suelo, como se puede observar en la siguiente ilustración.

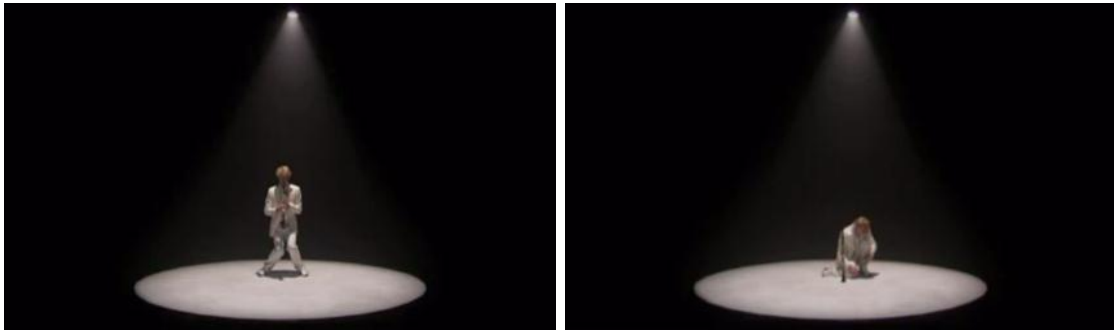


Ilustración 30: Video del concierto, minutos 5:40 y 5:46.

La iluminación cenital, que como se vio al final de la segunda escena es controlada por el hombre de negro, genera un significado indicativo en la escena, ya que le señala al perceptor, de manera anticipada, su advenimiento inminente en la escena, el cual se da a continuación, pudiendo apreciarse en la imagen la presencia simultánea de ambos personajes.



Ilustración 31: Video del concierto, minuto 5:50.

De esta escena, posible solamente mediante el recurso tecnológico, pueden emerger diversos significados, de los cuales, proponemos algunos con el propósito de ejemplificar este tipo de aproximación interpretativa. Por una parte, del hecho que la luz cenital haya debilitado al personaje de blanco hasta hacerlo

yacer en el suelo se deduce que el personaje de negro está involucrado en la interrupción de la intervención de éste. Por otra, si recordamos que al final de la primera escena de la performance al hombre de blanco alguien lo haló fuera del escenario tirándolo de su instrumento, la conclusión se podría extender a ambos momentos. Idea que surge en vista de que el interés primordial del personaje de negro es apoderarse del clarinete, y no ayudar a recuperarse de su desmayo a su antagonista, como se aprecia en el final de esta escena. De esta manera, la percepción del conjunto conformado por lo gestual y lo escénico, incluyendo los recursos tecnológicos, nos lleva a significarlo como una simbolización de la intensificación del conflicto de los dos personajes que, hasta ahora, pudiera ser leído como una “victoria” del hombre de negro sobre el de blanco.

### 3.4 Cuarta escena

Una vez posesionado de la escena, el personaje de negro inicia su enérgica intervención con una gestualidad enfocada, principalmente, en la producción del sonido, el cual se presenta casi siempre sincronizado con el componente visual de su performance, por ejemplo, en uno de sus primeros pasajes, el recurso tecnológico permite un alejamiento bastante pronunciado de la figura del ejecutante, al tiempo que suena el *diminuendo* del compás 614, tal y como se aprecia en la siguiente ilustración.

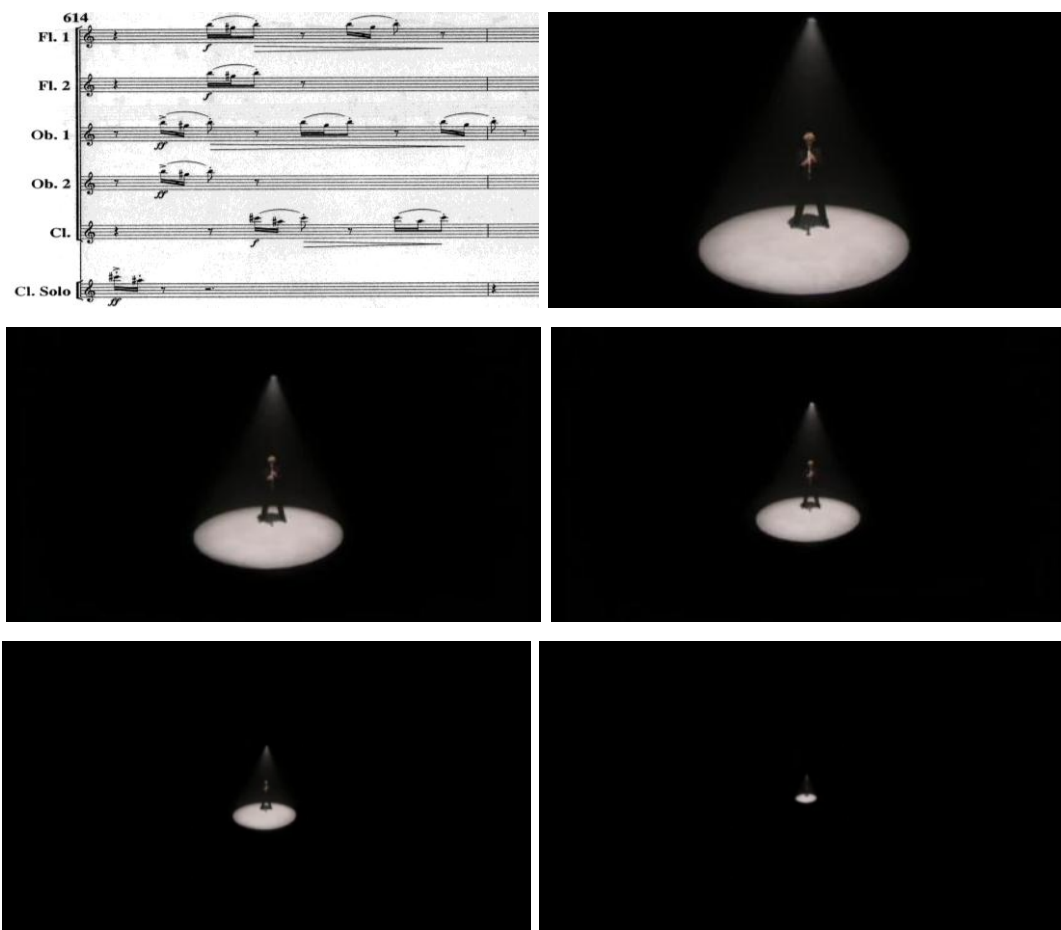
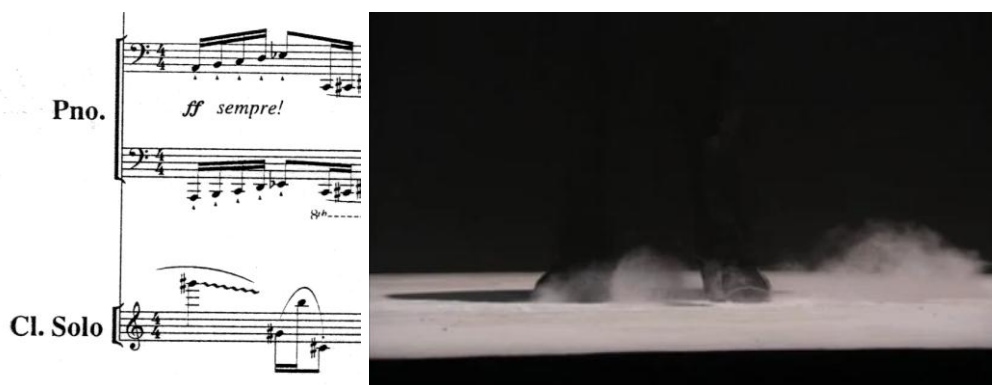


Ilustración 32: Compás 614 y video del concierto, minutos 5:57 a 6:01.

Como se observa en las imágenes previas, el efecto visual acompaña al sonido musical, tanto porque sigue la disminución en la intensidad, como porque lo hace cuadro a cuadro en la medida en que intervienen los diferentes instrumentos de la orquesta. Se trata, nuevamente, de la simbolización de un elemento musical por medio de la manipulación de la imagen del video. La conexión simbólica entre el efecto visual y el *diminuendo* de la orquesta se da a partir de la convención que indica que, cuando el sonido disminuye en su intensidad, pareciese que la fuente sonora se estuviera alejando, lo cual, en realidad, no sucede.

A partir del compás 617 de la partitura, el cual corresponde al minuto 6:07 del video, la orquesta incrementa notoriamente su dinámica casi siempre en *fortissimo*, se densifica la textura del conjunto, se integran los instrumentos de percusión, la escritura es muy rítmica, plagada de acentos y el clarinete solista toca un *glissando* descendente sobre una nota aguda (Sol#<sub>6</sub> escrito), impulso sonoro que el intérprete acompaña golpeando el suelo con su pie. Este gesto que acompaña de manera sincronizada al sonido se aprecia en primer plano en la imagen del video y su fuerza expresiva se potencia debido a que del suelo, en el momento del movimiento, se levanta una profusa nube de polvo. A continuación, inicia un pasaje de intensa actividad musical, un frenesí de ritmos jazzísticos que lleva al clarinete a escalar hasta su registro más agudo (Sib<sub>6</sub> escrito).



The image displays a musical score for piano (Pno.) and solo clarinet (Cl. Solo) alongside a video still. The piano part is written in bass clef with a 4/4 time signature and includes the instruction *ff sempre!*. The solo clarinet part is written in treble clef with a 4/4 time signature and features a descending glissando over a sharp G note. The video still shows a person's feet on a light-colored floor, with a large cloud of dust or smoke rising from the point of contact, illustrating the physical action described in the text.

Ilustración 33: Compás 617 y video del concierto, minuto 6:03.

Lo que sigue en este episodio conlleva una gestualidad del ejecutante circunscrita al ámbito de la producción del sonido, en donde la imagen busca dar cuenta de su virtuosismo instrumental. Su postura corporal se presenta convencional y en la imagen podemos apreciar frecuentes acercamientos a las manos del clarinetista, tal y como observamos en la siguiente ilustración.



Ilustración 34: Video del concierto, minutos 6:05 y 6:08.

La danza que acompaña al sonido de la ejecución, así como los enfoques de la imagen en el video, se van incrementando en intensidad, rapidez con que se suceden los eventos y amplitud de los movimientos a medida que la música va llegando a su clímax. Por ejemplo, cuando el ejecutante toca el compás 624, acompaña al sonido con el gesto de levantar su pierna derecha hacia arriba al momento de iniciar el sonido agudo Sol#<sub>6</sub> escrito, para luego bajarla en sincronía con el *glissando* descendente, en una simbolización gestual del sonido que “baja”.



Ilustración 35: Compás 624 y video del concierto, minutos 6:16.

Una nueva simbolización visual del sonido de la ejecución de Fröst se da en el compás 630, en donde se sincroniza el *glissando* descendente, tanto con el acto de bajar el clarinete, como con la disminución en el tamaño de la imagen del ejecutante.

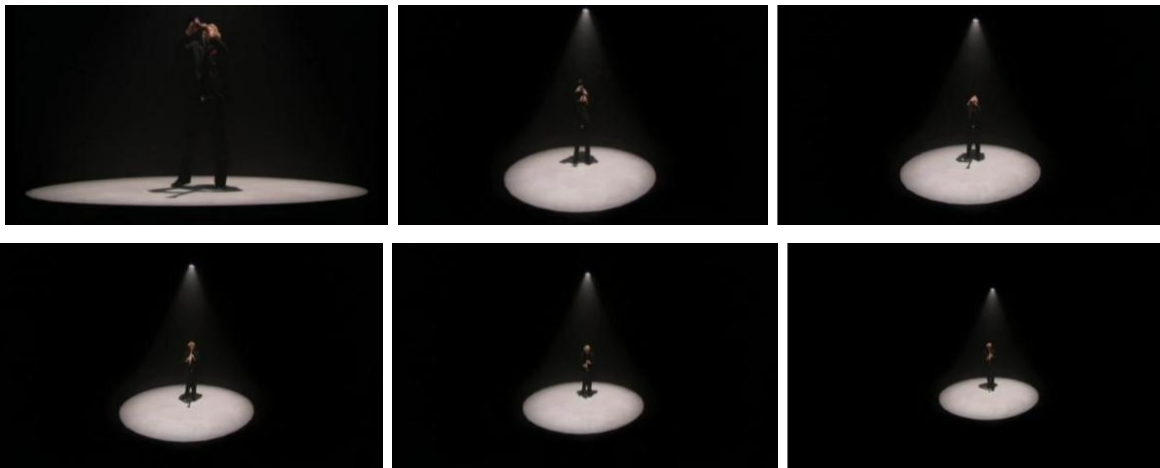


Ilustración 36: Video del concierto, minutos 6:28 a 6:32.

Cuando el clarinetista llega al compás 640, en el que se produce un contraste en la orquestación al pasar de las maderas altas y maracas a maderas graves, celos, percusión y piano, acompaña el cambio golpeando el suelo con su pie

derecho. Este gesto que acompaña al sonido genera en el receptor un significado que le indica el particular y relevante cambio en la orquestación.

The image consists of two parts. On the left is a musical score for a clarinet part, showing measures 640 to 647. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *ff*, and performance instructions like *Timbale*, *Batam*, *Cornet secco*, and *div.*. On the right is a video frame showing a clarinetist performing on stage, holding the instrument and playing.

Ilustración 37: Compás 640 y video del concierto, minuto 6:47.

Luego de algunos segundos en los que la gestualidad y la perspectiva del enfoque en el video no sufren mayores modificaciones y se enfocan principalmente en exaltar las cualidades de Fröst como clarinetista, llegamos al compás 653, en donde el solista toca varios *glissandi* sucesivos, ascendentes y descendentes, en el registro agudo. Para ello, aprovechando que las digitaciones se pueden realizar solamente con la mano izquierda, toma el clarinete por la campana con la derecha y, al tiempo que gira su cuerpo, flexiona las rodillas y sube o baja el instrumento en dirección contraria a la de cada *glissando*.





Ilustración 38: Compases 653 a 659 y video del concierto, minutos 7:13 a 7:22.

En este pasaje, la gestualidad contrasta con el sonido en los términos que la misma performance ha fijado, al bajar el instrumento cuando las alturas musicales suben y viceversa. Es sólo hasta el último *glissando*, que el intérprete retoma la idea original de subir el instrumento a la par de las alturas del pasaje musical.



Ilustración 39: Video del concierto, minuto 7:24.

En los momentos subsiguientes, la música avanza hacia su último clímax mediante el incremento del *tempo*, el uso de figuras rítmicas breves en casi todos los instrumentos, la indicación *furioso!* para los violines, el incremento en la densidad de la textura orquestal que involucra a *tutti*, la indicación *sempre crescendo* en la percusión que cada vez utiliza un mayor número de instrumentos, las articulaciones cada vez más cortas hasta llegar al *staccatissimo* en violas y violonchelos, los rápidos pasajes y *glissandi* descendentes del solista en el registro agudo, el *tremolo* en las maderas y en las cuerdas en doble cuerda, hasta que toda la orquesta alcanza la dinámica *fff*. Por su parte, la imagen presenta acercamientos al solista por la espalda y la gestualidad facial del personaje se torna teatral y altamente cambiante. Su rostro alterna gestos de gran intensidad dramática con otros en donde se muestra inexpresivo, tal y como se aprecia en la siguiente ilustración.





Ilustración 40: Video del concierto, minutos 7:28 a 7:32.

A toda la actividad musical anteriormente mencionada, así como la gestualidad de Fröst y los acercamientos en la perspectiva del video, se suma que el personaje de negro empieza a cambiar continuamente de posición y a mirar en todas las direcciones, a medida que se aproxima al clímax.



Ilustración 41: Video del concierto, minutos 7:38, 7:46 y 7:48.

Todos estos gestos los realiza en sincronía con el inicio de cada motivo musical; no obstante, estos se suceden tan rápidamente que será con la ayuda de la tecnología que puedan moverse a la par sonido e imagen.

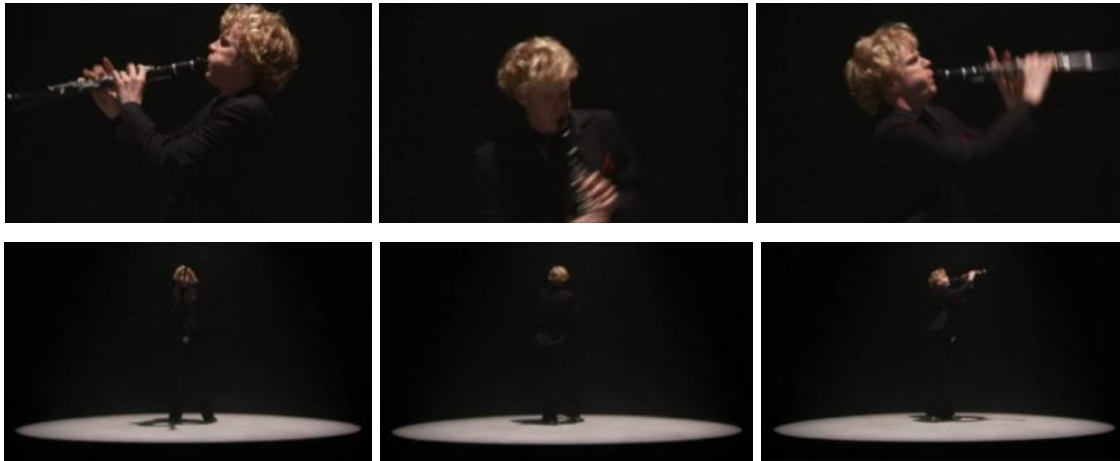


Ilustración 42: Video del concierto, minutos 7:50 a 7:53.

Su gestualidad facial, ahora en primer plano, se exagera tornándose extrema.



Ilustración 43: Video del concierto, minuto 7:54.

Las diferentes perspectivas en la imagen del video aceleran su ritmo, tal y como podemos apreciar en la siguiente ilustración en donde se suceden cuatro enfoques distintos en un lapso de dos segundos, poniendo el recurso tecnológico al servicio del ya mencionado incremento en la tensión musical y del drama, indicio de clímax.



Ilustración 44: Video del concierto, minutos 8:08 a 8:09.

En el compás 687, en donde el clarinete toca un *glissando* cromático descendente sobre la nota Sib<sub>6</sub>, registro extremadamente agudo, Fröst sube el clarinete y estira su cuerpo el máximo posible, de nuevo usando una gestualidad que contrapone el gesto físico al musical en los términos planteados por él mismo desde el inicio de su interpretación. El enfoque de la imagen, por su parte, contribuye a la idea de alargamiento de su figura al dirigirse cada vez más hacia la punta del instrumento, incluso hasta dejar por fuera del campo visual al intérprete.

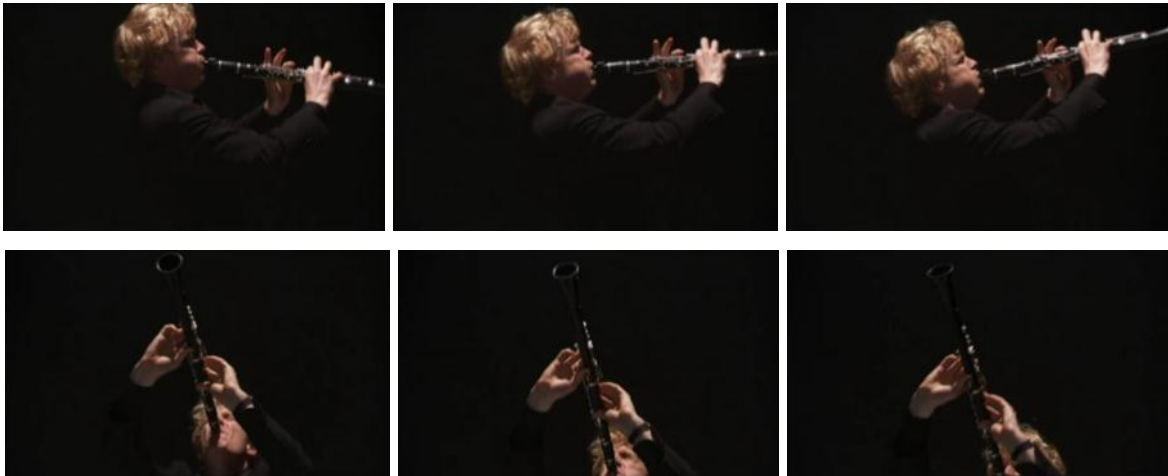


Ilustración 45: Video del concierto, minutos 8:09 a 8:11.

Cuando el personaje de negro ha llegado al paroxismo y su figura ha alcanzado el mayor grado de alargamiento posible, se desploma y en medio del clímax orquestal termina yaciendo en el suelo.

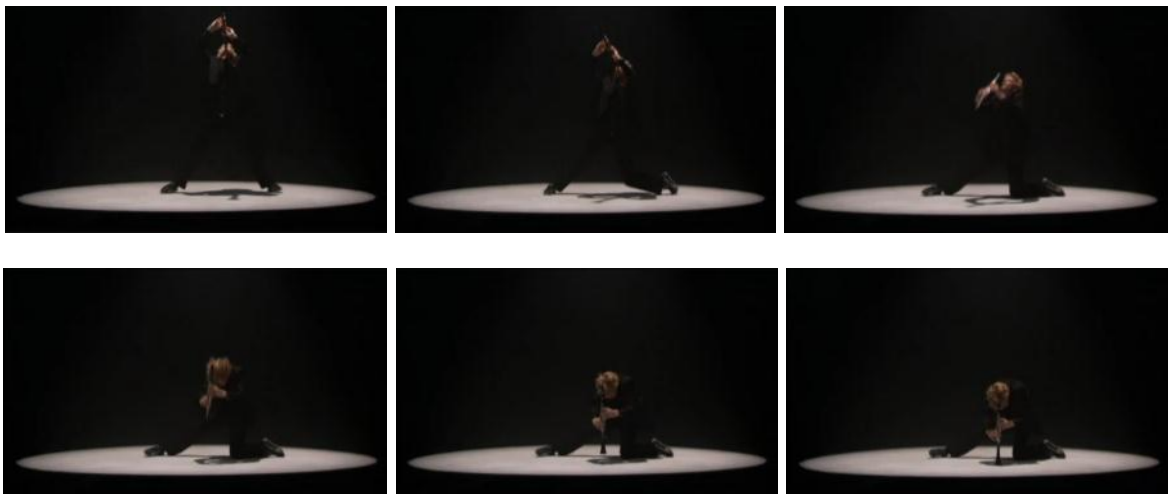


Ilustración 46: Video del concierto, minutos 8:11 a 8:13.

La situación se torna aún más dramática cuando el clímax orquestal llega a su punto más intenso, con un acorde bi-tonal que superpone Do menor y Re mayor

en dinámica *fff*, en donde el clarinetista se incorpora levemente y de rodillas en el suelo se cubre los oídos con las manos al tiempo que la orquesta detiene súbitamente el sonido. Si bien en esta versión abreviada del Concierto de Hillborg éste acorde se encuentra en los compases 691 y 692, la indicación de que el solista se cubra los oídos y el sonido del conjunto se detenga súbitamente aparece explícita en la partitura en un lugar análogo en el que la orquesta toca exactamente las mismas notas, ritmo y dinámica, pero que se ubica en los compases 429 y 430, tal y como podemos apreciar en la siguiente ilustración.

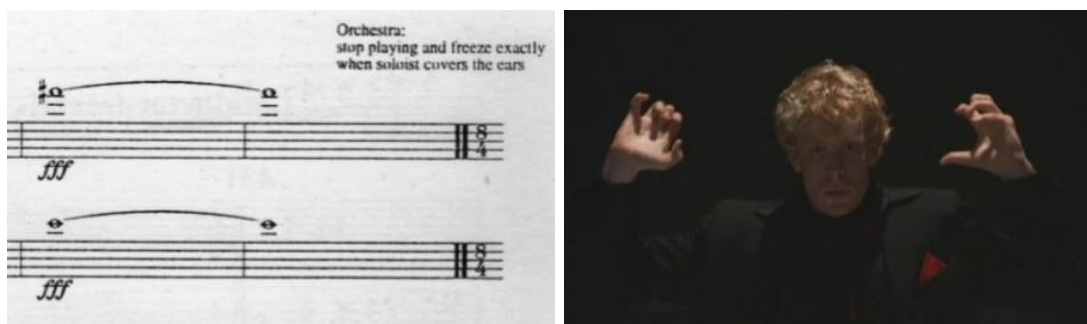


Ilustración 47: Parte de las flautas, compases 429 y 430 y video del concierto, minuto 8:16.

Mientras el personaje de negro se cubre los oídos, en la imagen del video se da un acercamiento a su figura de rodillas en el suelo, por su espalda, que evoca la idea de la “persecución” o “acecho”.

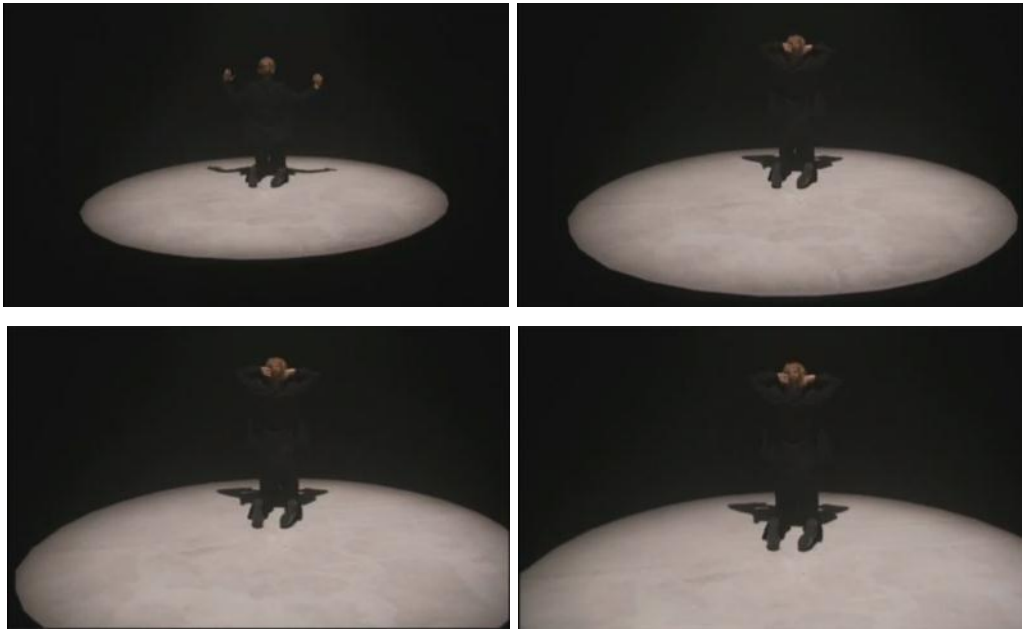


Ilustración 48: Video del concierto, minutos 8:16 a 8:21.



### 3.5 Quinta escena

Una vez que el personaje de negro cubre sus oídos, el sonido se interrumpe por completo y la escena permanece en silencio por un intervalo de aproximadamente cuatro segundos. Cuando éste descubre sus oídos, se escucha el motivo musical con el que inició el personaje de blanco su segunda intervención, es decir el material de “ensueño”, lo que confirma su llegada que se materializa instantes después al aparecer de pie detrás de su antagonista. Entre tanto, el personaje de negro ha retomado el clarinete del suelo y en la imagen podemos apreciar la presencia simultánea de ambos.



Ilustración 49: Video del concierto, minuto 8:33.

Si bien el video presenta una versión abreviada del concierto, es decir, no recorre la totalidad de materiales musicales que componen la obra, en este lugar se rompe la secuencialidad que guarda la partitura debido a que el motivo “de ensueño” con el que termina el video no corresponde al material con el que culmina el concierto. De ésta manera, ya sea por la indicación escenográfica de cubrirse los oídos y detener súbitamente el sonido o por la recapitulación de un

motivo musical en lugares diferentes a los indicados en la partitura, encontramos modificaciones importantes a la composición en función de la ejecución. Dicho de otra manera, la composición se ve alterada por el desarrollo de la performance, confirmando, así, la condición de co-creación en la ejecución.

No obstante, la elección de este pasaje en particular podría tener una connotación simbólica debido al tipo de escritura que presenta, la cual pretende dar la ilusión de “polifonía” por medio de contrastes de alturas y dinámicas, y por tanto de “dualidad”, retomando este interpretante simbólico más metafórico. Esta metáfora funciona para esta interpretación particular si consideramos que la idea que conecta al sonido con la imagen es la de “dos voces” o “dos personajes” o “dos facetas del mismo personaje” diferentes que hacen parte de un “todo” integral. Esta idea pareciera que cobra sentido en los instantes subsiguientes en donde, mientras el personaje de blanco se pone lentamente de rodillas y toca su motivo de ensueño, y el de negro retoma su instrumento del suelo, se va dando gradualmente una fusión que integra a ambos en uno: el personaje de blanco iluminado con la luz cenital característica del negro. En un ejercicio conjetural, y por tanto especulativo, de regresión mediante semiosis podríamos decir que la fusión de los dos personajes en uno con características de ambos podría simbolizar la idea de “complemento” en el sentido que las cualidades que aporta cada uno conforma la integridad del protagonista. Este interpretante se fundamenta en lo contrastante de las características de cada personaje, las cuales están presentes tanto en el sonido como en los elementos visuales. Por consiguiente, lo que inició como “rivalidad”, “emulación” y “competencia”, terminó en una integración a la que subyace la ya mencionada idea de mostrar las cualidades “duales, opuestas, contrastantes, pero complementarias” del intérprete.

El video concluye con su imagen, de rodillas en el suelo y tocando el motivo musical de “ensueño”, degradándose hasta desaparecer en el fondo totalmente oscuro, en sincronía con el *diminuendo al niente* que se percibe en el sonido.



Ilustración 50: Video del concierto, minutos 8:36 a 8:46.

Vale la pena notar que el video empieza y termina con el personaje de blanco tocando el clarinete de rodillas sobre el suelo, si bien con diferentes iluminaciones, producto del desarrollo de la trama, y quizá con una connotación de “ciclo”, tal y como se aprecia en la siguiente ilustración.

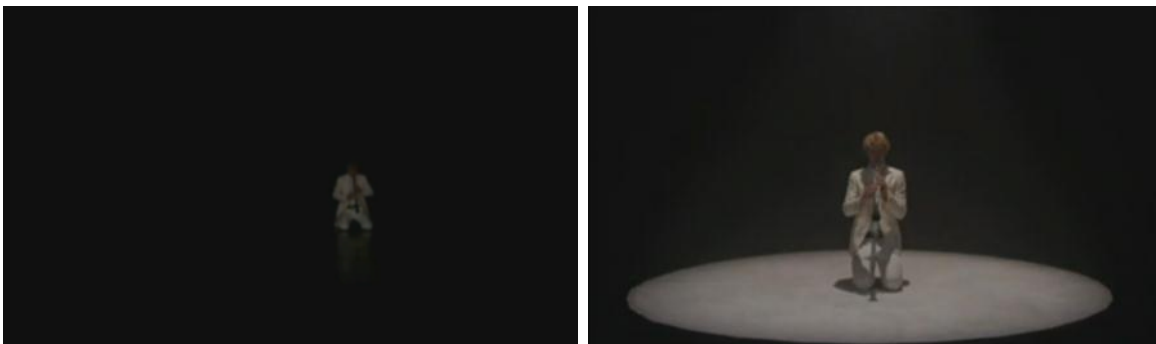


Ilustración 51: Video del concierto, minutos 0:36 y 8:39.

Podemos concluir después de este ejercicio semiótico sobre la performance de Fröst que su mayor mérito e interés radica en que se ha logrado de manera altamente eficaz la representación intermedial de la idea de “dualidad”, a través de la interacción sincronizada de sonido, gestualidad, escenificación, teatralidad y tecnología aplicada al manejo de la imagen del videoclip. Si bien la performance, tanto en lo que concierne a su diseño como a su realización, se hace posible gracias a la colaboración del compositor, el intérprete y artistas de otras áreas, la ejecución de Fröst le imprime singularidad, la cual se deriva, primordialmente, de su corporeidad. Es decir, uno de los principales aspectos que hacen de esta performance única e irrepetible es la manera individual de Fröst para expresarse gestual y musicalmente con su cuerpo y su instrumento, así como para interactuar con el entorno a partir de su hábito de interpretar. Aun en este caso, en que no solo la composición musical, sino los aspectos visuales de la performance están planeados de antemano, la ejecución se constituye como un hacer *poiético* en la medida en que, retomando a Gadamer, acontece lo nunca visto y lo nunca sucedido. Ciertamente, para poder estudiar las ejecuciones musicales, principalmente aquellas que se han registrado en video, en las múltiples interacciones que se dan entre los elementos que la componen así como con el entorno sociocultural, en términos de explicar o cuando menos describir la intrincada red de interpretantes de que se compone el significado que emerge de su lectura, se requiere de herramientas analíticas intermediales de enfoque semiótico. Una, entre las muchas herramientas posibles, es la presentada en este trabajo que, con una visión amplia e integradora, intenta esclarecer las maneras en que el ejecutante edifica y expresa el significado que para él tiene la música.

## CONCLUSIONES

Las reflexiones precedentes han tenido como objetivo principal conjuntar diferentes marcos teóricos en torno a la performance musical con el propósito de comprender las maneras en que se edifica el significado en la ejecución, así como la incidencia que tienen los aspectos corporales y corpóreos en este proceder creativo asimilable a la semiosis. Para ello, hemos acudido a la semiótica peirceana, de la cual hemos tomado los conceptos de objeto, signo e interpretante para explicar, tanto la cadena de representaciones que se da en la ejecución musical y que nos permite acceder a la música, como el hacer mismo del ejecutante quien en su hábito de significar la música a través de su experiencia incorpora a su instrumento musical como parte integral de su corporeidad. Así mismo, hemos incorporado la división ternaria del concepto de signo que propone Peirce en ícono, índice y símbolo para establecer los diferentes tipos de vínculo entre los signos presentes en la ejecución y los objetos que representan, en vista de que consideramos relevante, no tanto establecer lo que la música significa, sino la forma en que se originan estos significados. Nos hemos apoyado en la semiótica musical cognitivo–enactiva, que incorpora en la ecuación aquellos aspectos que escapan al raciocinio y la conceptualización mediante el lenguaje natural y erigen al cuerpo mismo en instancia de significación en donde se origina un tipo de significado prelógico que se experimenta con el cuerpo a través de los sentidos y que hace parte integral del significado musical, tanto para el ejecutante como para el perceptor de la performance. La gestualidad, entendiendo al gesto como signo, es decir, el vehículo mediante el cual el ejecutante materializa el significado que ha edificado de la música y que es sujeto de interpretación por parte de quien lo percibe o que, en algunos casos, como el de la performance de Martin Fröst estudiada en el tercer capítulo, constituye por sí sola un generador de significado con una trama que bien podría presentarse independiente del sonido sin perder su coherencia. Los estudios musicales, ineludibles cuando se habla de música en tanto guardan los elementos que componen la música, en este caso

en relación con los demás factores que conforman y/o posibilitan la ejecución. Finalmente, los estudios de performance, que nos permiten tener una perspectiva amplia de la relación que ésta establece con el entorno sociocultural en el que se despliega.

Esta perspectiva amplia de la ejecución musical ha permitido validar la hipótesis que subyace a todo el escrito, que el significado que emerge en/desde la ejecución musical tiene en su origen un fuerte componente corporizado el cual, mediante un proceso derivativo asimilable al concepto peirceano de semiosis, pone de manifiesto la interacción entre la unidad indisoluble que conforman mente y cuerpo con el entorno sociocultural. Esta idea, de la incidencia del cuerpo en la emergencia del significado musical en la ejecución o en la percepción, comprobable a nivel fisiológico desde el enfoque de las ciencias cognitivas, también la podemos evidenciar desde una perspectiva semiótica cuando, mediante la regresión infinita, propia de la semiosis, la extensa red de interpretantes que han generado un significado particular nos conducirá, de cualquier modo, al interpretante final. Éste no es otra cosa que el hábito de interpretar la música a través de la experiencia sensible, y por tanto corporizada, por la mente in-corporada en tanto estructura que conecta los signos entre sí, ya sean internos o externos a la performance. Dicho de otra manera, la unidad indisoluble que conforman mente y cuerpo confiere sentido a los signos de una ejecución musical, los conecta entre sí y los ubica dentro de un entorno sociocultural, mismo que, a su vez, la mente corporizada crea a partir de la percepción. De esta manera, la cognición corporizada construye significados a partir de las interacciones de los elementos que ella misma crea en la particular forma de percibir y razonar que tiene cada individuo. Tal nivel de creación da como resultado que la interpretación musical sea una verdadera y auténtica *poiesis* que se da en la inmediatez de su acontecer de manera única e irrepetible.

Si nos afirmamos en la idea que en la ejecución el significado musical se crea en la inmediatez de la experiencia, estaremos aceptando que el ejecutante es

un co-creador que aporta parte del significado del signo musical y que la obra musical se acerca más a la condición de concepto que de objeto. En la medida en que la obra musical es una cosa diferente para cada intérprete en cada situación, podemos aseverar que la percepción del fenómeno musical es un acto intencional. Es el intérprete quien le da sentido a la música, pues el significado musical no viene dado por convención, se crea por experiencia.

De igual manera, reconocemos que la música puede ser representada por vía de diversos medios que invitan a abandonar la excesiva preponderancia que por mucho tiempo se le ha dado a la partitura, con su carga de “verdad” que se le ha solido conferir, y abrazar las performances como signos musicales que contienen, además de una cualidad fenoménica en la medida en que implican una realidad perceptible, el aporte del ejecutante, significado materializado en el sonido de su instrumento y la gestualidad de su cuerpo. La interpretación musical, por tanto, se enriquece si, en lugar de considerar solamente una o varias ediciones de partitura como signos que dan inicio a la deriva, se toma en consideración la percepción de performances para, de este modo, trascender aspectos como la competencia interpretativa del ejecutante y el ‘conocimiento’ de cierta música en particular.

Siguiendo esta línea de pensamiento, se ponen en entredicho paradigmas tales como que la labor del ejecutante es simplemente realizar de manera sonora las indicaciones contenidas en la partitura o que existe una manera “correcta”, paradigmática en palabras de Goehr, de ejecutarla. Más que un contenido fijo y preestablecido, sea una partitura u otro tipo de formato de representación, lo que ostenta el signo musical es una amplia gama de *affordances*, es decir, de posibilidades de significación que el intérprete aprovechará de acuerdo con su propio imaginario y sensibilidad. Ciertamente, en una ejecución no se agotarán todas las posibilidades derivativas de un signo, pues será la intención del ejecutante, consciente o no, la que edifique significados, en palabras de Peirce, en algún aspecto o capacidad. A este punto, podemos afirmar que lo que importa en

la ejecución de la obra musical es lo que significa para el ejecutante, es decir, la red de interpretantes que emerge de su experiencia sensible y cognición corporizada en relación con el entorno sociocultural, independientemente de lo que significó para su creador.

Los elementos por medio de los cuales el ejecutante manifiesta el significado de su experiencia son el sonido y su gestualidad corporal, ambos enmarcados en un entorno escénico también generador potencial de significado, y vinculados en unidad indivisible, es decir, no hay sonido sin el gesto que lo genera. Sonido y gestos se pueden describir en términos físicos, acústicos y biomecánicos. Sin embargo, de acuerdo con la naturaleza de los significados que se construyen en la interacción que se da en el acontecer musical, puede hacerse necesario el uso del lenguaje metafórico, puesto que se trata de describir la función musical y la experiencia corpórea, a partir de simbolizaciones. De cualquier manera, bien vale decir que el diálogo sensible que se da, a nivel simbólico, entre la expresión del ejecutante y la percepción de la performance, no tendrá las características de comunicación que tendría el lenguaje natural, en virtud del carácter asemántico de la música. Por otra parte, los significados emergidos de la percepción de la performance musical están, a saber, en la base de los discursos musicológicos que la sitúan al interior de un contexto sociocultural con el propósito de establecer su relevancia como hecho histórico y social, así como la forma en que contribuye a procesos sociales de mayor alcance.

Este recorrido a través de la cadena de representaciones, semiosis propia de la ejecución musical que comienza con un signo musical que inaugura la deriva y se extiende indefinidamente en interpretantes que insertan la percepción e interpretación que se tiene de la performance musical en un contexto sociocultural determinado, ha sido posible gracias a la visión integradora de diversas teorías. En la medida en que los desarrollos de las ciencias cognitivas permitan comprender mejor el rol que juega el cuerpo en los procesos de la percepción e interpretación del mundo en general, y de la música en particular, así como de las



amplias posibilidades de comunicación no verbal y potencialidades de la intuición, podremos darle continuidad a este tema, el de la incidencia del cuerpo en procesos que hasta hace poco se creían del dominio exclusivo de la mente o del espíritu. Finalmente, vale la pena cerrar este trabajo, que ojalá genere más preguntas que respuestas, y cuyos límites radican en la imposibilidad del autor para abarcar completamente su visión multimedial e interdisciplinaria, con el eje rector que a éste subyace: que el significado que se edifica y expresa en las ejecuciones musicales se constituye como una creación individual, un aporte original que se funda en las interacciones que en la inmediatez de la experiencia corpórea y fenoménica de la música se dan entre la mente corporizada y el entorno sociocultural que ésta misma crea a partir de la percepción sensible.

## REFERENCIAS

- 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).
- Copland, A. (Compositor). (2000). Clarinet Concerto. [S. Meyer, Bamberger Symphoniker, & I. Metzmacher, Intérpretes] De *Hommage to Benny Goodman*. EMI Europe Generic.
- Davidson, J., & Salgado Correia, J. (2002). Body movement. En R. Parncutt, & G. McPherson (Edits.), *The science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press.
- Downes, E. (1963). *Notes on the programs* (Vol. 127). New York: New York Philharmonic.
- Eco, U. (2000). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. México: Random House Mondadori.
- Ferrara, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. United States of America: Greenwood Press.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Fröst, M. (s.f.). *YouTube*. Recuperado el Noviembre de 2009, de Martin Frost Hillborg Clarinet Concert: <http://www.youtube.com/watch?v=5d21HMq3ir0>
- Gadamer, H.-G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.

- Giampieri, A. (1963). *Passi difficili e "a solo" per clarinetto e clarinetto basso*. Italia: G. Ricordi & Co.
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach To Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (. (Edits.). (2010). *Musical Gesture: Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge.
- Goehr, L. (1989). Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1), 55-67.
- Goehr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Granger, G.-G. (1968). *Essai d'une philosophie du style*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Gritten, A., & King, E. (Edits.). (2006). *Music and Gesture*. Hampshire, England: Ashgate.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Hillborg, A. (2004). *Clarinet Concerto (Peacock Tales)*. Frankfurt: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters.
- Jackson, M. (s.f.). *YouTube*. Recuperado el Noviembre de 2010, de Moonwalk - Michael Jackson - Billie Jean - The First Moonwalk King Of Pop: <http://www.youtube.com/watch?v=kXhy7ZsiR50&NR=1>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press.

- Lidov, D. (2004). *Is language a music?: Writings on musical form and signification. Part Three: From Gestures to Discourses*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- López Cano, R. (2011). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. (M. Fornaro, Ed.) *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*.
- Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: Una introducción al dossier. *Trans: Revista transcultural de música*, 13.
- 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).
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Neisser, U. (1976). *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Newlin, D. (1980). *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*. New York: Pendragon Press.
- Peirce, C. S. (1893-1903). El icono, el índice y el símbolo. CP 2.274-308. (S. B. (2005), Trad.) Pamplona: Universidad de Navarra.
- Peirce, C. S. (1897). Fundamento, objeto e interpretante. CP 2.227-229 y 2.444n1. (M. R. (2003), Trad.)

- 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](http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical#_ednref33)
- Ricœur, P. (2006). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México: siglo xxi editores, Universidad Iberoamericana.
- Robinson, D. (1996). *World Cultures Through Art Activities*. Portsmouth: Teacher Ideas Press.
- Rulicki, S. (2007). *Comunicación no verbal: Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Argentina: Ediciones Granica.
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.
- 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.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1997). *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.
- Villalobos, J. (2003). *Memoria declarada de la música*. Sevilla: Editorial Kronos.
- Weingarten, G. (8 de Abril de 2007). Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? Let's find out. *The Washington Post*.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Agawu, V. K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Buján, F. I. (2007). El giro semiótico en el abordaje analítico de los fenómenos musicales: De las configuraciones inmanentes a los procesos de producción de sentido. *II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*.
- Burks, A. W. (Junio de 1949). Icon, Index, and Symbol. *Philosophy and Phenomenological Research*, 9(4), 673-689.
- Castañares, W. (1992). Algunas consecuencias de dos principios peirceanos. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*(1), 135-142.
- Cestero Mancera, A. M. (2006). La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía. *Estudios de Lingüística: Revista de Lengua Española y Lingüística General*(20), 57-77.
- Cook, N. y. (Ed.). (2001). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.
- Copland, A. (Compositor). (2000). Clarinet Concerto. [S. Meyer, Bamberger Symphoniker, & I. Metzmacher, Intérpretes] De *Hommage to Benny Goodman*. EMI Europe Generic.
- Cumming, N. (2000). *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dart, T. (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: Machado Libros.
- Del Castillo, R. (1991). Índice y referencia en Peirce. *Anales del seminario de metafísica*(25), 155-193.
- Dunsby, J. (Invierno de 1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*, 69(1), 27-43.

- Eco, U. (2002). *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press.
- Eco, U. (2006). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. México D.F.: Random House Mondadori.
- Fröst, M. (s.f.). *YouTube*. Recuperado el Noviembre de 2009, de Martin Frost Hillborg Clarinet Concert: <http://www.youtube.com/watch?v=5d21HMq3ir0>
- Génova Fuster, G. (1996). Los tres modos de inferencia. *Anuario Filosófico*, XXIX(3), Anexo III.
- Génova Fuster, G. (1997). Charles S. Peirce: La lógica del descubrimiento. *Colección Cuadernos de Anuario Filosófico*, 45, Anexo V.
- Gómez, F. V. (1992). La relevancia de la semiótica de Ch. S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*(1), 153-161.
- Graham, G. (2005). *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*. Great Britain: Routledge.
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hillborg, A. (2004). *Clarinet Concerto (Peacock Tales)*. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters.
- Jackson, M. (s.f.). *YouTube*. Recuperado el Noviembre de 2010, de Moonwalk - Michael Jackson - Billie Jean - The First Moonwalk King Of Pop: <http://www.youtube.com/watch?v=kXhy7ZsiR50&NR=1>
- Keseberg, W. (. (s.f.). *Stockhausen Edition no. 25 (Harlekin / Der kleine Harlekin)*. Recuperado el Noviembre de 2010, de Sonoloco Record Reviews: <http://home.swipnet.se/sonoloco7/stockhausen/25.html>

- Kivy, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Cornellà del Llobregat (España): Idea Books.
- Lawson, C., & Robin, S. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lester, J. (1989). *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- López Cano, R. (2007). Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario. *Texto didáctico (actualizado junio 2007)*.
- Merrell, F. (2001). Charles Peirce y sus signos. *Signos en Rotación, Año III*(181).
- Molino, J., Underwood, J. A., & Ayrey, C. (Julio de 1990). Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis*, 9(2), 105-156.
- Monelle, R. (Junio de 1991). Music and the Peircean Trichotomies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 22(1), 99-108.
- Oliveras, C. (s.f.). *Fundación Nacional para la Cultura Popular*. Recuperado el 15 de 12 de 2011, de [http://www.prpop.org/biografias/r\\_bios/richie\\_ray.shtml](http://www.prpop.org/biografias/r_bios/richie_ray.shtml)
- Oxford University, P. (s.f.). *Oxford Dictionaries*. Recuperado el Diciembre de 2010, de The world's most trusted dictionaries: <http://oxforddictionaries.com/>
- Peirce, C. S. (1894). ¿Qué es un signo? En *Cómo razonar: Una crítica de los argumentos (también conocido como "La gran lógica")* (U. R. (1999), Trad.).
- Peirce, C. S. (7 de Mayo de 1903). Lección VI: Tres tipos de razonamiento. *Lecciones sobre el pragmatismo*, CP 5151-79. (J. V. (1988), Trad.) Universidad de Harvard.



- Peirce, C. S. (1910). Los signos y sus objetos. *Tomado de 'Meaning'*. (T. d. (2003), Trad.)
- Rink, J. (. (Ed.). (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Trevarthen, C. (1986). Form, significance and psychological potential of hand gestures of infants. En J. L. Nespoulous, P. Perron, & A. (. Roch Lecours, *The biological foundations of gestures: motor and semiotic aspects* (págs. 149-202). Hillsdale, N. J.: Erlbaum.
- Turino, T. (Primavera - Verano de 1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255.
- Wetzel, L. (Spring de 2011). *Types and Tokens*<http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/types-tokens/>. (E. Zalta, Ed.) Recuperado el 10 de Octubre de 2011, de <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/types-tokens/>

## ANEXO

Video de la performance Martin Fröst del Concierto para Clarinete de Anders Hillborg:

<http://www.youtube.com/watch?v=5d21HMq3ir0>