



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

MI CELDA DE PRISIÓN-MI FORTALEZA

Corporalidad en la performance de los Fragmentos de Kafka Op.24 de György Kurtág

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA
(Interpretación Musical)

PRESENTA

VICTOR VÁZQUEZ HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL:

JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA (Facultad de Música, UNAM)

MÉXICO, D.F. Enero de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



MI CELDA DE PRISIÓN-MI FORTALEZA

Corporalidad en la *performance* de los *Fragmentos de Kafka* Op.24 de György Kurtág

Victor Vázquez

GRACIAS DE CORAZÓN:

a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible este proyecto

Al Programa de Maestría y Doctorado de la Facultad de Música de la UNAM y a tod@s l@s mexican@s que hacen posible su existencia

A Jorge David, mi guía, mi compa, mi paisa, mi hermano; por enseñarme que vale la pena encadenarse por un poco del fuego del conocimiento

A Roberto, por todo el apoyo, las ideas inspiradoras y las críticas y comentarios siempre puntuales

A mi querida maestra de violín Viktoria Horti, por la confianza, por todo lo aprendido y por hacerme siempre consciente de la gran importancia de los aspectos prácticos en este proyecto

A mi querido maestro Horacio Franco, por todas las enseñanzas pero sobre todo por ayudarme a infundir confianza en mi práctica y ser un gran ejemplo de virtuosismo cincelado con trabajo, humildad y humanidad.

A Didanwy, por la gran empatía, tu lectura tan comprometida del documento y tus valiosísimos comentarios.

A mis Padres y a mi Abuela, Raymundo, Consuelo y Estela, por ser la semilla fecunda, el primer impulso

A Lily y “el abuelo” (Emilio), por el cariño mutuo, su grandísimo apoyo, por ayudarme a creer y continuar con el impulso.

A mis herman@s “*los Vazquez Show*” por que a pesar de la distancia, están siempre presentes

y sobre todo a ustedes:

A ti Lourdes, mi chula, la más hermosa, por tu gran apoyo, por que desde que llegaste mi cuerpo y mi mente aman danzar contigo la danza de la vida

A ti mi Hun, mi niño, por todas las horas que te debo, por compartir ya conmigo el amor por la música, porque desde que llegaste mi vida y mi música han cobrado sentido

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE COMO HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS DEL CUERPO EN LA PERFORMANCE MUSICAL	8
1.1 La noción de corporalidad en los estudios de performance.....	8
1.1.1 Breve introducción a los estudios de performance y a los enfoques performático y performativo en la investigación musical.....	8
1.1.2 Los estudios de performance bajo la perspectiva de Richard Schechner.....	11
1.1.3 El papel de la corporalidad en la construcción de sentido en la performance musical bajo el marco de los estudios de performance.....	14
1.2 Cuerpo, texto y contexto en la performance musical en el ámbito académico.....	20
1.2.1 Las acciones del cuerpo.....	21
1.2.2 La restauración de la conducta con base en el texto musical.....	23
1.2.3 El contexto basado en el drama social.....	26
1.3 Metodología de análisis musical con base en las nociones de cuerpo en los estudios de performance.....	29
CAPÍTULO 2: EL CUERPO EN LA PERFORMANCE DE LOS FRAGMENTOS DE KAFKA Op.24 DE GYÖRGY KURTÁG	32
2.1 Fragmentos de Kafka, caso de estudio sobre corporalidad y performance.....	32
2.1.1 Breve introducción a los Fragmentos de Kafka.....	33
2.1.2 György Kurtág.....	34
2.2 Propuesta de análisis basada en el cuerpo.....	37
2.2.1 El cuerpo en el contexto de la composición.....	37
2.2.2 El cuerpo en el texto musical.....	40
2.2.3 El cuerpo en la performance de los Fragmentos de Kafka.....	51

2.3 El cuerpo como elemento transversal en la performance de los Fragmentos de Kafka.....	57
CAPÍTULO 3: CUERPO Y PERFORMANCE EN LA PRÁCTICA MÚSICAL DE TRADICIÓN ACADÉMICA.....	61
3.1 Cuerpo y performance en la práctica de la interpretación.....	62
3.2 Cuerpo y performance en el análisis de las acciones del repertorio académico.....	68
3.3 Cuerpo y performance en la investigación musical.....	74
CONCLUSIONES GENERALES.....	77
BIBLIOGRAFÍA.....	81
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	86

INTRODUCCIÓN

*Los buenos van al mismo paso,
sin preocuparse de ellos, los
demás danzan a su alrededor
la danza del tiempo. (Parte I, Fragmento 1)*¹

Con la frase *all the world is a stage, and all the men and women merely players*,² enunciada por uno de los personajes de su obra *As you like it*, el dramaturgo inglés William Shakespeare dictaría una de las máximas que a pesar de haber surgido dentro del ámbito teatral, se puede aplicar indistintamente a los eventos de cualquier práctica escénica, como la práctica de la interpretación musical, y como la propia frase lo manifiesta, a los aspectos estéticos de las acciones corpóreas de la vida cotidiana. Esta misma idea será retomada durante el siglo XX tanto en investigaciones de carácter antropológico y sociológico, como en propuestas artísticas de vanguardia relacionadas al *performance art*³. Respecto a lo anterior es importante mencionar las aportaciones llevadas a cabo por el director teatral americano Richard Schechner, las cuales se basan en los trabajos relacionados a la *performance de la vida cotidiana* del sociólogo americano Ervin Goffman, y de los trabajos respecto a la *performatividad del lenguaje* del filósofo británico J.L. Austin, a partir de las cuales se comenzaría a articular el campo interdisciplinar conocido como *estudios de performance*, en un intento por relacionar el ámbito artístico con el académico.

De forma particular, en la investigación musical dentro del ámbito académico occidental, el llamado *giro performativo* ocurrido durante las últimas décadas del siglo XX integraría en sus discusiones la noción de *performance*, entendido como el ritual o el evento en donde se llevan a cabo las acciones musicales. Asimismo, a partir de este giro comenzarían a discutirse las implicaciones que para la cultura occidental ha significado la separación

¹ Kurtág, György: *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine*, Op. 24, Editio Musica Budapest, 1992, p. 1.

² William Shakespeare en Richard Schechner *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007, p. 14 **Traducción:** El mundo entero es un escenario y todos los hombres y mujeres tan sólo actores.

³ Género artístico consolidado a partir de la segunda parte del siglo XX que integra varias disciplinas, comúnmente traducido como *arte en vivo* debido a que más allá de la producción de objetos se centra en generar acontecimientos en donde la improvisación, la provocación y las acciones de la vida cotidiana juegan un papel protagónico.

cartesiana mente-cuerpo, replanteándose el papel que juega este último en la adquisición, interpretación y transmisión del conocimiento. Debido al importante papel que jugaron las exploraciones y experimentaciones artísticas del siglo XX llevadas a cabo desde distintos enfoques multidisciplinarios, se dio un cambio de foco de la noción de obra cerrada a los procesos de la performance, y en el caso específico de la actividad musical el cambio de foco del estudio de los textos musicales a las acciones de la performance que el intérprete musical lleva a cabo.

Es así que, hasta antes de este cambio de perspectiva en la práctica musical durante el siglo XX, el papel del intérprete y del escucha se habían establecido en una relación de desigualdad respecto al compositor y a las llamadas obras musicales, por lo cual, la mayoría de estudios sobre el acontecer musical se concentraban sobre todo en el análisis estructural de dichas obras. A pesar de que la noción de obra musical se ha establecido como uno de elementos constitutivos de la práctica musical de tradición académica occidental desde hace casi cinco siglos, el intentar encapsular las acciones musicales en un vehículo signico permanente como la notación musical, conlleva el riesgo de que se perciba a la partitura como un objeto que contiene en sí mismo la totalidad del fenómeno artístico. Por lo cual, resulta claro entender que se condicionara y subestimara el papel que juega el intérprete como un agente que por medio de las acciones de su cuerpo genera sentido en la performance musical, y por lo tanto, se negara la posibilidad de que la actividad interpretativa pudiera ser pensada como un ejercicio que puede generar un conocimiento académicamente válido.

Un antecedente importante en la enunciación de esta problemática se encuentra en los planteamientos que llevó a cabo el músico Christopher Small, el cual propuso la noción de *Musicar* (*Musicking*) como una respuesta crítica a la concepción objetivista de la actividad musical:

[Hablando de los teóricos de la música] ...tengo un problema con su uso de la palabra 'música'. Creo que la música no es cosa sino actividad, es algo que hace la gente. La cosa aparente llamada música desaparece en el momento que uno la mira un poco más cuidadosamente. Entonces, hacer la pregunta '¿qué es la música?' es hacer una pregunta que no tiene ninguna respuesta posible. Los eruditos de la música occidental, por lo menos,

parecen haber intuido que las cosas son así, pero en lugar de dirigir su atención sobre la actividad que es la música, han mantenido un proceso de elisión mediante el cual la palabra 'música' se identifica con 'obras de música', así que la pregunta '¿cuál es el significado de la música?' se transforma en '¿cuál es el significado de esta obra, o estas obras, de música?', la cual es mucho más manejable, aunque no es la misma pregunta.⁴

Esta problemática responde a una concepción objetivista de la música académica y del arte en general, la cual hasta antes del “giro performativo”, asignaba mayor valor a los objetos o productos artísticos, restándole importancia a las acciones y a los procesos mediante los cuales se crean, se perciben y se interpretan dichos fenómenos.

Si uno de los problemas centrales en la investigación musical actual radica en el estatus que había adquirido la "obra musical", resulta lógico y necesario localizar otros enfoques y metodologías para el estudio musical. De esta forma, resulta más que oportuno reubicar la mirada a los procesos de los intérpretes y los escuchas, siendo ellos junto con el compositor y las obras musicales, los agentes que constituyen una performance musical dentro de este ámbito.

A partir de lo anterior, se desprenden otras problemáticas vigentes debido a que existen pocos marcos teóricos y metodologías que sirvan para analizar la participación significativa del intérprete y del escucha en la actividad musical. Al respecto señalaba Small:

Oímos poco sobre intérpretes, y nada sobre ellos como creadores de significado musical por derecho propio. Parece que pueden aclarar u ocultar los significados de una obra pero no tienen nada que aportar a los significados mismos. El compositor ya ha determinado esos significados mucho antes de que el intérprete vea la partitura. Muchos compositores, especialmente en el siglo XX, han clamado contra las dichas libertades que se toman los intérpretes; Stravinsky era especialmente vehemente sobre este asunto.⁵

A partir de estas problemáticas, uno de los principales corolarios en la investigación musical ha sido la integración de la temática del cuerpo y de la performance en muchas de

⁴ Small, Christopher. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 4: Artículo 1, 1999. (Consultado el 1 de Mayo de 2012), Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

⁵ Ibidem.

las discusiones y proyectos de investigación actuales. En este sentido han sido muy importantes los intentos de reenfocar los estudios y la mirada en la actividad musical o la performance y por consiguiente los intentos de revalorar y repostular el papel que llevan a cabo los intérpretes y los escuchas en esta actividad. Desde los pioneros estudios en la década de 1950 respecto a la emoción y significación en la música realizados por el musicólogo Leonard B. Meyer, los cuales tratan de estudiar psicológicamente la relación entre los elementos estructurales de la música y la respuesta de los oyentes, se ha intentado analizar la participación significativa de los intérpretes y escuchas en la actividad musical a partir de distintos enfoques epistemológicos, marcos teóricos y metodologías.

A pesar de que el intento por teorizar la actividad y la percepción del significado en intérpretes y escuchas en contextos culturales específicos, implica hasta cierto punto lo corpóreo por medio de lo cual se produce y se interpreta dicha percepción, la temática específica del cuerpo en las investigaciones musicales comienza a articularse con mayor fuerza a partir de la década de 1980. Convergen desde entonces distintos enfoques que buscan superar la empresa positivista de generar conocimiento a partir del estudio de los objetos, por lo cual las temáticas respecto a lo corpóreo y a la performance, entendidas como el lugar y el momento en donde suceden las acciones de la actividad musical, se establece a finales del siglo XX y principios del XXI como dos de las principales fuentes de estudio. Es importante mencionar algunos de los antecedentes principales en el estudio del cuerpo, que han servido de base para las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito artístico.

Un antecedente importante es el estudio del gesto, entendido como los movimientos del cuerpo en el contexto de la comunicación no verbal. Se trata de investigaciones respecto a la quinésica, realizadas por el antropólogo americano Ray Birdwhistell a partir de los años 50 del siglo XX. A diferencia de este autor que manifestaba la necesidad de una contextualización cultural para el análisis de la significación del gesto humano, el antropólogo americano Paul Ekman sostendrá posteriormente la universalidad de ciertos gestos del rostro, los cuales pueden expresar distintas pero cuantificables tipologías de las emociones humanas. Para la investigación musical, podemos observar cómo estos marcos teóricos servirán como antecedente de las investigaciones relacionadas al estudio del *gesto*

musical, las cuales se apoyan en las herramientas desarrolladas por la tecnología para el análisis y cuantificación del movimiento humano.

Otra línea de investigación es la denominada cognición corporizada de la música, surgida a partir de los trabajos respecto al *embodiment* o *embodied cognition*. Al respecto cabe mencionar el paradigmático libro *The Body in the Mind* del filósofo americano Mark Johnson, publicado en el año de 1987. Con base en éste y otros autores se ha desarrollado una línea de investigación musical que busca interrelacionar la mente con el cuerpo, al analizar la importancia de las acciones corpóreas en los procesos de aprendizaje y percepción de la actividad musical desde un enfoque cognitivo.

De igual forma, a finales del siglo XX y principios del XXI, han comenzado a surgir algunas propuestas influenciadas por el enfoque antropológico y social de la etnomusicología y de los estudios de performance, las cuales buscan entender y teorizar la actividad musical desde la práctica misma. Entre los estudios más recientes, además de los de Christopher Small, podemos mencionar los trabajos de Nicholas Cook y Philip Auslander, los cuales intentan responder a la problemática antes mencionada. A estos trabajos se suman, en habla hispana, los de Rubén López Cano y Alejandro Madrid, que han profundizado en las temáticas de lo corpóreo y de la performance respectivamente.⁶

A pesar de las importantes aportaciones de los trabajos mencionados, desde el ámbito de la interpretación y con un enfoque centrado en la práctica misma, considero que aún falta seguir desarrollando propuestas metodológicas y trabajos que analicen las acciones del cuerpo en la performance, para poder cuestionar y dinamizar los hábitos de la práctica, a la vez de nutrir la investigación académica con una perspectiva sistemática y bien fundamentada pero llevada a cabo desde el propio ámbito de la praxis. Respecto a lo anterior, como un antecedente en habla hispana a este trabajo pero llevado a cabo desde el

⁶ Entre estos trabajos podemos mencionar los artículos *Between Process and Product: Music and/as Performance* (2001) y *Musical Personae* (2006) de Nicholas Cook y Philip Auslander respectivamente y en habla hispana: “¿Porqué música y estudios de performance? ¿Porqué ahora?: una introducción al dossier” TRANS-Revista Transcultural de Música, TRANS-13 (2009) y el libro *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World* (2008) de Alejandro Madrid y *Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición*. TRANS-Revista Transcultural de Música, TRANS-9 (2005) y *Música, Mente y Cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad* (2014), de Rubén López Cano.

enfoque de la cognición musical, podemos mencionar la investigación doctoral de Alicia Peñalba realizada en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid finalizada en el año 2008, la cual lleva por título *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. De forma similar, en el contexto del Programa de Posgrado en Música de la UNAM, podemos mencionar la investigación doctoral en el área de la interpretación musical finalizada en 2012 por Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán, en la cual se analiza el gesto musical del intérprete como un signo desde un marco semiótico, la cual lleva por título *La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: Una aproximación semiótica*.

La presente tesis aborda las problemáticas surgidas a partir de la inserción de las nociones de cuerpo y performance en la investigación musical. A diferencia de los análisis que centran su atención únicamente en las obras o textos musicales, la siguiente investigación propone un modelo de análisis que indaga la forma en la que, más allá de la partitura, el intérprete genera sentido por medio de sus acciones, al tiempo de integrar y analizar las huellas de lo corpóreo tanto en el texto como en el estudio contextual en donde surgieron y se proyectaron dichas acciones. Para llevar a cabo lo anterior se analizará el papel que juega la corporalidad del intérprete en la *performance* de los *Fragments de Kafka* Op.24 de György Kurtág, bajo la perspectiva interdisciplinaria de los *estudios de performance* y en específico bajo el marco teórico y conceptual propuesto por Richard Schechner. Vale la pena mencionar que se ha elegido este enfoque ya que, a diferencia de los antes mencionados, sus posibilidades metodológicas nos permiten analizar los aspectos culturales/contextuales y subjetivos en el estudio de las acciones del cuerpo. De esta manera, se utilizarán conceptos y categorías de dicho autor concernientes a lo corpóreo en la práctica de la interpretación como son las *acciones reiteradas*, el *conocimiento corporeizado*, la *performance artística*, el *acting codificado* y la *conducta restaurada*, que serán explicadas más adelante. Cabe aclarar también que a pesar de la gran importancia que juega para la temática de la performance el papel del *escucha*, por motivos de delimitación, concreción y claridad académica, en el presente trabajo quedará intencionalmente fuera de la problematización y de los análisis.

A manera de resumen de la estructura del texto, la presente tesis se divide en tres capítulos; en el primero se expone el marco teórico y conceptual en donde se desarrollan las categorías antes mencionadas y a partir de las cuales se propone una metodología de análisis centrada en lo corpóreo. En el segundo se toman como estudio de caso los Fragmentos de Kafka Op. 24 del compositor húngaro György Kurtág para analizarse a partir de tres ejes: el contexto en el cual surgieron y se proyectaron las acciones a la obra, la codificación de las acciones en el texto musical y las acciones del intérprete para la performance. Finalmente, en un tercer capítulo se discutirán los alcances de la aplicación del modelo analítico al estudio de caso propuesto, así como sus posibilidades de aplicación más allá de esta obra. Igualmente, se problematizarán, a partir de lo corpóreo, algunos aspectos sociales de la práctica de la interpretación musical en el ámbito académico y de la investigación musical relacionada a ésta práctica.

Para finalizar, creo importante mencionar que más allá de las debilidades y contradicciones que se puedan encontrar en esta tesis, las problemáticas y cuestionamientos aquí planteados surgen desde el profundo amor y respeto que le profeso a la práctica de la interpretación y al violín con los cuales he crecido desde mi infancia, y al aún naciente pero sincero interés hacia los ejercicios teóricos del ámbito académico. De esta forma, espero con este trabajo poder hacer al menos una mínima contribución a los intentos por hacer *concordar*,⁷ “*encordar*” y *armonizar* ambas prácticas a partir de una franca e incluso cruda confrontación que nos permitan seguir desarrollándonos en nuestro *musicar* lejos de aquellos hábitos reiterados por la inconsciencia y la autocomplacencia.

⁷ En su acepción **coincidir** del latín *Cordis*=Corazón

CAPÍTULO 1: LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE COMO HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS DEL CUERPO EN LA PERFORMANCE MUSICAL

1.1 La noción de corporalidad en los estudios de performance

No existe “el tener”, sólo “el ser”, un “ser” anhelando la última respiración, la asfixia (Parte III, Fragmento 1)

Como se expuso anteriormente, el objetivo de este primer capítulo se enfoca en diseñar una propuesta metodológica para analizar las acciones de los intérpretes en la performance del repertorio de tradición académica, con base en ciertas categorías y diagramas analíticos propuestos por el campo de estudio teórico e interdisciplinario conocido como los *estudios de performance*, y en específico dentro de la perspectiva del teórico y director teatral americano Richard Schechner.

Para llevar a cabo lo anterior, se discutirá brevemente el campo de estudio antes mencionado, los antecedentes en su aplicación en la investigación musical y algunos conceptos y categorías claves, los cuales nos permitirán estudiar el fenómeno de la interpretación desde una nueva perspectiva. De igual forma, se expondrán algunos diagramas analíticos y los tres ejes a partir de los cuales se propondrá un modelo de análisis centrado en las acciones del cuerpo en la performance del repertorio musical de tradición académica occidental.

1.1.1 Breve introducción a los estudios de performance y a los enfoques performático y performativo en la investigación musical.

El campo interdisciplinario conocido como estudios de performance comienza a originarse durante la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos a partir de dos enfoques disciplinarios e institucionales distintos. A pesar de que con el paso del tiempo dichos enfoques y disciplinas se han ido complementado y estableciendo como un único campo

abierto a distintas articulaciones, es importante tener en cuenta los dos proyectos iniciales para una mejor comprensión de sus posibilidades metodológicas.

Por un lado, el *Departamento de estudios de performance* perteneciente a la Escuela de comunicación de la Universidad de Northwestern (NU), remplace a mediados de la década de los ochenta al antiguo *Departamento de estudios de interpretación oral*. Éste departamento contaba ya con una larga trayectoria en el estudio del habla y se interesaba en los aspectos orales de la poesía y la literatura, cuya actividad estaba “posicionada como un sub-campo estético dentro del habla, la comunicación y/o la retórica”.⁸ Vinculados a los aspectos discursivos de la comunicación, los *estudios de interpretación oral* se vieron influenciados por los trabajos sobre lingüística del filósofo inglés John Langshaw Austin publicados a principios de los sesenta a partir de los cuales se acuñaría el término *performativo*, así como por los trabajos del antropólogo americano Richard Bauman relacionados a la antropología lingüística. Dichos trabajos se enfocaban en estudiar la performatividad del lenguaje o el papel que juega el lenguaje en la constitución de la cultura.⁹

Por su parte, el *Departamento de estudios de performance* perteneciente a la Escuela de artes de la Universidad de Nueva York (NYU), remplace en los inicios de los años ochenta al *Departamento de drama*, en donde se concentraban los estudios relacionados específicamente a la disciplina teatral. Influenciados por la emergente *Teoría de la Performance* desarrollada por el director teatral Richard Schechner a partir de una investigación antropológica e intercultural del teatro y los rituales, dicho departamento comenzará a cambiar su enfoque disciplinario y artístico, por un enfoque interdisciplinario que integraba los métodos de la antropología, las performances experimentales y una nueva forma de concebir las interacciones sociales a partir de las investigaciones sociológicas desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XX.

Es importante mencionar que a partir de los dos enfoques mencionados, el *performático* o aquel centrado en el análisis de las acciones de las performances y el *performativo* o aquel

⁸ Shannon Jackson en Richard Schechner. *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007, p. 6.

⁹ Entre estos trabajos podemos mencionar el libro póstumo de J.L Austin *How to do things with words* publicado en 1962 y el libro *Verbal art as performance* de Richard Bauman publicado en 1977.

centrado en los aspectos performativos del discurso, es decir, aquellos aspectos que se llevan a cabo a partir de los discursos, se ha intentado establecer una diferenciación para la aplicación metodológica de los estudios de performance en las investigaciones musicales. De esta forma, gracias a discusiones recientes como las generadas en torno a la publicación del número de la revista TRANS dedicada a dicho tema, relacionada también al congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) del año 2008, se ha consensado utilizar el concepto de lo *performativo*, basado principalmente en la noción de *performatividad* de J.L. Austin¹⁰, para indagar más allá del análisis de las partituras o de las acciones de sus interpretaciones, “qué es lo que la música hace o le permite a la gente hacer”.¹¹

Por otro lado, el denominado enfoque *performático*, al orientarse a estudiar el cómo se constituyen y se llevan a cabo las acciones de las distintas performances musicales, parecería a simple vista no indagar las implicaciones sociales y antropológicas de la actividad musical; sin embargo, como distingue Rubén López Cano en su ensayo *Música, mente y cuerpo*,¹² y como trataremos de ahondar en esta tesis, no sólo los actos de habla constituyen o hacen cosas, sino que las mismas *acciones corpóreas reiteradas*, generan hábitos y cultura, es decir, nos ayudan a crear realidades, generar discursos, valores, creencias, identidades, etc. Considerando lo anterior, en esta investigación me centraré en el segundo enfoque de los estudios de performance, el performático, debido a su posibilidad de concentrarse en el estudio de una *práctica corporeizada* como la interpretación de la música académica occidental, a partir de una perspectiva centrada en una lógica corporal, la cual requiere de un enfoque interdisciplinario para trascender la visión disciplinar de la práctica musical, la cual se ha centrado sobre todo en los aspectos sonoros del fenómeno musical.

¹⁰ Concepto desarrollado en su obra *How to Do Things with Words* (1962) a partir de la concepción de los *actos de habla* basados en las *oraciones performativas*, aquellas que a pesar de no describir nada, ni ser falsas o verdaderas, llevan a cabo algo al momento de ser enunciadas. Algunos ejemplos de este tipo de oraciones pueden ser las apuestas, las promesas o los nombramientos.

¹¹ Madrid, Alejandro L. 2009. “¿Porqué música y estudios de performance? ¿Porqué ahora?: una introducción al dossier” TRANS-Revista Transcultural de Música 13 (artículo 4) Consultado el 21 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

¹² Rubén López Cano. “Música, Mente y Cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”. En Marita Fornaro (ed.). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música. pp. 41-78. Consultado el 21 de marzo del 2014, disponible en: <https://www.dropbox.com/s/ysinmsxyvedvfeh/2014.perform.pdf>

1.1.2 Los estudios de performance bajo la perspectiva de Richard Schechner

Como el propio Schechner narra en una entrevista de la serie *What is Performance Studies?* para el Instituto Hemisférico de Performance y Política, los estudios de performance como campo académico interdisciplinar comienzan a originarse en un momento particular en el que confluyen algunas ideas provenientes de la antropología, la lingüística estructural, la psicología, la sociología y la estética. En ésta coyuntura, dichas disciplinas coincidieron en una fuerte insatisfacción frente a la autoridad y al poder ejercido por el *establishment* o la élite dominante de cada una de éstas.¹³ Por esta razón, algunas disciplinas artísticas, como el teatro en el caso de Schechner, comenzarán a cuestionar su propia actividad, a la vez que adoptan enfoques teóricos y aplican herramientas metodológicas de otras disciplinas y campos del conocimiento. Estos estudios se originan a la par de los movimientos sociales de los años 1960 y 1970, como el movimiento por los derechos civiles, el movimiento revolucionario de la juventud, el movimiento por la participación democrática y los movimientos artísticos radicales en los Estados Unidos, como el movimiento *Fluxus* y el *Off-Off, Broadway* del cual el propio Schechner era un participante activo. En dichos movimientos, tanto los *cueros* de las personas como los *cueros sociales* comenzaron a manifestarse como agentes de cambio y transformación mediante actos de “rebelión contra las autoridades políticas, epistemológicas, estéticas y artísticas de ese tiempo”.¹⁴

A partir de lo anterior podemos comprender que los estudios de performance surgieron como un movimiento artístico de ruptura que se insertó en el ámbito académico y que se interesaba en el estudio social, intercultural e interdisciplinario de las acciones del cuerpo, aquello que Schechner denomina *conducta corporeizada*. La Dra. Barbara Kirshenblatt-Gimblet, invitada por Schechner en 1980 para presidir y llevar a cabo el cambio de departamento, señala la importancia de adoptar el enfoque interdisciplinario al estudiar algún fenómeno artístico, religioso o cotidiano relacionado a la performance:

Los estudios de performance parten de la premisa de que sus objetos de estudio no deben ser divididos, clasificados y asignados de acuerdo al medio a varias disciplinas –música,

¹³ Confrontar: Richard Schechner. *Interview with Richard Schechner: What is Performance Studies?* New York, New York: 27 de Noviembre 2001. Consultado en enero 2013. Disponible en: <http://hidvl.nyu.edu/video/003305515.html>

¹⁴ *Ibidem*.

danza, literatura dramática, historia del arte. La división imperante de las artes de acuerdo al medio es arbitraria, como es la creación de campos y departamentos dedicados a cada una.¹⁵

El *Departamento de estudios de performance* de la NYU se centraba en el análisis estético, social y antropológico de las prácticas artísticas, los rituales y la performance de la vida cotidiana, desde una perspectiva que al poner énfasis en el acto, se cuidaba de no separar dichas prácticas en campos y disciplinas que dividieran arbitrariamente lo que se puede entender también como un mismo fenómeno de expresión corporizada. Como lo declara la misma autora, “los eventos y las prácticas corporeizadas son un punto de referencia recurrente dentro de los estudios de performance”,¹⁶ debido a que este campo interdisciplinar se origina a partir de una relación dialéctica entre las prácticas o performances y su estudio o teorización. Este último argumento es crucial para el presente trabajo, ya que abre un campo de interrelación entre el trabajo práctico que los músicos intérpretes hacemos y el trabajo teórico que puede llevarnos no sólo a mejorar nuestra práctica, sino también a proponer nuevos enfoques y metodologías para la investigación musical que ayuden a replantear el estatus de los intérpretes dentro de la práctica musical.

Siguiendo la propuesta de Schechner, todas las performances se pueden entender básicamente como *acciones* y los estudios de performance se dedican a examinarlas a partir de los cuatro puntos que describiré a continuación:

- La *conducta* entendida como los procesos corporales mediante los cuales los individuos llevan a cabo las distintas performances. Dicho en otras palabras, aquellas *acciones reiteradas* que generan una conducta específica, un hábito, una técnica o un estilo que se manifiesta de manera corporal y que, por lo tanto, deviene en una práctica corporeizada.

¹⁵ Barbara Kirshenblatt-Gimblet en Schechner. *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007, p. 3. **Texto original:** Performances Studies starts from the premise that its objects of study are not to be divided up and parceled out, medium by medium, to various other disciplines –music, dance, dramatic literature, art history. The prevailing division of the arts by medium is arbitrary, as is the creation of fields and departments devoted to each. **N.T: Traducción mía.** En adelante asumo la mayor parte de las traducciones y de las transcripciones de los discursos hablados, excepto cuando indique la traducción de alguien más.

¹⁶ Ibidem.

- La ***práctica artística*** como un punto de unión entre teoría y praxis, debido a que desde sus inicios estos estudios se constituyeron, en el enfoque de Schechner, a partir de la teorización de su propia experiencia artística y antropológica en la disciplina teatral. Como él afirma, un gran número de investigadores dentro de esta línea son *performers/actores* activos en sus propias prácticas, debido a que “la relación entre estudiar y hacer la performance es integral”, debido a que los procesos creativos implican la unión entre teoría y praxis.¹⁷
- La ***observación participante*** como una técnica adaptada de la antropología para el estudio de la conducta de los sujetos en las distintas prácticas artísticas o performances dentro de la propia cultura. Para la antropología social esta técnica se entiende como una elaboración reflexiva empírica y teórica, llevada a cabo por el investigador a partir de las relaciones que establece con los informantes de alguna cultura ajena a la propia. En este sentido se puede decir que el investigador llega desde su propia cultura para observar e interpretar información acerca del “otro”; sin embargo, para los estudios de performance esa “otredad” puede encontrarse y estudiarse en las prácticas y performances de la propia cultura e incluso en algunos aspectos de la propia conducta.
- Finalmente, el interés y activo involucramiento de las prácticas artísticas en la ***práctica social***, lo que se aleja claramente del principio de imparcialidad que caracteriza a otros modelos analíticos. Como señala Schechner, “muchos de los que practican los estudios de performance no aspiran a una neutralidad ideológica”,¹⁸ por lo cual se establece el reto de volverse conscientes de la propia postura en relación a los otros, y generar estrategias para poder defenderla o modificarla.

Estas cuatro categorías constituyen un marco fundamental para mi investigación, debido a que nos muestran un enfoque centrado en el estudio del *hacer*. Esto nos ayudará a analizar la importancia del cuerpo y las acciones en la adquisición, construcción y transmisión de un conocimiento que se vincula al mismo tiempo con el hacer artístico, con la auto-observación y con las prácticas sociales que forman parte de la práctica musical. Al

¹⁷ Ibidem, p. 2.

¹⁸ Ibidem, p. 2.

entender la práctica de la interpretación musical como una *performance*,¹⁹ esta investigación se centrará en los aspectos corpóreos de las acciones para tratar de visibilizar de qué forma el intérprete genera *sentido*,²⁰ por medio de su cuerpo en la performance de la música académica occidental; en el caso particular que interesa a esta tesis, aquellas acciones que constituyen las conductas corporales empleadas en mi propia performance musical. Con base en lo anterior, se discutirán cuáles son las implicaciones que han tenido para la práctica de la interpretación de tradición académica las nuevas conductas corporales empleadas en la performance musical en los siglos XX y XXI.

1.1.3 El papel de la corporalidad en la construcción de sentido en la performance musical bajo el marco de los estudios de performance.

En la primera parte del capítulo vimos de forma breve los dos enfoques principales en los que se basan los estudios de performance, así como su perspectiva centrada en las acciones a partir de las cuatro categorías que propone Schechner para su estudio. A continuación ahondaremos en el papel que juega el *cuerpo* para la noción de *conocimiento corporeizado* y definiremos los conceptos de *performance artística* y *acting*, los cuales son importantes para estudiar la interpretación musical desde una perspectiva interdisciplinaria e intermedial centrada en lo corpóreo.

¹⁹ En lengua castellana la actividad que realizan los intérpretes de música académica se verbaliza generalmente con las palabras ejecución e interpretación. Debido a que ambos conceptos intentan establecer significados claros y distintos, por un lado la ejecución, refiriéndose a los aspectos mecánicos de la práctica y por otro la interpretación, refiriéndose a los aspectos estéticos y expresivos. Esta división conceptual puede dificultarnos una concepción integral de dicha actividad. Debido a lo anterior se utilizará la palabra performance para evitar dicha dicotomía conceptual y entender la performance como una práctica que integra ambos conceptos e incluso la interacción con el escucha en el evento o ritual en el que se lleva a cabo.

²⁰ A pesar de las diversas investigaciones musicales que han intentado profundizar en la temática respecto a la significación musical, principalmente desde un enfoque semiótico, en esta investigación entenderé y usaré el concepto de *sentido* desde una acepción más general relacionada a la comunicación, es decir, como el proceso activo de interpretar, construir y comunicar información en un contexto o marco establecido.

Conocimiento corporeizado y performance artística

Como postula Schechner, el cambio de paradigma centrado en la noción de conocimiento corporizado que ayudó a constituir los estudios de performance, comenzó a formarse a partir de concebir al *cuerpo en acción* como una forma de conocer y responder a la realidad:

En ese momento comenzamos a percibir nuestro propio paradigma para los estudios de performance en los eventos públicos/activos a partir del conocimiento corporeizado, y esto corre a la par de ciertas nociones políticas y sociales de *poner el cuerpo en la calle*, de *tomar acción*, [...] todo esto para decir que el cuerpo en acción no era simplemente un instrumento de algo más, sino que puede ser en sí mismo una inteligencia activa, política, estética y epistemológica.²¹

Este nuevo paradigma coincide con otras propuestas epistemológicas occidentales como la *fenomenología* y la *cognición corporizada*, las cuales durante el siglo XX se oponen a ciertas nociones de la modernidad basadas en la división cartesiana. Para todas ellas, no existe una separación entre la mente y el cuerpo y todo conocimiento se corporiza, es decir, se genera a partir de la interacción que los sujetos establecen con otras personas y objetos del mundo mediante su propio cuerpo. En el estudio de la actividad musical se han comenzado a llevar a cabo investigaciones bajo este enfoque epistemológico a finales del siglo XX a partir del surgimiento de los *estudios de música y gesto* y de la aplicación metodológica interdisciplinaria que proporcionan los estudios de performance.

Para analizar la práctica de la interpretación musical con base en la idea de conocimiento corporizado expuesta anteriormente, resulta necesario ahondar en el concepto de *performance artística* propuesto por Richard Schechner en su libro de 1977, *Teoría de la performance*. Es importante señalar que una de las influencias cardinales para el desarrollo de esta teoría, son las investigaciones llevadas a cabo por el sociólogo canadiense *Erving Goffman* y de forma particular su libro de 1959, *La presentación del yo en la vida*

²¹ Ibidem. Richard Schechner. *Interview with Richard Schechner...* Minuto: 3:20

Transcripción: *Performance Studies at that point, began to first perceive of our own paradigm, in active events, embodied knowledge, and this is part in parcel within certain political notions and social notions of putting your body in the street, of tacking action, [...] all of this things were to say that the body in action was not simply an instrument of something else, but was itself an epistemological and political and esthetic, active, intelligence.*

cotidiana. En dicha investigación, el autor realiza un análisis micro-social para estudiar las distintas conductas que los individuos performan en la vida diaria al presentarse ante las otras personas. Goffman advierte que por el hecho de que éste tipo de performer/actor no “formule anticipadamente **los movimientos de sus ojos y su cuerpo**, esto no significa que el mismo no se expresa a través de estos dispositivos en una forma dramatizada y pre-formada en su repertorio de acciones.”²²

Al retomar la definición propuesta por Goffman respecto a la *performance cotidiana*, la cual había planteado como “toda actividad de un individuo que ocurre durante un periodo marcado por su continua presencia ante un grupo particular de observadores, la cual tiene alguna influencia en dichos observadores”,²³ Schechner observa que dicho concepto se puede aplicar indistintamente a cualquier actividad relacionada al arte, los deportes, los rituales y el juego. Sin embargo, señala una diferencia fundamental entre la performance de la vida cotidiana y la performance artística: la **autoconciencia** del performer profesional, en este caso del intérprete musical, el cual como él mismo señala, es aquel que “intenta reflexivamente dominar la técnica específica de su performance”,²⁴ y por ende a dominar de manera particularmente consciente las acciones de su cuerpo.

Es importante señalar que para estudiar la autoconciencia del performer profesional, Schechner se apoya en las investigaciones desarrolladas por el director y teórico teatral italiano Eugenio Barba, el cual desarrolla la noción de *técnicas de conducta extra-cotidianas*, las cuales se basan en un uso del cuerpo distinto al de la vida cotidiana. Como él afirma, “el primer paso para descubrir cuáles son los principios que gobiernan el *bios escénico* del performer, o incluso la vida misma, radica en **entender que las técnicas cotidianas del cuerpo pueden ser remplazadas por técnicas extra-cotidianas, esto es,**

²² Ervin Goffman en Richard Schechner. *Performance Theory*. London y New York: Routledge, 2004, p. 296. *The incapacity of the ordinary individual to formulate in advance the movements of his eyes and body does not mean that he will not express himself through these devices in a way that is dramatized and pre-formed in his repertoire of actions.*

²³ Ervin Goffman en Richard Schechner. *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007, p. 29. *All the activity of a given participant on a given occasion, which serves to influence in any way any of the other participants.*

²⁴ Richard Schechner. *Performance Theory*. London y New York: Routledge, 2004, p. 300

técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del cuerpo. Los performers utilizan estas técnicas extra-cotidianas”.²⁵

A partir de lo expuesto anteriormente, se puede entender que la performance atraviesa de manera transversal los comportamientos cotidianos, artísticos y rituales de las distintas culturas, pero que dichos comportamientos al estar condicionados por el grado de autoconsciencia del performer, cambian respecto a la situación específica de presentación o re-presentación. Debido a que la práctica de la interpretación de música académica se ha naturalizado como una actividad prioritariamente sonora, se hace necesaria la pregunta de ¿hasta qué punto el *performer/intérprete* en este ámbito musical es autoconsciente de los aspectos corporales de su *performance* y consciente de la forma en la que los comunica a los demás en dicho acontecimiento?, y de qué manera el tener una mayor conciencia de dichos aspectos corporales puede, además de incidir en su propuesta interpretativa, ayudar a replantear su estatus en la compleja relación intérprete-obra-compositor?

Acting codificado

A pesar de que Schechner no teoriza específicamente sobre la actividad musical, se entiende por su perspectiva interdisciplinaria que concibe esta disciplina dentro de lo que establece como las artes *performáticas* o *performativas*. En este sentido establece el *acting* como una sub-categoría del *performing* (*performance*), no sólo en un sentido teatral sino en uno interdisciplinario, y lo define como “las conductas enfocadas, claramente marcadas, enmarcadas y diseñadas específicamente para ser mostradas”.²⁶ De la misma forma propone dividir el *acting* en ciertas categorías de acuerdo a la relación que establecen con la vida cotidiana, el tipo de acciones presentadas, el estado mental del performer/actor y la importancia de los objetos performativos.

La práctica de la interpretación musical se puede analizar bajo una categoría que Schechner denomina *acting codificado* (*codified acting*), debido a que este tipo de performance, de

²⁵ Eugenio Barba en Richard Schechner. *Performance Studies...Ibidem*, p. 188. *The first step in discovering what the principles governing a performer scenic bios, or life, might be, lies in understanding that the body's daily techniques can be replaced by extra daily techniques, that is, techniques which do not respect the habitual conditioning of the body. Performers use these extra daily techniques.*

²⁶ Richard Schechner. *Performance Studies... Ibidem*, p. 174. *Acting consists of focused, clearly, marked and framed behaviors specifically designed for showing.*

forma similar a los rituales, se basa en una sistematización semiótica de gestos, movimientos, la forma de presentarse en el escenario, e incluso decidiendo sobre el escenario mismo. En este tipo de actuación, el performer debe entrenarse durante varios años para dominar una conducta codificada sistemáticamente, la cual es ajena a la conducta cotidiana. Como señala Schechner, al basarse primordialmente en un *conocimiento corporeizado*, generalmente “el performer novicio no aprende de forma abstracta sino directamente de un maestro que transmite una línea específica de una tradición.”²⁷ De ahí que, dominar ciertos tipos de sistemas codificados como el ballet o el kathakali, el piano o el violín, la ópera o la acrobacia o incluso aquellos comportamientos asociados a ciertos deportes específicos puede tomar años de entrenamiento, ya que generalmente se tiene que desarrollar un “segundo cuerpo” y una “mente enfocada” para cubrir las demandas corpóreas específicas de cada una de estas prácticas. A pesar de que Schechner estudia principalmente este tipo de actuación dentro del marco de las artes performativas, señala que muchos de los rituales seculares y profanos, los entretenimientos populares y los deportes utilizan movimientos codificados. Como él declara, “performar un casamiento, ejecutar un baile de salón o disparar una pelota de baloncesto requiere dominar una conducta codificada.”²⁸

Dentro del ámbito musical académico existe un factor que ha influenciado y redireccionado la transmisión y estudio de la conducta codificada en *patrones de acciones* de este tipo de acontecimiento, a la transmisión y estudio de dicha conducta codificada en *patrones de escritura*,²⁹ me refiero a la obra o texto musical. Lo anterior debido a la tradición occidental de perpetuar con mayor precisión las distintas performances o, en otras palabras, aquellas *conductas* o *acciones* específicas de los rituales, la música, la poesía, los bailes, las cuales, previas a la adaptación de la escritura se transmitían de forma no sólo oral, sino también por medio de la transmisión mimética o corporal.

²⁷ Ibidem, p. 188.

²⁸ Ibidem, p. 184-185.

²⁹ Schechner utiliza por primera vez las nociones de *patrones de acciones* (patterns of doings) y *patrones de escritura* (patterns of words), en su ensayo de 1973, *Drama, Guión, Teatro y Performance*. Utiliza dichas nociones para referirse al *guión* o aquello que pre-existe y persiste en cualquier ritual o performance, y para evidenciar el cambio de enfoque centrado en las *acciones* de las performances a uno centrado en los *textos* que intentan codificar esas acciones.

Esta tendencia logocéntrica de la cultura occidental que intenta perpetuar los rituales, eventos o performances por medio de la escritura, ha generado que se le dé mayor importancia al texto musical en sí mismo, que a las acciones o a la conducta musical que se intenta codificar en el propio texto. Asimismo, debido a los condicionamientos y convenciones culturales de la música académica, se ha generado una práctica que condiciona y naturaliza la conducta o la manera en la que los intérpretes llevan a cabo las acciones, sin tomar en cuenta los contextos particulares de cada intérprete o las condiciones específicas de su cuerpo.

Lo anterior conlleva a formularse las siguientes preguntas: ¿de qué forma, más allá del texto musical, el intérprete genera y comunica significados mediante su propio cuerpo?, y ¿cuáles son las convenciones y condicionamientos culturales que han naturalizado el comportamiento del intérprete en el ámbito musical académico?

1.2 Cuerpo, texto y contexto en la performance musical dentro del ámbito académico.

En la lucha entre tú y el mundo, secunda el mundo

(Parte III, Fragmento 10)

Debido a que la presente investigación propone un marco teórico y una metodología para el análisis de la interpretación centrado en las acciones que modelan el comportamiento del performer en el ámbito musical académico, a continuación se establecerán y definirán algunos conceptos y modelos analíticos que proponen una nueva lectura en el estudio de dicha práctica corporeizada. Como se explicó en el punto anterior de este capítulo, la performance artística en la música occidental se puede entender como una conducta o actuación codificada, la cual se ha intentado proyectar, reproducir y transmitir por medio de la partitura o texto musical, pero que partiendo de la propuesta de Schechner, puede ser también estudiada desde la dimensión corporal que ya hemos explicado.

Lo anterior se torna más complicado debido a que, a diferencia de otras prácticas o performances musicales como la música tradicional o la improvisación libre, durante los últimos siglos la música académica occidental se ha constituido y perpetuado a partir de la noción de autoría y de la escritura de obras. A diferencia de otras culturas y prácticas en donde las performances musicales son *enactuadas*³⁰ por aquellos agentes que han adquirido el conocimiento corporeizado de forma directa por medio de la repetición de acciones de un cuerpo que encarna un determinado estilo, género o cultura. Específicamente, en el género académico dentro de la cultura occidental, los acontecimientos musicales se han intentado

³⁰ En adelante, al leer el término *interpretar* en esta tesis, se recomienda pensar en dicho verbo como la *enactuación* de una *performance*, refiriéndonos a las acciones específicas de la ejecución-interpretación del evento dentro de la práctica de la música académica occidental. Como ha notado Nicholas Cook en su ensayo *Between Process and Product: Music and as performance*, en la práctica de la música académica, el verbo *interpretar* (*to perform*) conlleva la necesidad de un objeto directo (*to perform what?*), el cual se ha establecido como *las obras musicales* específicamente sonoras. De esta forma, se dejan fuera aquellas experiencias referentes a un acontecimiento que puede llevarse a cabo reiteradamente, como un ritual, en el cual existe una configuración de acciones específicas a llevarse a cabo, las cuales pueden volver a repetirse sin la necesidad de un texto escrito. He decidido utilizar el concepto de *enactuación* con base en la definición de la palabra *enact* del *Oxford Dictionary*, el cual la define en tres acepciones: [Francés antiguo ACTE] 1. Hacer, 2. Poner en práctica, 3. Actuar en el escenario. Consultado en mayo de 2013. **Disponible en:** <http://oxforddictionaries.com/definition/english/enact?q=enact>

codificar de forma abstracta en un texto musical, lo cual establece una gran problemática para la enactuación o “puesta en escena” de dichas conductas musicales.

Con base en las problemáticas antes mencionadas, y para poder llevar a cabo el análisis del estudio de caso propuesto para esta investigación, nos resultará útil rescatar algunos diagramas analíticos y categorías liminales entre la antropología, la sociología y el teatro, las cuales han sido utilizadas por los estudios de performance para analizar las conductas específicas de las distintas prácticas corporeizadas. Para el caso particular de esta tesis, servirán para llevar a cabo el análisis de la performance musical académica centrado en tres ejes principales: el cuerpo, el texto musical y el contexto.

1.2.1 Las acciones del cuerpo

Las categorías y diagramas que a continuación se desarrollan, surgieron gracias a la interrelación de la experiencia vivencial del trabajo etnográfico de investigadores teatrales como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, y de antropólogos como Victor y Edith Turner, los cuales se interesaban en replantear sus propias disciplinas y en las nociones relacionadas al conocimiento corporeizado expuestas en la primera sección del capítulo. De esta forma, en su libro de 1985 *Entre el Teatro y la Antropología*, Richard Schechner señala un interés común durante las décadas de los años 1960 y 1970 entre los trabajos de las personalidades antes mencionadas, por medio del cual se comenzaron a evidenciar los lazos entre la disciplina teatral y la antropología a partir de una crítica a las nociones elitistas, eurocéntricas y logocéntricas de las disciplinas y prácticas artísticas occidentales. Lo anterior, conjuntamente con el replanteamiento de herramientas conceptuales y metodológicas brindadas por la antropología y la sociología de ese tiempo, generó un creciente interés en el estudio interdisciplinar e intercultural de los rituales y las prácticas performáticas.

Con base en lo anterior, el cuerpo y las acciones comenzaron a ser un foco importante de análisis para dicho proyecto, lo cual se puede observar claramente en los trabajos de los diferentes actores en los cuales se apoya Schechner para ir generando su propia visión y

categorías para el estudio de las performances. Lo anterior se puede constatar directamente en autores como Peter Brook, al que Schechner cita en el libro recién mencionado:

Nuestro trabajo está basado en el hecho que algunos de los más profundos aspectos de la experiencia humana se pueden evidenciar ellos mismos a través del sonido y el movimiento del cuerpo humano en una forma que llama la misma atención de cualquier observador, cualquiera que sea su condicionamiento cultural. [[Brook, 1973, 50]³¹

De igual forma, Schechner presenta en este libro los objetivos de la *Antropología teatral* fundada por Eugenio Barba durante la década de 1980, cuya definición y principal objetivo se establece como “el estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación teatral, es decir, del hombre usando su presencia física y mental de acuerdo a leyes distintas a aquellas de la vida cotidiana”.³² En esta misma actitud catalizadora, Schechner comienza a relacionar el trabajo de Eugenio Barba con el de los antropólogos Victor y Edith Turner, cuyos trabajos se enfocaban en el estudio del *ritual como performance* y en una propuesta para el estudio antropológico denominada *performing ethnography*:

Consideraba que sería bueno ver juntas algunas ideas de Barba con algunas de los Turners. Quiero decir: ¿Por qué no enfatizar no solamente los aspectos cognitivos y experienciales de las etnografías *enactuadas* sino también lo kinestésico, es decir, cómo se maneja, se mantiene, retiene y libera el cuerpo? Esto pondría en los cuerpos de los *antropólogos-performers* un experiencia vivencial sobre aquello qué es moverse “como si” uno fuera el otro, involucrando por lo tanto a los *antropólogos-performers* no solamente en ensayos (“trabajo de campo”) sino en un entrenamiento.³³

³¹ Peter Brook en Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985, p. 27 *Our work is based on the fact that some of the deepest aspects of human experience can reveal themselves through sounds and movement of the human body in a way that strikes an identical chord in any observer, whatever his cultural ... conditioning. [Brook, 1973, 50]*

³² Eugenio Barba en Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology...* Ibidem. p. 28 *Theatre anthropology is the study of the biological and cultural behavior of man in a theatrical situation, that is to say, of man presenting and using his physical and mental presence in accordance with laws differing from those of daily life.*

³³ Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology...* Ibidem, p. 31 *It would be good to see some of Barba's ideas joined with those of the Turners. I mean: How about emphasizing not only the cognitive and experiential aspects of the ethnographies enacted but also the kinesthetic how the body is handled, held, restrained, released? This would put into the bodies of the student performers a living sense of what it is to move "as if" one were the other. And this would then involve the performers not only in rehearsals but in training.*

No hay razón para pensar que esto no aplica de igual forma al performer músico, por lo cual mi interés por adoptar el enfoque y los conceptos surgidos en los ámbitos interdisciplinarios antes descritos, radica en la posibilidad de trascender la visión disciplinaria de la interpretación musical, la cual al concentrarse prioritariamente en la partitura y en los aspectos sonoros y estéticos de las obras musicales, ha dejado fuera los aspectos corporales, sociales y antropológicos de la performance musical.

Como señala Schechner, la convergencia entre las disciplinas antes mencionadas forma parte de un movimiento intelectual mayor del siglo XX, en donde las modalidades para el estudio y entendimiento del comportamiento humano comenzaron a dejar de lado los análisis cuantificables, binarios y lineales entre oposiciones como causa y efecto, pasado y presente, forma y contenido, para recurrir a otros tipos de análisis centrados en el cuerpo y sus acciones a partir de la deconstrucción/reconstrucción de los *hechos*, aquellos “procesos de enmarcar, editar y ensayar la creación y manipulación de fragmentos de comportamiento”,³⁴ a los cuales el autor llama *restauración de la conducta*.

1.2.2 La restauración de la conducta con base en el texto musical.

Schechner define la *conducta restaurada* como todas aquellas acciones reiteradas o *secuencias de conducta*³⁵ que modelan cualquier tipo de performance. Este autor señala que dichas acciones existen independientemente de los condicionamientos causales que las originan, por lo cual, al no existir una fuente verdadera u original de la cual surgieron, o incluso al ignorar o contradecir dicha fuente, pueden ser modificadas o reconstruidas libremente “de forma similar a como se manipula una cinta de cine”. La duración de estas secuencias de conducta puede variar de acuerdo a la actividad específica que se esté

³⁴ Ibidem, p. 33 *the processes of framing, editing, and rehearsing; the making and manipulating of strips of behavior*

³⁵ Esta noción (*strip of behaviour*) fue propuesta por Schechner como una herramienta analítica para la noción de *patrones de acciones (pattern of doing)* mencionada en la nota 22. Como el mismo señala, esta noción se basa en la categoría *secuencia de actividad (strip of activity)* propuesta por Erving Goffman en su libro de 1974, *Frame Analysis* y Schechner la utiliza para referirse a cualquier corte en el flujo de una actividad, vista desde la perspectiva del sujeto que la analiza.

realizando, y puede ir desde un simple gesto como los movimientos de la mano para llevar a cabo un saludo, hasta la secuencia completa de un ritual religioso.

La restauración de la conducta se efectúa en los ensayos, pero sobretodo en el aprendizaje/entrenamiento que se transmite de forma oral o corporalmente entre los performers. Sin embargo, como señala el autor, algunas conductas como las “secuencias organizadas de sucesos, las acciones programadas, [los] textos conocidos, [y los] movimientos pautados, existen independientemente de los actores que las realizan”,³⁶ por lo cual se pueden almacenar, transmitir, manipular y transformar. Lo anterior resulta pertinente para el tema que nos ocupa, debido a que en la práctica de la música académica, estas performances o secuencias de comportamiento se han intentado codificar gráfica y objetivamente en las partituras.

En la performance musical, la restauración de la conducta se puede entender como todas aquellas *secuencias de acciones* que definen el comportamiento escénico del intérprete y que se corporizan a partir de la obra o acontecimiento musical en cuestión. Este acontecimiento, proyectado en un texto musical, responde tanto a la intencionalidad del compositor que intenta codificarlo en la partitura, como a los medios técnicos y convenciones interpretativas de la práctica instrumental en la cual ha surgido. Sin embargo, al momento de *enactarse* se puede llegar a desconocer o incluso ir en contra de las secuencias de conducta o acciones específicas del acontecimiento, texto musical, en cuestión. Lo anterior se puede observar más claramente en el siguiente diagrama que propone Schechner para analizar la temporalidad en la restauración de la conducta:

³⁶ Ibidem, p. 35-36 *behaviors organized sequences of events, scripted actions, known texts, scored movements exist separate from the performers who do these behaviors.*

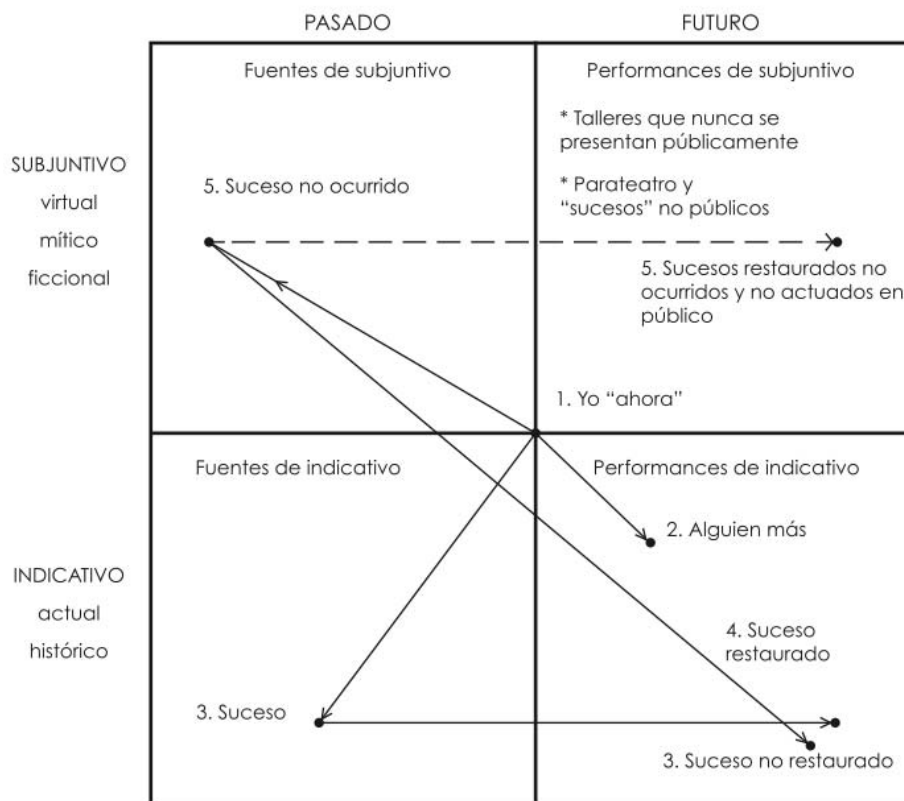


Figura 1: Diagrama con el modelo de la Restauración de la Conducta

El diagrama anterior se basa en la perspectiva temporal de los ensayos que ayudan a acentuar los procesos y en la perspectiva psicológica personal del performer. Este agente se sitúa en el centro del diagrama, en un presente que lo proyecta hacia el futuro en donde se actuará en la performance, a partir de recurrir a un suceso pasado, ocurrido o no, verificable o no, que se reconstruye a partir de un posicionamiento con la tradición, las convenciones y sus elecciones personales. La sección del pasado en modo subjuntivo señala aquellos sucesos no verificables que pudieron haber no ocurrido, pero que no obstante pueden restaurarse en una performance. Pertenecen a este tipo los rituales o sucesos míticos, virtuales y ficcionales.

Para el tema que nos compete, la práctica de la interpretación musical se inserta en los sucesos que Schechner analiza a partir de la articulación 1-3-4 y que son aquellos sucesos históricos, verificables, a los que el intérprete recurre para llevar a cabo en la performance.

Como Schechner señala, estos tipos de performances son “aquellos que se mantienen en un repertorio que trata de adherirse estrictamente a la partitura original”.³⁷ Sin embargo, como señala el mismo autor, debido a que dichos acontecimientos ocurren en contextos y situaciones diversas, aun intentando usar las notaciones más exactas, estos sucesos en realidad son muestras de 1-5a-5b, es decir, de acontecimientos no ocurridos o no verificables que son restaurados para las performances. La diferencia básica entre el modelo 1-3-4 y el 1-5a-5b es que en el primero existe “presumiblemente” un suceso, partitura original, al cual se recurre para llevar a cabo la performance. Sin embargo como señala Schechner la diferencia entre ambos resulta muy inestable ya que el performer observa el pasado, real o ficticio, a través del prisma de los ensayos en el presente que lo proyecta hacia el futuro de la performance.

Al ser esta proyección la que establece las bases y condiciones para seleccionar el material del pasado en función de la performance musical que se llevará a cabo, es esto último lo que define las acciones que el performer decide restaurar o llevar a cabo a partir de la información disponible de los acontecimientos pasados: en el caso específico de la música académica, la información que se puede extraer e interpretar a partir de la partitura y del contexto histórico en el cual se originó dicha obra entendida como un acontecimiento musical. En resumen, podemos decir que el texto musical es un elemento importante que también deberá ser parte de nuestro futuro análisis, pero solamente como la huella de una corporalidad pasada que será recreada por un cuerpo presente, que en su conducta restaurada generará una acción siempre nueva, generando diversos sentidos de acuerdo a cada cuerpo y al acontecimiento concreto.

1.2.3 El *contexto* basado en el *drama social*

Para analizar el contexto del acontecimiento musical que se intenta restaurar, nos abocaremos a la noción de *drama social* propuesta por el antropólogo Victor Turner e integrada también por Schechner a los estudios de performance, la cual establece un

³⁷ Ibidem, p. 43, *So are performances that are kept in repertory according to a strict adherence to the original score.*

modelo que relaciona recíprocamente los procesos sociales y estéticos llevados a cabo por los agentes sociales y artísticos en un contexto histórico y geográfico específico.³⁸ Esta noción establece que las acciones de dichos actores modelan su conducta y establecen roles y conflictos, a la manera de una puesta en escena, mediante los cuales se genera un drama social en particular. En este sentido se puede entender que cualquier drama social presenta cualidades estéticas de la cultura en donde se desarrolla, a la vez que cualquier performance estética encarna consciente o inconscientemente cualidades del drama social que se vive en un determinado momento. Señala Schechner:

Las acciones visibles de cualquier drama social determinado son informadas, modeladas y guiadas por los principios estéticos y los recursos retóricos y performáticos. Recíprocamente, las prácticas estéticas visibles de una determinada cultura son informadas, modeladas y guiadas por los procesos de las interacciones sociales.³⁹

A partir de lo anterior, se puede comprender la pertinencia de una contextualización histórica y cultural para una investigación centrada en la performance, ya que, nuevamente en palabras de Schechner, “este modelo demanda que cada drama social, cada drama estético (o cualquier otro tipo de performance), sea entendido en sus circunstancias históricas y culturales específicas”.⁴⁰ Lo anterior se puede comprender mejor a partir de un diagrama desarrollado por el mismo autor:

³⁸ Victor Turner en Richard Schechner. *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007, p. 77

³⁹ Richard Schechner. *Performance Studies...* Ibidem, p.76 *The visible actions of any given social drama are informed, shaped, and guided by aesthetic principles and performance/rhetorical devices. Reciprocally, a culture's visible aesthetic practices are informed, shaped, and guided by the processes of social interaction.*

⁴⁰ Ibidem, p. 76 *this model demands that each social drama, each aesthetic drama (or other kind of performance), be understood in its specific cultural and historical circumstances.*

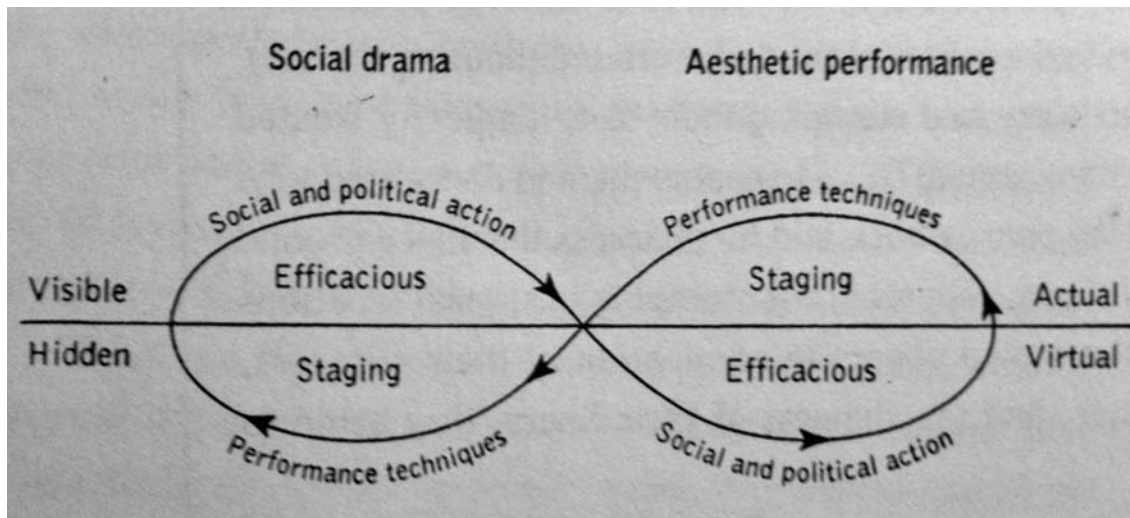


Figura 2: Diagrama de la relación de los dramas sociales con las performance artísticas

El diagrama anterior nos muestra la interrelación y retroalimentación entre los dramas sociales y las performances estéticas. La línea horizontal separa aquello que es eficaz y visible en los dramas sociales, las acciones políticas y sociales, que alimentan eficazmente pero de forma virtual a las performance estéticas. Por otra parte, aquellas acciones o técnicas performáticas que se presentan como una realidad de la puesta en escena, alimentan las acciones escondidas o inconscientes de la puesta en escena de los dramas sociales. Este modelo nos servirá para analizar las acciones de los sucesos o acontecimientos musicales que se buscan restaurar en los estudios de caso propuestos, integrando el análisis del contexto o drama social vivido por el agente que intentó codificar dichos sucesos en el texto musical.

1.3 Metodología de análisis musical con base en las nociones de cuerpo en los estudios de performance

*Hay innumerables escondites, pero
salvación solamente una, sin embargo hay
tantos caminos a la salvación, como
escondites. (Parte I, Fragmento 3)*

Proponiendo un modelo de análisis musical alternativo a aquel centrado prioritariamente en la partitura, en esta investigación nos enfocaremos en indagar el papel que juega la corporalidad del intérprete en la performance de algunos acontecimientos musicales específicos, con base en un proceso que involucra tanto el conocimiento corporeizado de la ejecución instrumental, así como el proceso por medio del cual se construye dicha performance a partir de la reiteración de la conducta en los ensayos. En este sentido, nos enfocaremos en indagar la forma en la que lo corpóreo se presenta transversalmente en las acciones físicas de la performance del suceso musical en cuestión, en la codificación gráfica de dichas acciones y en las vivencias del compositor y del intérprete insertos en un contexto artístico y social que influye en la articulación de sus acciones. Aunque este modelo podría servir en principio para analizar las acciones del intérprete musical a partir de cualquier obra, para fines de esta investigación nos enfocaremos en una obra en particular, a saber, los *Fragmentos de Kafka* op. 24 de György Kurtág, debido al preponderante papel que juega la dimensión corporal en toda la composición, así como la complejidad simbólica, social y cultural que se comunica a través de dicha dimensión.

En este estudio de caso nos centraremos en el análisis de los tres ejes a partir de los cuales se lleva a cabo la reconstrucción de los acontecimientos musicales en cuestión que, sintetizando el punto anterior del capítulo, se establecen como:

- El *cuerpo*, entendido como el espacio donde se llevan a cabo las acciones del intérprete a partir de las cuales se realiza una performance musical experimentada desde una perspectiva interdisciplinaria que engloba no sólo los aspectos sonoros,

sino aquellos aspectos escénico/corpóreos, y sociales/antropológicos del evento musical en su totalidad.

- El *texto*, entendido como el vehículo desde donde se intenta proyectar y perpetuar los códigos corporales de la práctica musical en general y de las piezas o sucesos musicales específicos. De esta forma, sin caer en una mitificación de la partitura, se busca tener una aproximación a ésta como un factor presente e importante en el ámbito de la música académica occidental.
- El *contexto*, entendido desde dos perspectivas distintas. Por una parte el contexto del intérprete y de la performance en donde acontecen los sucesos musicales en cuestión. Por otra parte, el contexto del compositor analizado a partir de su agencia en un entorno socio-histórico, entendido como su propia experiencia en un ambiente socio-cultural que ayudó a modelar, consciente o inconscientemente, el contenido del acontecimiento musical, incluyendo las técnicas performáticas que proyecta en la partitura.

A partir de los tres ejes antes descritos se establecerá un modelo de análisis para el estudio de caso, el cual se plantea de la siguiente manera:

En una primera parte se analizará el contexto en el cual surgió el estudio de caso propuesto, a partir de la agencia del compositor en su propio *drama social*, el cual podrá inferirse por medio de sus testimonios personales y de una breve contextualización política y socio-cultural. En este punto se detectarán aquellas experiencias, “vivencias corpóreas”, que influenciaron y ayudaron a modelar las acciones proyectadas en los sucesos musicales en cuestión, las cuales a su vez se intentan perpetuar gráficamente en la partitura.

En una segunda instancia se analizarán dichas partituras para mostrar de qué forma se han proyectado las experiencias del compositor en las acciones de los sucesos musicales y cuáles son sus estrategias para intentar proyectar gráficamente esa dimensión performática, entendida como todas aquellas acciones corporales en la partitura, las cuales intentan generar y comunicar sentido.

En una última instancia se analizará el contexto de la performance y las acciones/elecciones personales/corpóreas del intérprete, que ayudan a restaurar la conducta, buscando generar sentido en la performance de los sucesos musicales en cuestión. Con base en lo anterior analizaremos la postura del intérprete ante las convenciones y condicionamientos de la práctica a partir de las acciones corporales que lleve a cabo en la performance.

A partir del modelo de análisis antes descrito, en un tercer capítulo de la tesis se discutirán y problematizarán los alcances de la aplicación de dicho modelo analítico y sus posibilidades de aplicación en el estudio de las acciones de los intérpretes en otras obras del repertorio de música de tradición académica y las implicaciones que conllevan para la práctica de la interpretación dentro de este ámbito; la importancia de la autoconsciencia de los aspectos corpóreos de la performance, para poder detectar aquellos hábitos y convenciones naturalizados inconscientemente en las técnicas de interpretación-conducta cotidiana de este tiempo (aprendizaje-entrenamiento). De igual forma, se problematizarán aquellos aspectos relacionados a la investigación musical centrada en las acciones de la performance dentro de una práctica basada en una compleja relación con las obras, a consecuencia de su intento de codificación en un texto musical y los alcances que pueden tener para la investigación musical en el ámbito académico la aplicación de metodologías centradas en el análisis de las acciones, más que en los objetos.

CAPÍTULO 2: EL CUERPO EN LA PERFORMANCE DE LOS FRAGMENTOS DE KAFKA Op.24 DE GYÖRGY KURTÁG

2.1 *Fragmentos de Kafka*, caso de estudio sobre corporalidad y performance

Leopardos irrumpen en el templo y se toman todos los cantaros del sacrificio: esto se repite una y otra vez, hasta que es posible calcular con anticipación su llegada, convirtiéndose de esta forma en parte de la ceremonia. (Parte IV, Fragmento 5)

Para aplicar los conceptos, las categorías y la metodología desarrollada anteriormente, en este segundo capítulo se llevará a cabo un análisis de los aspectos corpóreos de la performance de un estudio de caso específico a saber, los *Fragmentos de Kafka* Op.24 del compositor húngaro György Kurtág, siguiendo el modelo de análisis planteado en la última sección del capítulo anterior. Es importante mencionar que este modelo puede ser aplicado a cualquier ejemplo de la performance del repertorio musical de tradición académica que cuente o no con el soporte de una partitura, lo anterior debido a que la aplicación del marco teórico de los estudios de performance se ha utilizado principalmente para el análisis de ciertos fenómenos musicales desligados generalmente de las obras. En el entendido que para esta tesis es importante problematizar la investigación en el ámbito de la música académica y proponer nuevos enfoques y metodologías para la investigación que podemos realizar los intérpretes, considero importante adentrarme y analizar los puntos áridos y complejos de la práctica, como son las relaciones *obra-texto musical*, *acciones-performances*, *interpretaciones-composiciones*, más que optar por divorciarme de las obras escritas, ya que estas son uno de los elementos del ritual de la performance que ha constituido y que constituyen actualmente la práctica musical de tradición académica en el ámbito occidental, además que el ejemplo escogido destaca de forma particular la dimensión corpórea de la performance musical.

A continuación llevaré a cabo una pequeña contextualización histórica del compositor y de la obra sobre la cual analizaré las acciones de la performance, para posteriormente proceder con el análisis.

2.1.1 Breve introducción a los Fragmentos de Kafka

Escrita entre 1985 y 1987, los *Fragmentos de Kafka* Op.24 son un conjunto de 40 piezas para la dotación violín-soprano organizadas en cuatro partes, en donde el compositor utiliza pequeñas frases y fragmentos de los textos personales del escritor checoslovaco Franz Kafka. Algunas de las piezas no rebasan los 10 segundos de duración mientras que las más largas oscilan entre los 5 y 7 minutos. Se puede decir de forma muy general que la composición muestra influencias de la música de Bela Bartok y Anton Webern, del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y del *Teatro del Absurdo* de Samuel Beckett.

Esta composición fue comisionada a Kurtág por el festival *Wittener Tage für neue Kammermusik* (Días de Witten para la Nueva Música de Cámara), uno de los festivales alemanes más antiguos e importantes para la promoción de la música contemporánea, similar al *Donaueschinger Musiktage* (Días de Música en Donaueschingen) y al *Darmstadt Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Curso de Verano Internacional de Música Nueva en Darmstadt), pero enfocado a los estrenos y presentaciones de obras de pequeño formato. La performance del estreno mundial tuvo lugar el 25 de abril de 1987, con la soprano Adrienne Csengery y el violinista Andrés Keller.

Con respecto al estudio de caso que analizaremos en esta tesis, es importante mencionar que desde 1978 y hasta finales de la década de 1980, uno de los objetivos más importantes de dicho festival fue la integración y promoción de compositores e intérpretes de países pertenecientes a la llamada *cortina de hierro*, aquella frontera política e ideológica entre la Europa Occidental o *capitalista* y la Europa Oriental o *comunista*, como es el caso de

Kurtág y los intérpretes antes mencionados, todos ellos nacidos en la cambiante *Hungría* del siglo XX.⁴¹

Antes de analizar puntualmente algunos de los aspectos que me interesa señalar respecto a la corporalidad en la performance de los Fragmentos de Kafka, comenzaremos por introducir el contexto y la figura del compositor de dicha obra musical.

2.1.2 György Kurtág

*Otra vez, otra vez... lejos...
desterrado... lejos...
desterrado... montañas, desiertos,
una ciudad muy grande para ser
recorrida (Parte IV, Fragmento 7)*

György Kurtág nace en 1926 en la ciudad de Lugoj, Rumania. A los veinte años de edad se matricula, junto con el compositor György Ligeti, en la academia Franz Liszt de Budapest en donde lleva a cabo estudios de piano, composición y música de cámara. En 1957, dos años después de concluir sus estudios en dicha institución, abandona Hungría durante un periodo de tensiones y acontecimientos violentos generados a partir del intento de revolución contra el régimen estalinista que se había implantado al término de la segunda guerra mundial. Durante su periodo de exilio, el compositor pasó alrededor de un año en la ciudad de París en donde más allá de una crisis creativa que le impedía volver a componer, tuvo la oportunidad de conocer y estudiar con Oliver Messiaen y Darius Milhaud, además de conocer y quedar fuertemente impactado con la obra musical de Anton Webern y el teatro del absurdo del escritor y dramaturgo irlandés Samuel Beckett, experiencias que posteriormente influenciarían su concepción respecto a los elementos corpóreos de la práctica musical a lo largo de todo su *opus*.

⁴¹ A lo largo del siglo XX el país de Hungría sufrió diversas rupturas y cambios en su sistema socio-político. Siendo parte del imperio Austro-Hungaro, el reino de Hungría sería derrotado al final de la primera guerra mundial perdiendo más del 60% de su población y más de dos tercios de su territorio, entre estos la ciudad de Lugos, Rumania, en donde nació Kurtág. Durante la segunda guerra mundial Hungría se vería forzada a luchar al lado de las *Potencias del eje* y tras su derrota en 1945, comenzaría a ser gobernada por el régimen soviético durante toda la guerra fría hasta el año de 1990.

Con respecto al tema y al estudio de caso de esta tesis, es importante señalar la relación que estableció este compositor en la ciudad de París con la psicóloga del arte Marianne Stein a raíz de algunas crisis personales y creativas vividas durante ese tiempo. A partir de algunos ejemplos de sus composiciones tempranas entre las que podemos mencionar la *Cantata Coreana* y dos *canciones para masas*⁴² llamadas *Canción saludo a Stalin* y *Nuestro nuevo mundo está evolucionando*, se puede revelar la relación del compositor con la ideología y política soviética, la cual demandaba, una determinada *conducta* en sus seguidores.

El golpe psicológico que supuso la toma de conciencia respecto a su relación con dicha ideología luego de los violentos acontecimientos de 1956, contra aquellas personas que intentaron oponerse al régimen estalinistas, se puede extraer directamente de su testimonio en el año 1993, el cual habla sobre sus crisis previas al periodo parisino: “en el espacio de dos semanas había fracasado verdaderamente dos veces en la política. Mis simpatías cambiaban de acuerdo a los acontecimientos. Y yo siempre estuve en el lado equivocado”.⁴³ De igual forma, al reasignar el op.1 a su cuarteto de cuerdas escrito en esa ciudad luego de su trabajo personal con Stein, manifiesta una clara intención de llevar a cabo un corte simbólico con sus composiciones anteriores y más allá de esto, con su propia conducta.

Podemos ahora preguntarnos hasta qué punto las crisis personales del compositor y su incapacidad para componer se pueden vincular a su participación como actor en el *drama social* de la Hungría estalinista y de qué forma estas experiencias, así como su trabajo personal con Stein, influenciaron sus procesos creativos y por lo tanto el estatus que comienza a asignar a los aspectos psico-corpóales de sus composiciones. A pesar de que el compositor no lo ha hecho totalmente explícito, lo anterior puede confirmarse al escuchar sus testimonios personales y al observar acciones como su autoexilio y el corte simbólico con su “*opus estalinista*” escrito durante su juventud. Entre dichos testimonios, vale la pena rescatar las palabras del propio Kurtág para el documental “El hombre fósforo”:

⁴² Género musical de sencilla manufactura que aseguraba una fácil comprensión y ejecución por las masas, el cual era utilizado como propaganda soviética al exaltar los valores de la ideología socialista estalinista.

⁴³ György Kurtág en Rachel Beckles Willson. *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza*, Op.7 Aldershot: Ashgate. 2004. p. 28-29 *within the space of two weeks I had really failed, twice, in politics. My sympathies switched according to events. And I was always on the wrong side.*

En París vivía como un insecto. Sentía que me ahogaba. Algo en mí había colapsado. Era un año después de la Revolución Húngara... yo me sentía fatal. [...] Igual a la cucaracha que busca la luz y la pureza, yo estaba en mi habitación rodeado de colillas y desperdicios... era como una cucaracha esforzándome para transformarme... en un ser humano. [...] La psicoanalista Marianne Stein tuvo un papel muy importante en mi vida. **Me ayudó a cambiar completamente mi comportamiento.** Me enseñó cómo concentrarme en lo esencial y me dio una conducta moral.⁴⁴

Viendo la obvia relación del testimonio del compositor con la *Metamorfosis* del escritor checo Franz Kafka, relato cuyo motivo principal se centra en la transformación psico-física del personaje principal, es sencillo comprender la importancia que supusieron las experiencias antes mencionadas, así como el parte-aguas que supuso para su vida personal y para sus procesos creativos su encuentro con Stein. Con base en esto y aunado a su identificación respecto a su condición judía con Kafka, podemos entender mejor el contexto de su composición *Fragmentos de Kafka*, escrita treinta años después.

⁴⁴ György Kurtág en Judit Kele. *György Kurtág: The Matchstick Man./Peter Eötvös: The Seventh Door: Two documentary films*. Idéale Audiencie Internacional: Paris, 2006. DVD, minutos 25:09-26:48 (Énfasis mío)

2.2 Propuesta de análisis basada en el cuerpo

Por un instante, me sentí acorazado...
(Parte I, Fragmento 14)

Luego de contextualizar el estudio de caso propuesto y la figura del compositor, en esta sección del capítulo llevaré a cabo un análisis en tres partes en donde se podrá observar la forma en que lo corpóreo se encuentra en las experiencias vividas por el compositor (*contexto*), las cuales influyen las acciones que articula en las obras o sucesos musicales y que a su vez intenta proyectar en el soporte escrito de la partitura (*texto*). Finalmente, los hábitos interpretativos y las decisiones personales del intérprete (*cuerpo*), el cual a partir de interpretar y encarnar dichas acciones, articula mediante su cuerpo las acciones de los sucesos musicales para la performance.

2.2.1 El cuerpo en el contexto de la composición.

Como se mencionó anteriormente, otra experiencia decisiva en la vida del compositor György Kurtág, es el descubrimiento durante su exilio parisino del *teatro del absurdo* de Samuel Beckett, lo cual influenciaría también la visión corpórea de algunas de sus composiciones. Este interés en la obra literaria y teatral del escritor irlandés se manifestará más tarde en la utilización de su poesía para la obra *...pas à pas – nulle part...* op. 36, así como en el uso de su poema *What is the Word?* para su obra homónima titulada: (*Samuel Beckett manda un mensaje a través de Ildikó Monyók en la traducción de István Siklos*) op. 30a, escrita como un proceso cuasi terapéutico para la actriz Ildikó Monyók, la cual había perdido la capacidad de hablar luego de un accidente automovilístico. A pesar de que en dichos ejemplos, escritos en la década de 1990, se manifiesta claramente un interés y un vínculo con el ámbito teatral en general y con la obra de Beckett en particular, su interés en los aspectos corpóreo-teatrales de la performance musical se pueden encontrar a lo largo de toda su obra. Respecto a lo anterior es importante mencionar algunas de las influencias más importantes e incursiones del compositor en estos ámbitos.

Como expone la pianista y musicóloga Rachel Beckles en su libro *Ligeti, Kurtág y la Música Húngara durante la Guerra Fría*, el compositor participaba regularmente de los talleres teatrales del *Kassák House Studio*, grupo de teatro activo en Budapest durante la década de los años 1960 y 1970 que, estando influenciado por los trabajos del director polaco Jerzy Grotowsky, intentaban reinventar el ámbito teatral de su contexto al enfocarse en el *evento*, es decir en las *acciones* de los actores y en su *interacción* con el público más allá del texto escrito, dando por lo tanto más importancia al *proceso* que a la idea de un *producto terminado*. Como apunta la misma investigadora, la asistencia del compositor a dichos talleres y producciones teatrales son confirmadas por fotos, documentos y reportes de la policía secreta. Asimismo, su interés y vinculación a estos ámbitos se corrobora con la donación del dinero obtenido con la distinción del *Kossuth Prize* en el año 1975 a siete grupos teatrales *underground* de Budapest.⁴⁵

Además del ámbito teatral, György Kurtág ha estado vinculado a la *técnica Alexander*, técnica psicósomática desarrollada por el actor australiano Frederick Matthias Alexander durante la última década del siglo XIX la cual ayuda a reprogramar los malos hábitos físicos que originan los bloqueos y tensiones psico-físicas, o en palabras de Schechner, a “restaurar” o reprogramar dichos hábitos corpóreos. Es importante mencionar que esta técnica es utilizada regularmente por Kurtág como un recurso didáctico en sus *workshops* y clases magistrales con los distintos músicos que interpretan tanto sus obras, como otras obras del repertorio de tradición académica.

Respecto a lo anterior, la soprano Tony Arnold comenta en un video acerca del trabajo psico-físico con el compositor:

Algunas veces la habilidad de la cantante para comunicar el texto era impedido por ciertas tensiones físicas, Kurtág inmediatamente reconocía los problemas que no me dejaban avanzar. Cuando él dijo: “no bailes”, él estaba señalando movimientos inconscientes que causaban interferencia, tanto Kurtág como su esposa Marta, la cual estaba presente en cada sesión, están bien instruidos en la *Técnica Alexander* y la utilizan regularmente para

⁴⁵ Rachel Beckles Willson. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. New York: Cambridge University Press, 2007. **N.B:** Consultando las referencias respecto el año en el que le fue conferido a György Kurtág el *Kossuth Prize*, éste fue otorgado en el año de 1973 y no en 1975 como ha escrito la investigadora.

suavizar las tensiones y remover los bloqueos energéticos que impactan negativamente el sonido.⁴⁶

A pesar de los distintos ejemplos en los que se puede observar el interés del compositor en los aspectos corpóreo-teatrales de la performance musical, llama la atención el hecho de no encontrar en toda su obra ninguna ópera o pieza pensada específicamente para la escena. Incluso en una entrevista a una de sus más allegadas colaboradoras, la soprano húngara Adrienne Csengery (la cual ha estrenado la mayoría de sus obras para voz que abarcan más de la cuarta parte de su producción total), declara una especie de sentido peyorativo por parte del compositor respecto a todo aquello relacionado con el escenario y con lo teatral.⁴⁷

En una primera instancia dichas declaraciones parecerían ser contradictorias a sus propias experiencias y a su habitual comportamiento en los workshops y clases magistrales para intérpretes, donde se puede observar claramente la importancia que Kurtág le asigna a las particularidades físicas de las acciones, al tratar de comunicar el sentido de sus propias composiciones o las de algún otro compositor. Sin embargo, observando un poco más de cerca los ámbitos corpóreo-teatrales en los cuales Kurtág ha estado vinculado, podemos notar que tanto el *teatro del absurdo* de Beckett como el *teatro procesual* de Grotowsky, bajo cuyas nociones operaba el Kassák House Studio, surgieron durante el siglo XX como una reacción ante los clichés y condicionamientos de la disciplina teatral de su tiempo, los cuales habían ayudado a establecer un determinado comportamiento escénico/corpóreo en los actores. De igual forma la técnica Alexander surgió como un método curativo y preventivo desarrollado por el actor Frederick Alexander, el cual buscaba contrarrestar la pérdida paulatina de voz ocurrida luego de sus performances. En este sentido, dicha técnica busca profundizar en la consciencia corporal, ayudando a generar nuevos hábitos a partir de reprogramar el comportamiento físico de las personas.

⁴⁶ Tony Arnold. *György Kurtág: Kafka Fragments*. New York: Bridge Records, 2009. DVD, minutos 3:52-4:20 **Transcripción:** *At times the singer's ability to communicate the text was impeded by physical tension, Kurtág immediately recognize the problems that holding me back. When he said: "don't dance", he was pointing out unconscious movements that were interfering, Both Kurtág and his wife Marta, who was present at every session, were well versed in the Alexander Technic and they used regularly to soft tension and remove energy blocks that negatively impact the sound.*

⁴⁷ Adrienne Csengery en Alan, E. Williams. *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, en: *Studia Musicologica Scientiorum Hungaricae* 43/3-4, 2002, p. 359-370.

Partiendo de lo anterior, podemos entender que, más allá de una presunta aversión de Kurtág ante el ámbito corpóreo-teatral en general, su antipatía ante “lo escénico” declarada por Csengery, manifiesta un rechazo ante el uso convencional y condicionado de los aspectos psico-físicos del teatro y de la performance musical, lo cual cobra mejor sentido si se relaciona la complejidad de su enfoque en dichos aspectos con sus propias experiencias en los ámbitos corpóreo-teatrales mencionados. En este sentido es importante notar la consciencia del compositor respecto al papel que juega lo corpóreo en una *performance artística*, y al mismo tiempo la manera en la que trata de jugar y resignificar el *acting codificado* (actuación codificada) de una práctica como la de la música académica occidental.

Finalmente, para seguir con la segunda sección de nuestro análisis, podemos preguntarnos de qué manera Kurtág trata de generar un nuevo comportamiento escénico en los intérpretes al centrarse en los aspectos psico-físicos de la performance musical, cuáles han sido las estrategias del compositor para intentar codificar dichos aspectos a pesar de utilizar distintos tipos de grafías o notaciones en su obra en general y ¿de qué forma dichos aspectos se evidencian particularmente en los Fragmentos de Kafka Op.24?

2.2.2 El cuerpo en el texto musical

A pesar que en obras anteriores Kurtág había utilizado elementos de indeterminación en sus partituras como una estrategia para buscar concientizar al intérprete de los aspectos corpóreo-teatrales de la performance, en los Fragmentos de Kafka el compositor utiliza una escritura estrictamente determinada, lo cual a primera vista puede dificultar la interpretación por parte de los ejecutantes, quienes deben ser capaces de ir más allá de la notación para poder ir generando el sentido de la performance a partir de las imágenes sonoras y las cualidades corpóreas proyectadas en los distintos fragmentos.

Respecto a lo anterior, en 1973, 12 años antes de la composición de los Fragmentos de Kafka, Kurtág comenzaría a componer lo que se puede plantear como dos de sus antecedentes más importantes: la primera serie de canciones para la misma dotación violín-

soprano titulada *S. K. Remembrance Noise (Siete canciones para los poemas de Dezső Tandori)* Op.12 y los primeros 4 tomos de *Juegos (Játékok)*, obra didáctica para piano la cual se concentra principalmente en la experiencia corporal de los procesos de aprendizaje en la interpretación de la música contemporánea.

Sobre esta última composición, en su ensayo *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág* el compositor y escritor Alan E. Williams, señala cómo a pesar de que la mayoría de la música de Kurtág ha estado relacionada con los elementos gestuales, es a partir de la década de los 1970 y de esta obra en particular que comenzará a interesarse específicamente en los **gestos físicos** hechos por los intérpretes. Más adelante en este mismo ensayo señala: “*Játékok* inicia con el gesto, sin preocuparse por las notas en sí mismas, incita a tocar con partes no convencionales de la mano, con el objetivo de dar a los jóvenes estudiantes del piano una sensación de confianza física con el instrumento”.⁴⁸

En esta serie de piezas el compositor emplea algunos títulos como *Caminando, Golpe de Palmas, Codos, Cayendo dormido, Pantomima*, los cuales hacen referencia a acciones físicas metaforizadas en la performance musical. Asimismo, otras estrategias utilizadas para destacar la importancia del aspecto corporal en el aprendizaje e interpretación del instrumento es el uso de la ya mencionada escritura indeterminada y las indicaciones corpóreo-teatrales que escribe a pie de página en las distintas piezas. Uno de los ejemplos en donde se pone en primer término el aspecto gestual de la performance musical, es la pieza *Pantomima (Disputa 2)* en donde a pesar del diseño dinámico de la partitura que detalla las acciones sonoras de la pieza, especifica en un pie de página: “Toca la superficie de las teclas muy ligeramente, sin mover ninguna de ellas”.⁴⁹

⁴⁸ Alan, E. Williams. *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, en: *Studia Musicologica Scientiorum Hungaricae* 43/3-4, 2002, p. 361 *Jatékok start with the gesture, without worrying about the notes themselves, aiming to encourage play with unconventional parts of the hand, in order to give the young student of the piano a sense of physical confidence with the instrument*

⁴⁹ *Ibidem*, p. 19

Némajáték (Veszekedés 2)

Pantomime (Zanken 2) Dumb-show (Quarrelling 2)

*A billentyűk felületét éppen csak érintsük anélkül, hogy egyikük is megmozdulna.
*Man berühre nur leicht die Tasten, ohne daß sie sich bewegen.
*Touch the surface of the keys very lightly, without moving any of them.

Figura 3: György Kurtág, *Pantomima (Disputa 2)*, *Játékok s/op.*

De igual forma, en la obra para violín y soprano *S. K. Remembrance Noise (Siete canciones para los poemas de Dezső Tandori)* Op.12, escrita durante el mismo período y con características teatrales similares a las empleadas en *Juegos (Játékok)*, Kurtág utiliza como recurso compositivo las problemáticas físicas en el aprendizaje del violín para proyectar su filosofía respecto a la vida, metaforizando la poesía en las acciones musicales del violinista. Como Beckles comenta, la música de “Remembrance Noise se vincula con las acciones físicas de aprender a tocar el violín; mientras que su texto provee de comentarios sobre cómo aprender a vivir”.⁵⁰ Compuestas en forma de miniaturas, en estas piezas el compositor utiliza acciones idiomáticas propias de los estudios para el instrumento como son el uso de escalas, arpeggios, dobles cuerdas, motos perpetuos y apoyaturas, las cuales son repetidas constantemente sin mostrar ningún tipo de desarrollo compositivo, sino que funcionan como un elemento escénico para generar un comportamiento que puede vincularse a del *teatro del absurdo*.

⁵⁰ Rachel Beckles Willson. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War. Ibidem. p. Remembrance Noise is engaged with the physical realities of learning to play the violin; meanwhile, its text provides a commentary on learning how to live.*

En la última de las canciones dentro de este ciclo titulada *The Sadness of the Bare Copula*, el compositor utilizará la indicación expresiva *indifferente* para proyectar la intención de las acciones físicas del violinista, en este caso la monotonía en la repetición de las dobles cuerdas con una mínima variación a lo largo de la pieza, la cual escenifica la acción típica de un violinista estudiando a una velocidad más lenta el cambio y afinación de las dobles cuerdas en la apoyatura:

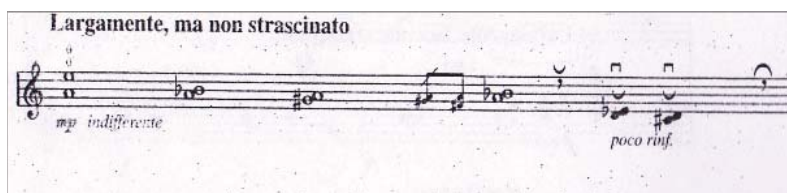


Figura 4: György Kurtág, *The Sadness of the Bare Copula*, *S. K. Remembrance Noise (Siete canciones para los poemas de Dezső Tandori)* Op.12. Fragmento.

Después de revisar los ejemplos anteriores, volvamos a nuestro estudio de caso y veamos cómo es que en los Fragmentos de Kafka se reflejan las técnicas corpóreo-compositivas que Kurtág ha utilizado previamente en las obras mencionadas.

A partir del estudio de la partitura de los Fragmentos de Kafka, podemos señalar distintos tipos de corporalidades proyectadas a lo largo de la composición, las cuales agruparemos en los siguientes rubros con la sola intención de hacer más clara esta segunda sección del análisis: 1) *la corporalidad en las indicaciones expresivas y de carácter*; 2) *corporalidad en las indicaciones corpóreo-teatrales explícitas*; 3) *corporalidad relacionada a distintos gestos sonoros*; 4) *corporalidad relacionada al silencio o a la sola presencia escénica de los intérpretes*; 5) *corporalidad relacionada a la personificación y sonorización de estados psico-emocionales*. Para explicar ilustrativamente cada una de estas categorías, a continuación mostraremos y comentaremos un ejemplo de cada una de éstas.

Corporalidad en indicaciones expresivas y de carácter

Respecto a esta primer categoría la podemos observar desde el inicio de la obra en el fragmento 1 de la primera parte titulado *Die Guten gehn im Gleichen Schritt* (Los buenos van al mismo paso), en donde el compositor proyecta una corporalidad específica al señalar la indicación expresiva *indifferente al fine*, como ocurría en la obra *Remembrance Noise*, apelando a una actitud o *conducta* específica por parte del violinista.

Marianne Stein gewidmet
KAFKA-FRAGMENTE
I. TEIL
- 1. DIE GUTEN GEHN IM GLEICHEN SCHRITT...
KURTÁG György
Op. 24

Canto: Molto misurato, ben tenuto
Die Gu-ten gehn im glei-chen Schritt.

VI.: mp, indifferente al fine, simile
Oppure etc.

Figura 5: György Kurtág, *Fragmentos de Kafka* Op.24. Primera parte, fragmento 1: *Los buenos van al mismo paso*, Fragmento.

En esta ocasión es evidente la importancia que Kurtág asigna a lo corpóreo, ya que dicha indicación establece la forma de actuar del violinista el cual únicamente debe tocar 2 notas a lo largo de todo el fragmento, haciendo énfasis en la presencia escénica y en la calidad corpórea del fragmento. De igual forma y con base en la información contextual una lectura interpretativa de este fragmento que marca la connotación política de la frase *Die guten gehn im gleichen Schritt*, en donde *Die guten*, “los buenos” podría hacer referencia a un comportamiento obediente o apolítico relacionado a la *indiferencia*. En este caso el ostinato del violín nos sugiere un comportamiento homogéneo, ordenado, como una marcha que no expresa ninguna emoción o expresividad individualizada.

Corporalidad en las indicaciones corpóreo-teatrales explícitas

Con relación a esta categoría, en la cual lo teatral se proyecta a partir de las indicaciones escénicas, las cuales señalan las acciones a llevarse a cabo por los intérpretes, podemos señalar aquella que aparece en el fragmento 4 de la primera parte, titulado *Ruhelos* (intranquilo), en donde una nota al pie de dicho fragmento especifica: “Esta pieza debe ser una especie de pantomima. La cantante debe seguir las acrobacias y la furia del violinista incrementando la tensión, la excitación, llegando incluso al pánico hasta que su voz falla al final”.⁵¹

tutta forza

Erschöpft ausatmen *ppp senza voce*

Ru - he - los

Szenaethely, 1983, VII. 25.
(VII. 6-10)

1 Das Stück soll eine Art Pantomime sein. Die Sängerin folgt den Akrobatien und dem Wüten des Geigers mit wachsender Spannung, Erregung, sogar Angst, bis ihr am Ende wirklich auch die Stimme versagt.
The piece should be a kind of pantomime. The singer follows the acrobatics and the rage of the violinist with increasing tension, excitement, moreover fear, until her voice also fails in the end.
A darab egyfajta pantomim legyen. Az énekesnő növekvő feszültséggel, izgalommal, sőt félelemmel követi a hegedűs akrobatikáit és dühöngését, míg a végén a hangja is felmondja a szolgálatot.

2 Mit grellem, gepreßtem Ton – die Sekundenreibung, sirenenartig, aber auch die Oktaven und Unisono unangenehm falsch.
With a strident, choked sound – the second class screaming, but even the octaves and unison unpleasantly out of key.
Fülsértő, préselt hangon – a szekund-súrlódások szirénázva, de az oktávokat és uniszónókat is kietlenül hamisan.

Figura 6: György Kurtág, *Fragmentos de Kafka* Op.24. Primera parte, fragmento 4: *Ruhelos*. Fragmento.

A pesar de estar escrito con una notación determinada y las distintas posibilidades musicales de interpretar este ejemplo, es por demás evidente la importancia que Kurtág asigna a lo corpóreo como puede observarse por el guión o las indicaciones corpóreo-teatrales que señala a pie de página, como la “*Erschöpft ausatmen*” (exhalar agotado). En este sentido podemos identificar la consciencia del compositor respecto al ámbito escénico-

⁵¹ György Kurtág, *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine, Op. 24*. Editio Musica Budapest, 1992, p.4

corporal en la performance y su intento de controlar y determinar ese elemento en la composición.

Corporalidad relacionada a distintos gestos sonoros

En este mismo fragmento podemos encontrar un tipo de corporalidad definido por las imágenes sonoras proyectadas en la partitura, ya que a diferencia de otras obras en donde dichos gestos son proyectados por medio de una notación indeterminada, en ésta obra el compositor utiliza una escritura estrictamente determinada por lo cual acompaña la partitura con información como la segunda indicación del fragmento 4, la cual señala que los intervalos de segunda deben de sonar como una sirena y que incluso los intervalos de unísono y octava deben sonarse desagradablemente desafinados.

De igual forma en el fragmento 7 *Wenn er mich immer frägt* (*Cuando él siempre, siempre me pregunta*), el gesto sonoro del fragmento es indicado al inicio de la partitura por la indicación de carácter en idioma húngaro *Kicsit nyafogva*, la cual se puede traducir como *un poco chillón* o *chiqueadamente*, en donde el comportamiento corporal que intenta proyectar el compositor, va más allá de la codificación en figuras rítmicas y alturas en el pentagrama, por lo cual Kurtág acompaña esta información con la notación de un glissando continuo y la indicación *quasi Wa-wa*, la cual hace referencia al efecto de la guitarra eléctrica que hiciera famoso el guitarrista estadounidense Jimmy Hendrix.



Figura 7: György Kurtág, *Fragmentos de Kafka* Op.24. Primera parte, fragmento 7: *Cuando él siempre, siempre me pregunta*. Fragmento

Es importante mencionar que los gestos o imágenes sonoras que Kurtág proyecta en la partitura son una estrategia compositiva, por lo cual aunque es imposible “ser” o sonar exactamente “como” una guitarra eléctrica o “como” una voz chiqueada, el verdadero resultado performático se obtiene por la forma en cómo el performer interpreta los signos de la notación musical, las imágenes de las palabras y por lo tanto en la forma en cómo lleva a cabo sus acciones.

Corporalidad relacionada a la personificación y sonorización de estados psico-emocionales.

Con relación a otro tipo de estado corporal que hace referencia a estados psicológicos o emocionales, podemos notar que para terminar el fragmento antes mencionado, Kurtág lleva a cabo un cambio súbito de carácter, utilizando en cuatro breves compases un género dancístico muy significativo y recurrente en toda su obra: el tiempo de Vals. En la mayoría de las entrevistas el compositor cuenta sus dificultades en el aprendizaje del violín y su posterior rechazo al estudio de la música siendo niño y, sin embargo, un profundo amor por las bellas melodías de bailes como el tango y el vals que solía bailar con su madre.

La antigua relación corpórea entre música y danza, así como la proyección de estados psico-emocionales que Kurtág establece a partir de dicha relación y del uso que hace de los elementos escénicos y corporales en su música, se puede evidenciar también en el fragmento 12 de la tercera parte. Este fragmento titulado *Szene in der Elektrischen* (Escena en un Tranvía), está basado en el siguiente texto de Kafka:

(1910: “En un sueño, le pregunto a la **bailarina** Eduardowa si ella quisiera amablemente **bailar** las Csárdas una vez más”)

La Bailarina Eduardowa, amante de la música, viaja a todos lados, incluso cuando va en tren, en compañía de **dos violinistas** a quienes frecuentemente llama a tocar. Ya que no está prohibido tocar en el tren, proveer de música resulta muy bueno, es agradable para los otros pasajeros, y además no se tiene que pagar por ella, es decir, el sombrero no se pasa al final. Sin embargo, al principio es algo sorpresivo y por un breve momento todos lo consideran como algo indecoroso. Pero a toda velocidad, con una corriente de aire poderosa y en una calle silenciosa, suena muy lindo.

En esta ocasión Kurtág utiliza un esquema visual al inicio de la pieza para indicar el lugar que deben tomar la soprano y los dos personajes-violinistas a los cuales hace referencia en el texto.

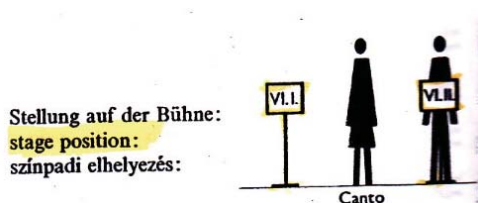


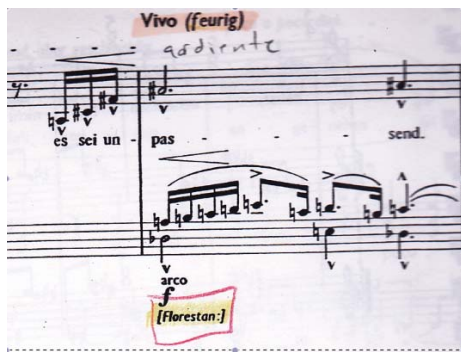
Figura 8: György Kurtág, *Fragments de Kafka* Op.24. Tercera parte, fragmento 12: Esquema visual para la posición en el escenario.

Para este fragmento se requiere del uso de dos violines, el primero afinado convencionalmente por quintas, Sol, Re, La Mi y el segundo violín con 3 posibilidades de Scordatura:



Figura 9: György Kurtág, *Fragments de Kafka* Op.24. Tercera parte, fragmento 12: Esquema visual con las posibilidades de scordatura.

Haciendo referencia al texto de Kafka, el compositor desarrolla un drama sonoro-teatral al personificar y metaforizar a los dos violinistas por medio de los dos instrumentos, además de acompañar los cambios de instrumento y de posición en la escena con indicaciones entre paréntesis y al margen de la partitura que hacen referencia a las personificaciones psicológicas del compositor Robert Schumann, el pasional y extrovertido *Florestan* y el pensativo e introvertido *Eusebius*, haciendo más clara la escenificación de las transiciones psico-emocionales de las cualidades sonoras y corpóreo-teatrales del fragmento.



Figuras 10 y 11: György Kurtág, *Fragmentos de Kafka* Op.24. Tercera parte, fragmento 12: Personificaciones de Florestan y Eusebius en la partitura

Corporalidad relacionada al silencio o a la sola presencia escénica de los intérpretes

Otra conducta corpóreo-teatral implícita en toda la historia de la música académica occidental, evidenciada con mayor peso en el desarrollo de la música contemporánea del siglo XX (y llevada a sus últimas consecuencias en la paradigmática obra 4:33 de John Cage), es aquel relacionado con el “no hacer”, el silencio o aquel estado corpóreo que se puede comunicar con la sola presencia escénica de los intérpretes, aquello que Eugenio Barba conceptualiza como *bios escénico*.

Respecto a lo anterior, podemos encontrar en el fragmento 8 de la primera parte titulado *Es Zupfte mich jemand am Kleid* (Alguien tiró de mi vestido), la indicación corpórea: *unbewegt erstarren* (congelarse inmutablemente), la cual puede observarse a continuación:

Figura 12: György Kurtág, *Fragmentos de Kafka* Op.24. Primera parte, fragmento 8: indicación de congelarse inmutablemente

Este elemento escénico, la “no acción”, ha sido utilizado de forma recurrente en todo el *opus* del compositor a partir del *Cuarteto para cuerdas* op.1, en donde aparece por primera vez, así como en varias de sus canciones, piezas para violín y piano y la obra basada en la poesía de Beckett: *What is the Word*. En una entrevista realizada al compositor en el año 2008 por el escritor Bálint András Varga, señala la influencia de dicho elemento tomado de los recursos compositivos utilizados por los compositores de la escuela de Darmstadt y en ejemplos específicos de su colega y amigo húngaro György Ligeti.

Asimismo, revela la influencia teatral en esta misma indicación, al haberla utilizado previamente en una canción con letra del poeta ruso Daniil Kharms, en este caso haciendo referencia a una escena de la obra *El Inspector General* del dramaturgo ruso Nikolai Gogol:

Es por ello que me refiero a la *escena silenciosa* en *El Inspector General*. Ya que tiene una fantástica y revolucionaria idea: el verdadero Inspector General voltea, y cada uno se para como si se petrificaran en las poses que ellas o ellos parecerían estar. En mi canción yo hago una referencia directa a esa escena.⁵²

Tomando en cuenta dichos antecedentes, podemos advertir la importancia del aspecto corpóreo-teatral, en este caso por medio de la inmovilidad y de la sola presencia escénica de los intérpretes.

Para concluir con esta segunda sección del análisis es importante mencionar que dichas categorizaciones no pretenden agotar todas las tipologías corpóreas utilizadas por el compositor en esta obra, sino que son una estrategia de sistematización para hacer más evidente la consciencia del compositor con respecto a la importancia de los aspectos corpóreo-teatrales en la performance musical. De esta forma, podemos concluir respecto al análisis del texto musical, que tanto éstas como otras indicaciones relacionadas a lo corpóreo se encuentran a lo largo de todos los fragmentos, además de numerosas metáforas, indicaciones respecto a estados de ánimo, conductas y referencias culturales relacionadas a otras prácticas o tradiciones musicales, las cuales nos sirven como referentes a los

⁵² György Kurtág en Bálint András Varga. (Ed.) *György Kurtág. Three interviews and Ligeti Homages*. USA: University of Rochester Press, 2009. P. 45 That is why I referred to the *silent scene* in *The Inspector General*. It has a fantastic, revolutionary idea: the real Inspector General turns up and every one stops as if petrified in the pose he or she happens to be in. In my song, I make a direct reference to that scene.

intérpretes para articular la forma de tocar y las distintas cualidades energéticas con las que podemos llevar a cabo las acciones corpóreo-teatrales, para de esta forma, configurar la imagen sonora de la obra y la puesta en escena de la performance.

2.2.3 El cuerpo en la performance de los Fragmentos de Kafka

Debido a que en el ámbito de la música académica occidental la mayoría de las investigaciones se han centrado principalmente en el análisis de la partitura, en esta tercera parte del análisis mostraremos la importancia del ámbito corpóreo por medio del cual el intérprete aporta sentido en la performance de los sucesos musicales en cuestión y para lo cual resulta pertinente recordar algunas categorías analíticas vistas en el primer capítulo, las cuales se basan principalmente en las posibilidades del cuerpo y sus acciones.

En este sentido es importante notar que la práctica instrumental se basa en aquello que Schechner denomina *conocimiento corporeizado*, aquellas acciones físicas por medio de las cuales los intérpretes aprendemos una determinada técnica o estilo de interpretación, lo que a su vez se entiende como la articulación de las acciones del intérprete en un contexto físico y sonoro específico, es decir un hábito instrumental que como cualquier hábito, se genera a partir de la reiteración de acciones.

Así pues, podemos dar cuenta de la importancia en las decisiones interpretativas de las distintas obras o sucesos musicales, las cuales podemos entender como las articulaciones específicas de acciones físicas y sonoras de una técnica, estilo o hábito instrumental determinado, las cuales también aprendemos y corporeizamos a partir de la reiteración de las acciones en los ensayos, en palabras de Schechner, por medio de la *restauración de una conducta* determinada, y a pesar de las distintas intencionalidades, en esta misma restauración se manifestará de forma no consciente, los aspectos performativos de los cuerpos como condensación social, cultural y política.

Estrategia de análisis a partir del uso de videos

Para analizar concretamente las acciones corpóreo-teatrales por medio de las cuales el intérprete genera sentido en la interpretación de los Fragmentos de Kafka op.24, retomaremos algunos de los ejemplos analizados en la segunda parte de nuestro análisis. Vale la pena notar en este punto que, para llegar a dichas decisiones ha sido importante contar con la información del estudio contextual de la primera parte del análisis, pero también que tanto dicha información, como el análisis de la partitura, se corporizan a partir de la propia subjetividad del intérprete, en este caso mi propia subjetividad.

Otra consideración muy importante, es que el análisis de las acciones requiere de un medio en donde se puedan captar y espacio-temporalizar los movimientos de los intérpretes, lo cual resulta imposible para un medio escrito o insuficiente en un registro fotográfico, por lo cual utilizaremos algunos ejemplos en video en donde retomaremos algunas categorías del apartado anterior.

Para hacer visible la categoría propuesta como *corporalidad en indicaciones expresivas y de carácter*, partiremos de la siguiente pregunta ¿de qué forma puedo generar una cualidad corpórea que más allá de las notas y los valores rítmicos codificados en la partitura, me ayuden a generar el sentido de la indicación *indifferente al fine* del primer fragmento? Debido a que puede resultar absurdo, o incluso imposible, pretender definir una cualidad corpórea universal para la indiferencia, de forma generalizada dicha actitud nos habla de un comportamiento que no es positivo ni negativo hacia alguien o algo, que no está ni a favor ni en contra, por lo cual traducido al fragmento, mi decisión performática intenta llegar a una neutralidad energética en mis propias acciones.

Para evidenciar dicha neutralidad contrastaré 3 tipos de cualidades distintas con el mismo fragmento. En el primer ejemplo podemos ver una cualidad corpórea con demasiada atención y energía en la ejecución, la cual se evidencia por la mirada fija en el instrumento y por la fuerza del arco:

(Video: Fragmento 1, Ejemplo 1) <http://celdafortaleza.tumblr.com/>

En este segundo ejemplo podemos ver una cualidad corpórea con una energía un poco más suave, pero con un vibrato que convencionalmente establece una carga expresiva dramática contraria a la indiferencia:

(Video: Fragmento 1, Ejemplo 2) <http://celdafortaleza.tumblr.com/>

En este tercer ejemplo podemos ver corporizada mi decisión performática respecto a la indicación *indifferente al fine*, en el cual trato de tocar con poca energía en la mano derecha además de buscar perder la mirada en otro lugar más allá del violín, intentando comunicar una indiferencia hacia el mismo instrumento.

(Video: Fragmento 1, Ejemplo 3) <http://celdafortaleza.tumblr.com/>

La categoría definida como *corporalidad en las indicaciones corpóreo-teatrales explícitas*, la analizaremos a partir de las indicaciones del fragmento 4, *Ruhelos*. A primera vista pudiese parecer sencilla debido a que el compositor indica en la partitura las acciones específicas a llevarse a cabo, sin embargo resulta importante señalar cómo dicha indicación teatral ha sido escenificada de múltiples formas por diversos intérpretes, en donde se pueden ver las decisiones personales que generan su propia restauración de la conducta, a partir de sus decisiones performáticas.

En un primer ejemplo podemos observar como los intérpretes *Shie Shoji* y *Stelios Chatziiosifidis* escenifican dicho fragmento con base en una coreografía o puesta en escena de la directora *Sarah Fahie*:

<https://www.youtube.com/watch?v=UgZNggmwHVg>

Para dicha versión, los intérpretes utilizan escenografía, objetos escénicos y van más allá de las indicaciones teatrales del compositor, al representar una escena con una dramaturgia independiente a la partitura.

De forma similar, en este segundo ejemplo la violinista va más allá de la partitura al interpretar ella sola tanto su parte del violin como la de la soprano y en lugar de exhalar agotada y sin voz la última frase del fragmento, como mencionan las indicaciones del propio compositor, realiza un fuerte grito con la última frase: *Ruhelos*.

<https://www.youtube.com/watch?v=LF12pSbZE-s>

En mi caso, pretendo llevar a cabo la interpretación de dicho fragmento junto con la soprano a partir del uso o adaptación de ciertos elementos escenográficos y llevando a cabo un proceso en el que además de los elementos meramente sonoros, trabajemos con nuestro *bios escénico* para la performance. En este sentido, buscaremos desarrollar técnicas de interpretación (conducta) extracotidianas, para dotar de sentido a nuestra interpretación.

Igualmente, otra de mis decisiones performáticas relacionadas a los *distintos gestos sonoros* que el compositor proyecta en la partitura, como los ya mencionados en los fragmentos 4 y 7, tiene que ver con la manera de interpretar las imágenes sonoras proyectadas en la composición. En este sentido se trata de “leer entre líneas” o ir más allá de las figuras y alturas específicas, centrándome en generar las distintas imágenes sonoras a partir de lo que Kurtág proyecta en dichos fragmentos.

Como vimos anteriormente, el compositor brinda información para ayudar al intérprete a generar los distintos gestos que imiten la manera de hablar “chiqueadamente”, como ocurre en el fragmento 7, además de relacionar dicha imagen con el efecto Wah-Wah, idiomático de la guitarra eléctrica o una forma de tocar que imite las sirenas de ambulancias o patrullas, al tiempo de tocar “desafinadamente” las alturas escritas en el pentagrama como establece para el fragmento 4.

El poder generar dichos gestos sonoros se dificulta debido a la escritura determinada que utiliza el compositor, ya que en la práctica de la música académica occidental el estatus que han adquirido las obras a partir del posicionamiento de la tradición interpretativa respecto a la notación musical, ha ayudado a definir distintas convenciones y condicionamientos por parte de los intérpretes, de tal forma que resulta por demás complicado el no hacer caso de una partitura que presenta alturas determinadas o lo que sería lo mismo el tocar intencionalmente desafinado ya que en el aprendizaje, estudio y ejecución del instrumento uno de los preceptos más importantes y generalizados es aquel de tocar de manera afinada y respetando las alturas señaladas en el pentagrama.

Vale la pena también preguntarnos por qué, si el compositor hace clara la imagen sonora deseada con indicaciones verbales al pie de página, decide utilizar una notación determinada y no, por ejemplo el uso de gráficas que nos darían más libertad creativa, ayudándonos a evitar la incómoda contradicción experimentada al interpretar dicho fragmento con la partitura. Luego de estudiar y analizar este fragmento, parecería que dichas contradicciones pudiesen servir para lograr la “intranquilidad” (*ruhelos*) física en el intérprete.

Para evidenciar la forma en la que el intérprete puede aportar sentido en la performance de las obras musicales a partir de la concientización y emulación de los gestos sonoros a los cuales hacen referencia las composiciones y los cuales pueden llevarse a cabo por medio de la utilización de técnicas de interpretación/conducta extra-cotidianas, contrastaré 2 videos del inicio del fragmento 7 con cualidades corpóreas distintas. En un primer video ejecutaré estricta y afinadamente las notas y figuras que presenta la partitura:

(Video: Fragmento 7, Ejemplo 1) <http://celdafortaleza.tumblr.com/>

En este segundo ejemplo llevaré a cabo la imagen o gesto sonoro mencionado anteriormente yendo más allá de la partitura al realizar un cambio en las acciones propias para la ejecución de mi instrumento, teniendo siempre en mente la actitud corporal “chiqueada”, para después llevar a mis manos la frase inicial de la soprano tratando de imitar dicha actitud con un acento nasal:

(Video: Fragmento 7, Ejemplo 2) <http://celdafortaleza.tumblr.com/>

De esta forma podemos ver cómo, a pesar que la notación determinada de la partitura intenta codificar de forma precisa las acciones de los intérpretes, estas acciones se basan principalmente en los aspectos sonoros de la interpretación, sin dar cuenta precisa de los aspectos corpóreo-teatrales, gestuales y emocionales de las composiciones, deviniendo por lo tanto en un hábito interpretativo inconsciente, automatizado y en la mayoría de los casos normativizado para el aprendizaje.

La naturalización de las acciones del cuerpo en el aprendizaje de la técnica instrumental que deviene un hábito interpretativo en los intérpretes, se puede ilustrar mejor en el siguiente ejemplo relacionado al estudio de caso analizado en esta tesis:

<https://www.youtube.com/watch?v=oSGgH9SD9Tc>

Un ejemplo de las problemáticas antes mencionadas se observa claramente en este video que forma parte del documental *Nots and Fields* de los directores Andrew Chester y David Ryan, en donde se observa un *workshop* con el proceso de construcción de las acciones para la performance (restauración de la conducta) del Fragmento 11 de la tercera parte de los Fragmentos de Kafka titulado: *Staunend sahen wir das grosse Pferd* (Atónitos vimos al gran caballo). En este ejemplo vemos el ensayo de la reconocida soprano del repertorio contemporáneo Tony Arnold y el violinista Movses Pogossian con el propio Kurtág, el cual trata de comunicar a la soprano la imagen sonora y el gesto vocal específico que busca para este fragmento. En este caso el compositor le pide insistentemente utilizar un gesto sonoro sin vibrato, “*non vibrare, non vibrato... almost ohne vibrato... no, non vibrare...*”⁵³ que parezca más una canción folklórica rusa, que una aria de ópera, por lo cual repite insistentemente, “*is not an aria*”, indicando con esto precisamente el hábito corpóreo inconsciente del cual no se puede liberar tan fácilmente la soprano. A partir de este ejemplo podemos concluir cómo la creación musical y la interpretación pueden ser espacios no sólo para reproducir las conductas esperadas, sino también para romper con éstas y dar lugar a nuevas formas de expresión del cuerpo en el contexto musical.

⁵³ György Kurtág en Andrew Chester y David Ryan. *Nots and fields*. (Fragmento del documental) 2010, consultado en enero 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oSGgH9SD9Tc>

2.3 El cuerpo como elemento transversal en la performance de los fragmentos de Kafka

*Estoy sucio, Milena... infinitamente sucio...
es por eso que hago semejante alboroto con la
limpieza. Nadie canta tan puramente como
aquellos que se encuentran al fondo del
infierno. Es su canto, lo que nosotros
confundimos como el canto de los ángeles.*
(Parte III, Fragmento 4)

Luego de analizar lo corpóreo en los tres ejes analíticos propuestos: contexto, texto y performance, procederé a extraer algunas conclusiones del análisis. Como expuse anteriormente, dichos ejes han sido elegidos a partir de los elementos que ayudan a constituir la performance dentro de la práctica de la música de tradición académica, los cuales se pueden identificar como las condiciones históricas y motivaciones personales que llevaron a escribir una determinada obra, los textos musicales que sirven de vehículo comunicativo entre el compositor y el intérprete, las acciones del intérprete en un contexto dado que difiere del contexto en el que la música fue escrita y la participación activa del escucha en el evento, que por claridad académica y para delimitar mejor el análisis, hemos evitado conscientemente integrar en este trabajo.

Como hemos visto en la primera sección del análisis, las experiencias vividas por Kurtág respecto a su relación con la ideología y política estalinista, su auto-exilio y la concientización de su propia conducta, así como su relación con ámbitos teatrales como el teatro del absurdo, el teatro procesual, y la técnica Alexander, han tenido una gran influencia en su concepción respecto a lo corpóreo de la actividad musical, y por lo tanto en la proyección de los aspectos corporales de sus composiciones. Es muy importante mencionar que el elemento que unifica dichas experiencias y los ámbitos corpóreo teatrales mencionados se puede establecer como aquellos que Schechner denomina una **conducta corporeizada**, entendida como aquellos procesos corporales o acciones reiteradas que pueden corporeizar inconscientemente los valores de una ideología como la comunista, manifestar una postura estética vanguardista como la del teatro del absurdo, subvertir

valores y condicionamientos del *establishment* de las prácticas artísticas como en el teatro procesual e incluso re-estructurar hábitos corpóreos que afectan el desempeño del cuerpo como lo hace la técnica Alexander.

Respecto a los Fragmentos de Kafka, se puede deducir desde su dedicatoria a Marianne Stein, aquella persona que lo ayudó a concientizar su propia *conducta*, que a pesar de estar escrita treinta años después de los violentos acontecimientos húngaros de 1956, enmarcan una etapa difícil pero crucial para la vida personal y artística de Kurtág coincidiendo el contexto y el año de composición de esta obra (1985-1987) con los inicios de la *glásnost* y la *perestroika*,⁵⁴ y por lo tanto con el final de la guerra fría, la constitución de Hungría como república parlamentaria en 1990 y la disolución de la Unión Soviética en 1991, todos estos elementos contextuales del *drama social* vivido por el compositor.

También es muy importante recordar el contexto de la composición, el cual fue una comisión del festival *Wittener Tage für neue Kammermusik* (Días de Witten para la Nueva Música de Cámara), que, como se mencionó anteriormente, tenía un objetivo artístico y político a la vez, al promover y proyectar en occidente a los compositores de la agonizante cortina de hierro. Es entendible entonces que al entrar en un proceso creativo y por lo tanto subjetivo al escribir los Fragmentos de Kafka para el contexto artístico y político de este festival, Kurtág recurra a la memoria de sus experiencias en la revolución Húngara del 56 y su posterior exilio en París, como puede inferirse por la información que brinda la partitura como la dedicatoria a Stein, todo esto en el escenario contextual que enmarca el final de la guerra fría.

En el sentido antes descrito y en relación a las corporalidades proyectadas en el texto musical examinado en la segunda sección de este análisis, podemos concluir que, a pesar que en esta obra Kurtág decide utilizar una escritura determinada, que de cualquier forma indica las acciones físicas a llevarse a cabo por el intérprete, el estudio de ejemplos previos en donde utiliza la indeterminación y la sugerencia de gestos sonoros y acciones específicas con palabras, nos ayuda a comprender mejor el carácter lúdico, vivencial, escénico y

⁵⁴ Reformas políticas aplicadas a partir de 1985 por el líder Mijaíl Gorbachov, las cuales se enfocaron por una parte en liberal la política, “aperturando” los medios de comunicación para permitir las críticas a la política y a la ideología y por otra parte “reestructurando” el sistema económico, al convertirse en una economía socialista de mercado.

catártico de esta composición. De igual forma, relacionando los ámbitos teatrales del estudio contextual del compositor con la información que nos brinda la partitura analizada anteriormente, podemos observar la influencia de dichos ámbitos en la concepción escénica de esta y otras de sus composiciones, a partir de la información codificada en los textos, imágenes, metáforas e indicaciones escritas, como los señalados en las obras *Játékok*, *Remembrance Noise* y en los diferentes Fragmentos de Kafka analizados en el capítulo anterior.

Asimismo, en relación a los límites entre la performance artística y cotidiana definida en el primer capítulo con la concepción artística de los Fragmentos de Kafka, podemos concluir que además de la plena identificación con Kafka respecto a su condición judía y a la desterritorialización de sus idiomas natales,⁵⁵ Kurtág parece entender las cualidades estéticas de la *performance de la vida cotidiana*, ya que en esta obra metaforiza su propia conducta y experiencias vividas, a través de la cotidianidad expresada en los textos personales del escritor checo.

Respecto a la corporalidad del intérprete estudiada en la tercera parte del análisis, podemos concluir que el conocer los aspectos contextuales del compositor y la composición pueden ayudar al intérprete a ser consciente de ciertas ideas, imágenes, sensaciones y comportamientos que ayuden a dotar de sentido a las acciones del cuerpo en la *restauración de la conducta* de la obra o suceso musical, esto es, a elegir aquellas acciones a llevarse a cabo en la performance. Sin embargo, como hemos visto en la sección 1.2.2 del primer capítulo, a pesar de que existe “presumiblemente” un suceso pasado como el de la obra e incluso su registro en un medio escrito como el de la partitura, en realidad es en el conocimiento corporeizado de la técnica instrumental y en las acciones reiteradas del intérprete en los ensayos, en donde se manifiestan consciente o inconscientemente sus hábitos y decisiones interpretativas, aquello que finalmente genera sentido en la performance.

⁵⁵ Respecto a esta temática se recomienda el libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari titulado *Kafka: por una literatura menor*, en donde los autores explican que este tipo de literatura es aquella en donde un grupo marginal, en este caso Kafka-Kurtág, escriben en una lengua dominante, sin ser estos sus idiomas natales.

En este sentido uno de los principales desafíos que se presenta a los intérpretes al abordar este tipo de composiciones radica en la dificultad de superar los hábitos y convenciones de la práctica de la interpretación de la música académica occidental, los cuales al dar preponderancia a los aspectos sonoros de la performance, dan poca importancia al papel fundamental del cuerpo como un agente creativo además de expresivo, es decir, más que como signifiante, como un signifiador que comunica una forma particular de darle vida al “drama” que alguna vez los compositores expresaron a través de sus composiciones.

Finalmente y para dar paso al siguiente capítulo, más allá de dar luz respecto a la importancia del cuerpo en la creación y en la escritura y transmisión de las composiciones a partir del análisis realizado, el observar el papel que juega la articulación y proyección de las acciones del cuerpo del intérprete para/en la performance, nos ayuda a destacar y cuestionar la agencia de éste último en dicho acontecimiento, el cual está enmarcado dentro de una práctica social. De esta forma, al seguir el cuarto eje metodológico propuesto por los estudios de performance para el análisis de las acciones como se expuso en el apartado 1.1.2, el cual critica el principio de imparcialidad de otros modelos analíticos al integrar los aspectos antropológicos y sociales de los fenómenos analizados, podemos a continuación discutir algunos de los corolarios para la práctica de la interpretación en general, que se desprenden a partir del análisis realizado.

CAPÍTULO 3: CUERPO Y PERFORMANCE EN LA PRÁCTICA MÚSICAL DE TRADICIÓN ACADÉMICA

El verdadero camino va por medio de una cuerda que no está suspendida muy alta, sino justo por encima del piso. Su propósito parece ser más para hacernos tropezar, que para caminar sobre ella.

(Parte II, Fragmento 1)

Luego de aplicar el modelo de análisis propuesto en el primer capítulo a los Fragmentos de Kafka Op. 24 de György Kurtág, procederemos a discutir la pertinencia, los alcances y la posibilidad de aplicación de este modelo analítico al estudio del cuerpo y las acciones en distintos ejemplos del repertorio musical de tradición académica preguntándonos hasta qué punto y de qué forma un análisis como el realizado anteriormente sobre una obra en particular, puede arrojar luz sobre cuestiones más generales de la práctica interpretativa.

Así pues, se discutirá la forma en la que se ha concebido el estatus del cuerpo del intérprete en la práctica de la interpretación musical académica en su relación con los demás agentes de dicha práctica, analizándose, por una parte, los presupuestos que han ayudado a establecer y naturalizar los hábitos interpretativos en relación al estatus que se le ha asignado las obras musicales y, por otra parte, los elementos interpretativos que pueden ayudar a replantear las acciones del cuerpo en la performance musical. Finalmente, se discutirán los alcances e implicaciones que están teniendo para la investigación musical las principales tendencias y líneas de investigación que al integrar la temática del cuerpo y la performance, reubican el foco de estudio del análisis de los objetos al análisis de las acciones y los procesos del cuerpo en la actividad musical, a partir del llamado giro performativo.

3.1 Cuerpo y performance en la práctica de la interpretación

Orgullo: (15 de noviembre 1910, 10:00 en punto)

No me dejaré cansar. Voy a sumergirme en mi historia incluso si esto llegara a lacerar mi cara
(Parte I, fragmento 17)

Una de las problemáticas principales en el estudio de la práctica de la música académica occidental, y en específico del campo de la interpretación en el cual se ubica esta tesis, es que dicha práctica se basa por una parte en la tradicional oral, o mejor en una tradición mimético-oral basada en el conocimiento corporeizado definido anteriormente, y por otra parte en una tradición centrada en la razón y en el *logos*, es decir una tradición teórica que se ha valido de la escritura de textos para establecer y perpetuar su dominio en la práctica misma. De esta forma, el problema de la división cartesiana mente-cuerpo que conlleva a la división teoría-práctica, es una problemática que puede remontarse de igual manera a los orígenes y a las posteriores etapas en la construcción de nuestra cultura.

Vale la pena ilustrar lo anterior con un ejemplo extraído del libro *De Musica* escrito en el siglo IV d.c por el escritor romano Agustín de Hipona, uno de los primeros padres de la iglesia y uno de los primeros referentes respecto a la teorización de la música en el mundo occidental cristiano, siendo uno de los eslabones con el pensamiento y metodologías de la cultura helenística. El siguiente ejemplo muestra un fragmento del diálogo en donde define a la música como *Scientia bene modulandi* (la ciencia de modular bien), utilizando el método *mayéutico*⁵⁶ adaptado de la doctrina platónica:

M.: Respóndeme entonces: te parece que modula bien su voz el ruiseñor en primavera? Su canto es rítmico y delicioso: si no me equivoco corresponde a la estación.

D.: Me parece verdadero.

M.: Quizá el ruiseñor es experto de esta arte liberal?

D.: No.

M.: Vez entonces que el concepto de ciencia es muy necesario a la definición.

⁵⁶ Derivada del griego *μαιευτική* o *maieutik*, cuyo significado se relacionaba al nacimiento y cuya palabra era también usada para designar a las parteras o aquellas que ayudaban a dar a luz a los niños, Socrates lo utilizó para designar el método del diálogo pregunta-respuesta para ayudar a su interlocutor a “dar a luz” a la verdad.

D.: *Perfectamente*

M.: *Entonces, te suplico, dime una cosa: no te parecen iguales al ruiseñor todos aquellos que cantan bien, contando tan solo de un cierto instinto (hay ritmo y dulzura en aquello que hacen) pero que interrogados sobre los ritmos usados o sobre los intervalos de los sonidos agudos y graves, no son capaces de responder?*

D.: *Muy similar los juzgo.*

M.: *Que decir además de aquellos que, privados de conocimientos específicos, los escuchan con gusto? Vemos a los elefantes, a los osos y a alguna otra especie de animales moverse según el ritmo musical, y los mismos pájaros se deleitan con su canto (de hecho, si no reconocieran alguna utilidad no cantarían así, como cantan, sin un cierto placer): aquellos hombres no se podrían comparar entonces a la bestias?*⁵⁷

En este diálogo es evidente la clara distinción que hace San Agustín de la música entendida como una ciencia relacionada al cálculo y medición del movimiento, la cual únicamente puede ser entendida con la razón/*mente* y por lo tanto puede y debe ser teorizada, y por otra parte aquella práctica musical que ejecutan y escuchan tan sólo con su *cuerpo* aquellas personas que “como las bestias”, actúan sólo con sus sentidos sin comprender racionalmente lo que hacen.

De forma similar, casi siete siglos después el monje Guido D’Arezzo, aquél al que debemos los nombres actuales de las notas musicales,⁵⁸ reafirmaría la misma sentencia al decir: “Es inmensa la distancia entre el cantor y el músico; los primeros cantan, los segundos saben las cosas que constituyen la música. Aquel que hace aquello que no sabe, se puede definir

⁵⁷ Agustín de Hipona en Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Torino, Giulio Einaudi editore, 2002, p. 63. **Texto original:** *M.: Rispondimi dunque: ti sembra che moduli bene la sua voce l'usignolo in primavera? Il suo canto è ritmico e delizioso: se non erro ben s'addice alla stagione.*

D.: Mi sembra davvero.

M.: Forse l'usignolo è esperto di quest'arte liberale?

D.: No.

M.: Vedi dunque che il concetto di scienza è assai necessario alla definizione.

D.: Perfettamente

M.: Ora, ti prego, dimmi una cosa: non ti sembrano simili all'usignolo tutti quelli che cantano bene, sorretti soltanto da un certo istinto (c'è ritmo e dolcezza in quel che fanno) ma che interrogato sui ritmi impiegati o sugli intervalli dei suoni acuti e gravi, non sono in grado di rispondere?

D.: Assai simili li giudico.

M.: Che dire inoltre di coloro che, privi di conoscenze specifiche, volentieri li ascoltano? Vediamo gli elefanti, gli orsi, e alcune altre specie di animali muoversi secondo il ritmo musicale, e gli stessi uccelli si diletano del loro canto (infatti se non vi riconoscessero qualche utilità non canterebbero così, come cantano, senza un certo piacere): quegli uomini non sono forse da paragonare alle bestie?

⁵⁸ Extraídas del primer verso del himno medieval a San Juan, al tomar la primera sílaba de cada oración: *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Ioannes*

como una bestia.”⁵⁹ Con base en lo anterior, podemos inferir el silogismo a partir del cual se entiende que *los músicos*, estatus en el que siglos después también entrarían los *compositores*, son aquellos que conocen la teoría de la música, mientras que *los cantores* (los instrumentistas) al no saber lo que hacen, se asemejan evidentemente a las bestias. En consecuencia, podemos entender que la distinción entre aquellos que realizan una actividad corpórea, un oficio, en contraposición a aquellos “hombres libres”, pensadores que llevan a cabo actividades relacionadas al intelecto, es una construcción histórica que puede trazarse desde el pensamiento y comportamiento de la *polis* griega, pasando por la antigüedad romana-cristiana del Medievo y la institución de la *Universidad* basada en las artes liberales aristotélicas, hasta llegar a un nuevo paradigma establecido por el pensador René Descartes, el cual comienza a sentar las bases de la modernidad en el siglo XVII.

Es precisamente en este contexto cuando una nueva práctica y *categorización* comienza a consolidar con más fuerza otra de las disciplinas o quehaceres dentro de la práctica musical desde el aspecto teórico: me refiero a la llamada *música poética*, o aquella relacionada a la teorización y sistematización de la creación/composición. Como señala López Cano, el desarrollo de este tipo de práctica, aunado a la *música theorica* y a la *música practica* las cuales habían sido categorizadas desde la edad media por Boecio, “comprende un período que va desde el primer tercio del siglo XVI hasta los últimos días de la era barroca”.⁶⁰ A pesar de que en la cultura occidental existen ejemplos musicales que han pervivido desde hace cientos de años gracias a la tradición mimético-oral, esta nueva división y categorización ayudaría a ir generando y consolidando la idea de obra musical, en donde el estatus del intérprete-compositor comenzaría a ir ganando un lugar preponderante en la antigua disputa entre la teoría y la praxis.

A pesar de que hasta el siglo XIX aún no se diferenciaban claramente las figuras del intérprete-compositor, como podemos constatar por la mayoría de personalidades musicales y repertorio que van desde la época barroca hasta este siglo cuando dichas figuras comienzan a escindirse, es importante tener en cuenta los presupuestos respecto a la

⁵⁹ Guido D’Arezzo en Enrico Fubini, *L’estetica musicale...* Ibidem, p. 87. **Texto original:** *É immensa la distanza tra il cantore e il músico; i primi cantano, i secondi sanno le cose che costituiscono la música. Colui che fa ciò che non sa, si può definiré una bestia.*

⁶⁰ Rubén López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de México, 2000.

relación mente-cuerpo sobre los que se basa dicha división, mismos que sentarían las bases del paradigma positivista que se verá reflejado más tarde en las prácticas artísticas y en una nueva división entre las figuras del músico teórico, el compositor y el intérprete.

En relación a los presupuestos de la cultura occidental que ayudarían a ir consolidando la división entre los aspectos mentales y corpóreos en la captación de la realidad, los cuales terminarían por asentar el paradigma positivista en la creación y en la investigación, podemos notar que desde el año 1641 Rene Descartes expuso en su sexta meditación metafísica titulada *Sobre la existencia de las cosas materiales y sobre la distinción real del alma y del cuerpo*,⁶¹ las sustancias que constituyen el mundo y la división que se establece entre la *res cogitans*, referida al alma o mente, la cual es infinita e indivisible, y al no poseer masa ni dimensiones es imposible localizarla en el espacio, en oposición a la *res extensa* referida a la materia o al cuerpo, la cual es finita, divisible y al poseer masa y dimensiones es posible localizarla en el espacio.

Bajo este pensamiento, la certeza de la existencia y el conocimiento de la realidad, no pueden ser confiados únicamente a los “imperfectos” sentidos del cuerpo humano, por lo cual recaerá en la mente, en la razón, la facultad principal para reconocer su existencia y por lo tanto para poder llegar al conocimiento verdadero. De tal forma que durante el siglo XIX, en el momento en el que las figuras del intérprete-compositor se escinden, estas premisas se verán reflejadas al concebirse la obra musical como una *res cogitans* o una sustancia ideal, atemporal y objetiva articulada por el compositor y a la cual el intérprete constituido como una *res extensa*, sólo tiene la limitada capacidad de reproducir imperfectamente debido a la naturaleza misma de su sustancia. A partir de esto se establece una jerarquización, que da preponderancia a la obra musical y a la figura del compositor-creador por sobre las "reproducciones" del intérprete-repetidor. Al objetivarse de esta manera “la música”, se comenzará a concebir la partitura como un texto musical, un lugar cerrado, atemporal y autónomo, que pretende contener en sí mismo todos los significados de la obra musical y por lo tanto al intérprete como un ente externo al texto musical y al servicio de éste.

⁶¹ Rene Descartes. *Meditaciones Metafísicas*. España: Editorial Folio, 2002, p. 67-77.

Con los antecedentes previos podemos entender el estatus del intérprete en los albores del siglo XX, coincidiendo por una parte el estigma respecto a su condición inferior en relación a las obras musicales y a los compositores, y por otra parte la sistematización y homogeneización de la práctica como resultado de su institucionalización en los crecientes conservatorios y centros de estudios musicales en donde la mayoría de las veces se utilizan los mismos métodos y repertorio canonizado para el aprendizaje, así como ciertos estándares normalizadores de la conducta o de las acciones del cuerpo en el aprendizaje y en la performance, es decir, la forma en la que se ha naturalizado el aprendizaje de la técnica, y los distintos estilos, además del comportamiento de los músicos en la performance. Por ejemplo, uno de los principales hábitos y convenciones de esta práctica radica en concebir el fenómeno musical como algo preponderantemente sonoro y descorporeizado, por lo cual la gran mayoría de los intérpretes demuestra poco interés en destacar los aspectos corpóreos de la performance musical e intentar entablar otros tipos de relaciones con los escuchas, ya que, al ser el referente de la música “cultura” por antonomasia, se ha naturalizado hasta en los códigos del vestir el comportamiento serio, formal y descorporeizado por parte de ambos agentes, esto como si en el momento de la performance musical las relaciones sociales dejaran de existir o se suspendieran, para permitir a los cuerpos funcionar como instrumentos (transmisor y receptor) del fenómeno sonoro y abstracto de las idealizadas composiciones.

Para concluir esta sección podemos decir que el caso de ejemplos musicales del siglo XX como el estudiado en esta tesis, en donde el cuerpo del intérprete, entendido como el lugar en donde se llevan a cabo las acciones que definen su conducta, va más allá de los hábitos interpretativos convencionales, han ayudado a ir emancipando la carga del intérprete respecto a la noción cartesiana de obras musicales y hacia los hábitos y convenciones de la tradición, ayudando de esta forma a ir generando obras, o mejor, performances en donde el estatus del intérprete adquiere un preponderante papel creativo.

De igual manera, y como vimos en el primer capítulo, el hacernos conscientes de las convenciones y conductas incuestionadas de la práctica, puede dar lugar a la integración y validación de prácticas alternativas dentro de este mismo ámbito, como la improvisación libre y aquellas obras que no responden a los cánones de escritura determinista que

dominaron la creación musical de siglos anteriores, en donde además de que desaparece parcial o totalmente la noción de obra musical, permite integrar en dichas actividades a todo aquel individuo que quiera formar parte de la experiencia de una performance musical. En este mismo sentido podemos ubicar la *performance practice* o aquellas corrientes interpretativas relacionada a la música antigua, las cuales desde los años 60 y 70 del siglo XX han generado una práctica interpretativa alterna a la tradición académica, ya que más allá de la utopía de interpretar “auténticamente” el repertorio de periodos antiguos como el medieval, renacentista y barroco, han generado una interpretación contemporánea de dicho repertorio, liberándose de esta forma de las convenciones y los estándares normalizadores de la conducta en las interpretaciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

3.2 Cuerpo y performance en el análisis de las acciones del repertorio académico

El círculo cerrado es puro

(Parte III, fragmento 6)

En este punto es importante aclarar que el modelo de análisis propuesto en este trabajo ha sido desarrollado a partir de las necesidades analíticas aplicables a todo el repertorio que interpretaré en mi examen de titulación, el cual destaca el aspecto corpóreo-teatral de la performance musical, por lo cual es importante reiterar que los Fragmentos de Kafka, más que ser el objeto de estudio de esta tesis, es un estudio de caso en donde he podido probar la pertinencia, alcances y problemáticas de dicho modelo en relación a un repertorio específico, pero extensivamente al repertorio de la música académica en general. Por esta razón, a continuación mencionaré otros ejemplos del repertorio a interpretar que, junto a los Fragmentos de Kafka fueron parte de la concepción del modelo analítico desarrollado anteriormente, el cual intenta responder a las problemáticas presentadas en los intentos de construcción de una metodología pertinente y aplicable a las distintas piezas, las cuales son:

- *Tres piezas para violín y piano* de Silvestre Revueltas (1932)
- *One for Violin Solo* de Nam June Paik (1962)
- *Study for String Instrument*, de Simon Steen-Andersen (2007)

Siguiendo lo anterior, es importante mencionar que uno de los ejercicios más importantes en el proceso de articulación de este trabajo, fue la realización de dos análisis simultáneos, bajo dos enfoques, metodologías y categorías distintas, sobre los aspectos corpóreos de la pieza *One for Violin Solo* del artista coreano. Esta pieza es un acontecimiento o performance realizada por el artista-compositor por primera vez el 16 de junio de 1962 en un concierto titulado *Neo-Dada en la Música* en la ciudad de Düsseldorf, Alemania, cuya acción consistió en levantar un violín “lenta y concentradamente” durante aproximadamente 5 minutos, para enseguida, con un rápido y sorpresivo movimiento, estrellarlo contra una mesa situada delante de él. En un primer análisis, utilicé el marco teórico y metodológico de los *estudios de música y gesto* mientras que en el segundo,

utilicé el de los *estudios de performance*, y en específico las categorías propuestas por Richard Schechner en uno de los artículos de su libro *Teoría de la Performance* titulado: *Drama, Guión, Teatro y Performance*.⁶² Debido a que una pieza conceptual como la antes descrita rompe con los estereotipos y presupuestos de la práctica de la interpretación de la música académica occidental, el llevar a cabo ambos análisis me ayudó a elegir la pertinencia del marco teórico de los estudios de performance para los intereses y objetivos de mi investigación y para el modelo de análisis propuesto, ya que el primer marco teórico, el de los estudios de música y gesto, al intentar llevar a cabo un análisis objetivo y cuantitativo de las acciones de los músicos ejecutando un instrumento, dejaban de lado los aspectos contextuales en el estudio de la performance musical.

De igual forma, la pieza *Study for String Instrument*, plantea nuevos retos para su estudio y análisis, ya que al estar pensada como una coreografía para el instrumento, la partitura utiliza gráficas para indicar el movimiento de los brazos. Respecto a lo anterior, vale la pena reproducir la página de indicaciones de la partitura:

Estudio para Instrumento de Cuerda (2007)

Movimiento del sonido o sonido del movimiento?

Un simple “sample” es repetido una y otra vez y es desarticulado en sus elementos individuales en un proceso de autonomizar los movimientos en si mismos.

La pieza está escrita sólo como movimientos (y puede por lo tanto ser tocada en cualquier instrumento de cuerda y quizá incluso en otros instrumentos), y es tanto una coreografía para el intérprete como una pieza sonora para el instrumento.

Un juego coreográfico o incluso una especie de danza se acompaña a si mismo.⁶³

⁶² Richard Schechner. “Drama, Script, Theater, and Performance”. *Performance Theory*. New York: Routledge. 2003

⁶³ Simon Steen-Andersen. *Study for String Instrument*. Hoja de indicaciones de la partitura, 2007.

Study for String Instrument (2007)

Movement of the sound or sound of the movement?

One simple “sample” is repeated over and over and is slowly broken down in its individual elements in a process of autonomizing the movements themselves.

The piece is notated only as movements (and can therefore be played on any string instrument and maybe even on other instruments), and it is just as much a choreography for the player as it is a sounding piece for the instrument.

A choreographic game - or even a kind of dance, accompanying itself.

En estas indicaciones podemos advertir cómo el compositor, al igual que en el caso de Kurtág y Nam-June Paik, va más allá de los aspectos sonoros en la articulación de su pieza, demostrando su conciencia de e interés en las acciones corpóreas de la performance musical, al enfatizar y proyectar los movimientos o “la coreografía” que llevará a cabo el intérprete. Aquí un fragmento de la partitura para ilustrar mejor lo antes mencionado:

Study for String Instrument

- if played in a very big or noisy hall amplification may be used.
- can be played on any string or pair of strings, with or without preparation (fx detuned string(s), etc.)
- always use as much bow as possible and always move between the lowest possible position and the very highest (the end of the fingerboard)
- the harmonics can be any artificial harmonic (fx quarter)
- the *forte* should be a very loud *forte* (~*fff*)
- the signs and techniques are explained as they appear

Simon Steen-Andersen 2007

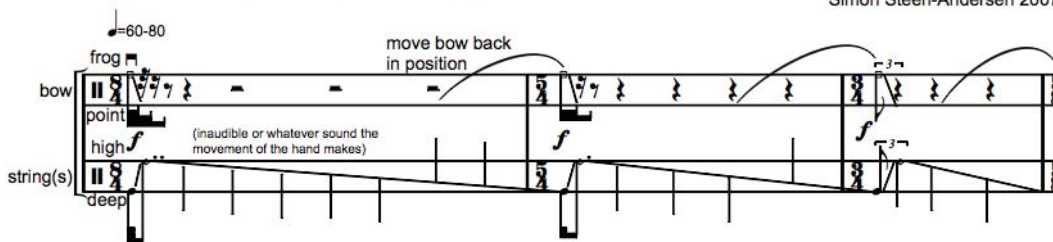


Figura 13: Simon Steen-Andersen, *Study for String Instrument*, compases 1-3.

De esta forma, es claro que un ejemplo como el anterior escapa a los principales modelos analíticos concentrados en analizar exclusivamente las estructuras sonoras como pueden ser el análisis armónico, schenkeriano, o la misma teoría de grupos desarrollada y utilizada para analizar la música post-tonal del siglo XX; de igual forma, una pieza como ésta desdibuja los límites impuestos en la distintas disciplinas artísticas, ya que más que concebirse como una construcción musical basada en estructuras armónicas o componentes del sonido, se ha concebido y puede ser percibida como una performance que involucra tanto los aspectos sonoros de la práctica musical, como los aspectos coreográficos de la práctica dancística.

A pesar de que las piezas mencionadas anteriormente hacen un claro énfasis de los aspectos corpóreas de la performance musical, ¿de qué forma se puede detectar la importancia de dicho aspecto en el repertorio que no presenta explícitamente referencias

directas al nivel performático de la interpretación? Para responder a lo anterior es oportuno mencionar la forma en la que se puede inferir la proyección de una conducta corpórea en una partitura que presenta una notación determinista o tradicional a partir de otro de los ejemplos del repertorio a interpretar, las *3 piezas para violín y piano* del violinista y compositor mexicano Silvestre Revueltas.

En 1932, el mismo año de composición de las tres piezas para violín y piano, Silvestre Revueltas escribe una autosemblanza dirigida al compositor y director de orquesta Nicolás Slonimsky en la cual declara:

Nací en algún lugar del estado de Durango (México). No considero haber sido un niño prodigio (para mí mala fortuna), pero entiendo que desde temprana edad mostré cierta inclinación hacia la música, por lo cual eventualmente acabé como músico profesional. Contribuyeron a ello varios maestros, de quienes afortunadamente no aprendí mayor cosa. Supongo que esto se debe a un mal hábito de independencia. Toco el violín y he dado recitales en todo el país, incluyendo la Ciudad de México, **pero no encuentro interés en posar como “virtuoso”**, de modo que me he entregado a la composición y a la dirección (¿tal vez una pose mejor(?)). Me gusta toda clase de música. Toleró incluso algunos de los clásicos e incluso una que otra de mis propias obras, **pero prefiero la música que hace la gente de los ranchos y pueblos de mi país. Ellos son mis maestros.**⁶⁴

A pesar de la conducta como violinista profesional inserto en una estética romántica que había practicado hasta poco después de su regreso a México en 1929, Revueltas muestra un declarado rechazo ante dicho comportamiento, para lo cual su emergente conducta de compositor le proporciona nuevas herramientas para proyectar su postura política y sus intereses sociales a partir de la articulación de un lenguaje estético contrapuesto a su pasado romántico. Como señala Omar Álvarez Martínez en su Tesis de licenciatura sobre el compositor y en específico sobre las Tres piezas para violín y piano:

⁶⁴ Silvestre Revueltas en Roberto Kolb Neuhaus. *Contracanto: Una perspectiva semiótica...* Ibidem, p.24-25. (Énfasis mío) Escrita originalmente en inglés, existe una traducción muy similar de esta carta en el libro *Silvestre Revueltas por el mismo* editado en 1998 por Rosaura Revueltas, pero cuya última oración traduce como “pero prefiero la música de mi pueblo que se oye en la provincia.”

...son un claro ejemplo de su cambio de estética, una parodia de su vida como recitalista. Iniciando por el título que le da a esta obra: “piezas”, no impromptu, estudio, mazurca o andantino, como en su adolescencia. Revueltas la aleja de cualquier forma o género musical que sugiera una estética romántica. Personifica al violín como caricatura del solista y se burla del virtuosismo, exagerando la dificultad técnica e idiomática del instrumento; rompe el concepto convencional de belleza sonora, con sonoridades estridentes, melodías y acompañamientos asimétricos, que no cumplen y además derrumban las expectativas de un desarrollo armónico.⁶⁵

El cambio de intereses estéticos derivados de su inserción en el *drama social* del México de los años 1930 y de su nuevo rol como compositor, lo irá proyectando hacia un lenguaje vanguardista, multidisciplinario, y corpóreo-gestual, el cual sin embargo, se verá también forzado y limitado por el uso de la partitura y la práctica compositiva de su tiempo como podemos inferir de los testimonios del propio violinista-compositor:

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. **Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio.** Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, **táctiles, visuales**, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. **Por eso cuando se posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total.** Es mayor que el esfuerzo del parto, no por la expulsión, sino por la manera de recoger el producto y llamarle con algún nombre.⁶⁶

A partir de esta cita se puede observar la concepción musical de Revueltas la cual, al igual que los ejemplos mencionados anteriormente, va más allá de la partitura y de la noción convencional de una interpretación musical debido a su interés en generar un suceso musical corpóreo-gestual, o en sus palabras “táctil” y “visual”, lo cual se puede rastrear también desde sus composiciones anteriores como es el caso de las piezas para violín y

⁶⁵ Omar Álvarez Martínez, *Silvestre Revueltas, violinista compositor. (obra inédita para violín)* México, 2005. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, p.40.

⁶⁶ Rosaura Revueltas. *Silvestre por él mismo.* México, editorial Era, 1998, p.32 (Énfasis mío)

piano *El afilador y Tierra pa' las macetas*, en donde intenta caracterizar el comportamiento de dichos personajes populares, a través del uso de gestos, imágenes sonoras y pregones.

A pesar del constreñimiento “gráfico” y “objetivo” de la partitura y sin el apoyo referencial del título como en las obras antes mencionadas, en las *Tres piezas para violín y piano* Revueltas logra manifestar su decidida postura rebelde, radical y anti-académica al teatralizar de forma irónica la conducta *snob* y elitista de un “violinista virtuoso” a la vez de expresar una crítica social al emular antagónicamente en dicha pieza la conducta, es decir las acciones de la performance musical, de otro personaje popular o de la baja cultura, los músicos de los “ranchos y pueblos del país”.⁶⁷

Con base en lo anterior y para concluir con esta sección del capítulo, podemos observar la pertinencia para esta investigación del modelo analítico desarrollado y aplicado anteriormente, ya que puede utilizarse para analizar indistintamente la corporalidad en la performance del repertorio de distintos estilos y periodos musicales, sobretodo de aquellos que subrayan un marcado componente cultural debido a que, en lugar de entender la obra como una creación en abstracto y específicamente sonora, su foco de análisis se centra en la conducta o en las acciones de la performance, sin dejar de integrar el análisis del texto, importante en esta tradición, pero entendiéndolo como una huella de las acciones articuladas por un agente en un momento previo el cual responde a un contexto particular, que también se integra como uno de los ejes a analizar.

⁶⁷ Recojo esta reflexión a partir de algunas charlas al respecto con el Dr. Roberto Kolb, el cual ha profundizado en el estudio de la ironía en la música de Silvestre Revueltas. Ver Roberto Kolb, "'Janitzio', ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano", en *Colección Bitácora de Retórica*, Vol. XXIII, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (en prensa). Documento electrónico disponible en www.fororevueltas.unam.mx Consultado en abril 2013 y Roberto Kolb Neuhaus. *Contracanto: Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

3.3 Cuerpo y performance en la investigación musical

*Existe una meta pero no un camino,
lo que llamamos camino es vacilación
(Parte III, fragmento 7)*

Después de haber hablado sobre cómo el estatus del cuerpo del intérprete y la práctica de la interpretación musical ha cambiado a lo largo de la historia de la música académica occidental y de cómo el estudio del cuerpo en la performance puede ser un espacio para reivindicar el cuerpo como un elemento de significación musical, es momento de tratar un último tema, a saber, el del papel que la investigación musical contemporánea juega en este escenario. En este sentido, es importante preguntarnos cuál es la aportación que los intérpretes podemos brindar al campo de la investigación musical, y en qué sentido una tesis realizada desde el ámbito de la interpretación otorga una visión distinta a una tesis de musicología, y por lo tanto requiere de nuevos marcos teóricos y metodologías que nos ayuden a analizar la práctica en sí misma.

Respecto a lo anterior, uno de los principales objetivos al realizar esta investigación ha sido el de relacionar la teoría con la práctica, por lo cual desde el inicio he planteado una investigación académica respecto a la interpretación a partir de la experiencia corpóreo-instrumental. De esta manera, además de concientizar y ejercitar aquellos aspectos corporales que me han ayudado a mejorar y dinamizar mi propio desempeño como violinista y como intérprete-creador, he analizado desde la teoría el ejercicio práctico que realizamos los intérpretes en este ámbito musical, integrando los elementos principales que constituyen este ejercicio. Lo anterior ha ayudado a generar en mí las siguientes interrogantes, las cuales, más allá de concluir con esta investigación, me hacen pensar en su desarrollo subsecuente: ¿hasta qué punto se pueden relacionar los modelos y metodologías objetivas de la investigación académica con el quehacer creativo y subjetivo de las prácticas artísticas?; en el caso específico de esta tesis, ¿cómo generar una investigación académica a partir de una práctica artística como la interpretación musical?; y finalmente ¿cuál es el papel que juega el cuerpo o lo corpóreo en todo lo anterior más allá de los datos

analíticos que, a nivel todavía abstracto, pueden resultar de la aplicación de un determinado marco teórico?

Al problematizar aquellos aspectos del ámbito académico que desde los inicios de la cultura han sobrevalorado el conocimiento y el aporte que podemos generar los intérpretes, como expuse en el apartado 3.1 de este capítulo, y que han ayudado a generar diversas pugnas y estereotipos entre los ámbitos teóricos y prácticos de la actividad musical, es interesante notar cómo dentro de la práctica musical el *conocimiento corporeizado*, sobre el cual se basa la práctica interpretativa, no ha podido establecerse como un conocimiento válido para la investigación académica, como puede ser desde otros ámbitos teóricos de la práctica el trabajo de archivo, la recopilación y sistematización de datos para el ámbito musicológico, o incluso el trabajo de campo y la etnografía en el propio ámbito etnomusicológico.

La escasez de marcos teóricos y metodologías para analizar la práctica interpretativa, ha hecho que los intérpretes recurramos a marcos teóricos y metodologías surgidos en ámbitos alejados de la práctica y aplicables a problemáticas de carácter principalmente teórico y abstracto. De esta forma, muchos de los trabajos de investigación que hemos llevado a cabo los intérpretes se han dedicado principalmente a analizar “obras musicales”, desde los enfoques musicológicos que la mayoría de las veces pasan por alto los elementos y problemas concernientes a la práctica de la interpretación en sí, es decir, a las acciones que sólo pueden producirse por medio del cuerpo, pero no de un cuerpo aislado y auto-significante, sino de uno que construye significación musical cuando se conjuga con un determinado instrumento musical y cuando sirve para corporizar los textos musicales, huellas del *drama social* que los compositores vivieron a través de sus propios cuerpos. Por esta razón, considero también una exclusión importante dentro de los ámbitos actuales de la investigación musical de tradición académica occidental que han generado discusiones en relación a la performance a partir del llamado giro performativo, el divorciarse o nulificar el estatus de las obras musicales proyectadas en un texto, debido a que desde un enfoque no-canonizante, las obras musicales siguen siendo uno de los elementos principales que configuran dicha práctica.

Debido a las problemáticas que se desprenden de todo lo anterior y trazando algunas de las posibilidades para responder a ellas, es importante mencionar que una de las últimas líneas

de investigación surgidas en el ámbito musical que trata de interrelacionar algunos aspectos metodológicos de la investigación académica con las propuestas derivadas de la actividad de las prácticas artísticas, a lo cual se pone mayor énfasis, es la llamada *investigación artística*.⁶⁸ Esta línea de estudio comparte con los estudios de performance la intención de teorizar la actividad desde la experiencia activa y subjetiva de los intérpretes o creadores en las distintas prácticas artísticas, por lo cual considero que el presente trabajo podría ser considerado un ejercicio de investigación artística desde la perspectiva propuesta por investigadores como Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo.⁶⁹

En este sentido, para concluir con este apartado podemos argumentar la importancia de valorar lo corpóreo y el conocimiento que se puede obtener a partir de la práctica en sí misma, además de cuestionarnos hasta qué punto es necesario desarrollar estrategias que permitan ordenar y sistematizar este tipo de conocimiento en un sentido académico, al tener en claro que el cuerpo del intérprete es un generador de sentidos que por medio de las acciones puede percibir el fenómeno musical de una manera distinta a una percepción objetiva, y por lo tanto hasta qué punto puede generar para la investigación musical una visión distinta a la de un ejercicio meramente teórico.

⁶⁸ Rubén López Cano. *La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas*. Cuadernos de música iberoamericana Vol. 25-26 enero-diciembre 2013, p. 213-231 Consultado en enero 2015, disponible en: <https://www.dropbox.com/s/79nel7y01ln0o9v/2013.InvArt.pdf>

⁶⁹ Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Libro on-line, 2014. Consultado en marzo 2015, disponible en: <http://invartistic.blogspot.com.es/>

CONCLUSIONES GENERALES

No retorno: A partir de un determinado punto, ya no hay regreso. Ese es el punto al que hay que llegar. (Parte I, Fragmento 16)

Debido a la gran dificultad de relacionar una actividad práctica como la interpretación musical, la cual se vincula al ámbito corpóreo, con una actividad fundamentalmente teórica como es la investigación académica, la cual a su vez puede vincularse con el ámbito mental, el presente trabajo ha sido un intento por relacionar ambas prácticas y ámbitos musicales a partir de evidenciar la importancia de las acciones del cuerpo en la performance musical de tradición académica. En este sentido se puede entender la pertinencia de un modelo de análisis horizontal enfocado en examinar la importancia de las acciones del cuerpo en la performance musical y que sin intentar establecer roles jerárquicos, integre la participación del compositor relacionado a su contexto, de la obra o suceso musical proyectado en el texto, y las acciones del intérprete que se manifiestan en un tiempo presente en el ritual de la performance. De esta manera, el modelo de análisis propuesto nos puede servir para analizar los aspectos corpóreos en la performance del repertorio de distintas épocas y ámbitos estilísticos, como puede ser la música contemporánea con sus distintas grafías o incluso piezas conceptuales como el *4:33* de John Cage o el *One for Violin Solo* de Nam June Paik.

Por esta razón, sería por demás absurdo continuar con la pugna *obra musical vs performance* (compositor vs intérprete) instigada a partir del llamado *giro performativo*, debido a que sólo ayudaría a replantear los roles y las jerarquías de la práctica, en este caso, supeditando la práctica compositiva al quehacer de los intérpretes. Sin embargo, el hecho de no separarse de la noción de obra musical no hace menos necesario el mirar hacia otros elementos de la música, como por ejemplo el conocimiento corporeizado, el cual se reconfigura constantemente por medio de las acciones del cuerpo de los intérpretes que manifiestan sus hábitos interpretativos y su postura y decisiones respecto a la tradición.

De manera que, el haber llevado a cabo el análisis del papel que juega lo corpóreo en la performance de una pieza como los *Fragments de Kafka* Op.24 de György Kurtág, la cual

metaforiza musicalmente los aspectos estéticos de la performance de la vida cotidiana al evidenciar marcadamente los aspectos corpóreo-teatrales de la performance artística, me ha permitido ser más consciente del papel que juega lo corpóreo en la performance de la música no sólo del siglo XX, sino también de otras épocas y ámbitos estilísticos, así como la manera en que lo corpóreo se establece como una conducta específica o un hábito construido a partir de la reiteración de las acciones, por lo cual, el hacerse conscientes de dichas conductas puede ayudar al cuerpo del intérprete a fungir no sólo como un repetidor de conductas interpretativas y obras musicales, si no como un espacio de creación y significación.

Otra de las conclusiones generales que se desprenden de este trabajo es aquella relacionada a la investigación musical desde el enfoque de la práctica interpretativa, de manera que este trabajo ha intentado relacionar la objetividad de los métodos de la investigación académica con la subjetividad en el desarrollo de una propuesta interpretativa para la performance, en este caso específico para la performance de mi recital de titulación. Debido a que la tendencia predominante en la investigación musical académica actual se basa en la investigación musicológica establecida en el siglo XIX, preponderantemente a partir del enfoque y metodologías de tradición positivista, la cual se fundamenta en los aspectos racionales (mentales) del método científico, el llevar a cabo una investigación enfocada en analizar los aspectos físicos (corporales) de una práctica corporeizada como la interpretación musical, nos ayuda a replantear la complejidad y la interrelación entre los procesos racionales y cognitivos que se llevan a cabo por medio de las acciones del cuerpo, y la configuración de acciones físicas que conforman hábitos corpóreos, los cuales se articulan gracias a los aspectos culturales (corpóreo-mentales) de los individuos. De esta forma, podemos concluir que a pesar de la marcada división entre el ámbito corporal y mental que se ha establecido en nuestra cultura occidental, y que ha ayudado a instaurar los modos de operar con ciertos roles y jerarquías en la distintas prácticas de los espacios sociales y artísticos, a partir del giro performativo cada vez se hace más evidente la no-división o la interrelación de dichos ámbitos en la distintas esferas del ser humano.

Con respecto a las posibilidades metodológicas de los estudios de performance y retomando la discusión mencionada en el primer capítulo respecto a lo performático y lo performativo

en la investigación musical, podemos concluir que así como en el ámbito discursivo las oraciones performativas “llevan a cabo algo” al momento de ser enunciadas, en el ámbito corpóreo las acciones reiteradas ayudan a generar y a consolidar los discursos. En este sentido, al enfocarse en estudiar las acciones del cuerpo en la performance, este trabajo intenta también escapar a la problemática y escurridiza división mente-cuerpo presente en algunas de las investigaciones musicales basadas en los estudios de performance, las cuales al enfocarse a estudiar preponderantemente los aspectos discursivos o *performativos* de los fenómenos musicales, articulados desde una lógica mental, establece y perpetua dicha división, al manifestar consciente o inconscientemente un desdén hacia los aspectos *performáticos*, corporales, de la práctica.

A partir de lo anterior es entendible epistemológicamente que en el ámbito científico y académico el llamado conocimiento corporeizado que se transmite de forma mimética-oral a partir de la reiteración de acciones aún no se haya legitimado como un conocimiento académicamente válido y por ende que aquellas prácticas basadas en este tipo de conocimiento, como es la interpretación musical, hayan sido sobrevaloradas desde los inicios de la cultura occidental como hemos podido ver en los ejemplos del capítulo 3; quizás por dicha sobrevaloración, que implica una subvaloración de conocimientos distintos, es que sigue habiendo una brecha entre los círculos de los intérpretes y los círculos de investigación académicos.

En este sentido, paralelamente a las posibilidades metodológicas de los estudios de performance, la investigación artística parece ser otro campo de estudio que puede servir a los intérpretes a encontrar herramientas y métodos que le permitan analizar o sistematizar los elementos principales de la práctica en sí, haciendo uso, cuando es pertinente, de marcos analíticos provenientes del campo teórico, pero dando igual validez al conocimiento que se genera en la práctica misma.

Finalmente, podemos aventurarnos a afirmar que de forma general el cuerpo aprende y percibe el mundo a través de las acciones, las cuales ayudan a articular procesos de significación que pueden ir más allá de las nociones cerradas de los sistemas lingüísticos. Esto presenta una gran problemática debido a que la descripción narrativa es insuficiente para capturar, transmitir y ordenar dichas experiencias, y debido a su misma naturaleza

subjetiva resulta también incompatible con el ideal de objetividad del conocimiento científico, el cual ha sido una de las premisas principales en la investigación académica.

A partir de lo anterior quizá nos encontremos ante un problema epistemológico irreconciliable o ante un posible cambio en el paradigma que modela y valida el trabajo académico y por lo tanto científico, en el cual la performance basada en el conocimiento corporeizado, y por lo tanto las prácticas basadas en esto como la interpretación musical, pueda llegar a comprenderse como una episteme o una forma válida de conocimiento. En este sentido, la presente investigación y sus desarrollos subsecuentes tratarán de seguir respondiendo a las problemáticas presentadas, buscando de esta forma responder también a mi profundo interés en desdibujar los límites académicos y auto-impuestos entre la interpretación-investigación, en la gran dificultad de interrelacionar y desarrollar mis dos grandes pasiones musicales: la teoría y la práctica.

BIBLIOGRAFÍA

-Álvarez Martínez, Omar. *Silvestre Revueltas, violinista compositor. (obra inédita para violín)* México: Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2005.

-Auslander, Philip. *Musical Personae. The Drama Review*. Vol. 50, Número 1, 2006.

-Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.

-Baldassarre, Antonio. *Contra contextos privilegiados: cómo avanzar hacia una comprensión performativa de la música*, First International Musicological Symposium, Musicología e Interpretación. México, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 11-15 Octubre 2010.

-Beckles Willson, Rachel. *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza*, Op.7 Aldershot: Ashgate, 2004.

_____ *Kurtág, György*, Grove Music Online. (Consultado el 30 de abril de 2012) Disponible en [http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)

_____ *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. New York: Cambridge University Press, 2007.

_____ *The Mind is a Free Creature: The music of György Kurtág*. Central Europe Review, Vol. 2, Número 12, 27 de marzo, 2000. (Consultado el 3 de Mayo de 2012) Disponible en: <http://www.ce-review.org/00/12/willson12.html>

-Benson, Bruce Ellis. *The improvisation of musical dialogue: A Phenomenology of Music*. United Kingdom, Cambridge University Press, 2003.

-Cook, Christopher. *Program Note: György Kurtág Kafka-Fragments, Concert*. London: Barbican Hall, Thursday 11 November, 2010.

-Cook, Nicholas. *Between Process and Product: Music and/as Performance*. En Music Theory Online. Vol 7, Número 2, Abril, 2001. (Consultado el 3 de Mayo de 2012) Disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>

-Deleuze, Gille y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México, Ediciones Era. 2008.

-Fubini, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Torino, Giulio Einaudi editore, 2002.

-Katschthaler, Karl. *Kurtág on Stage?: Between Pure Music and Latent Musical Theatre*. Artículo para la conferencia Música en el Escenario. Londres: Rose Bruford College, 23-24 Octubre, 2010. (Consultado en abril 2012) Disponible en: http://unideb.academia.edu/KarlKatschthaler/Papers/523159/Kurtag_on_Stage_Between_Pure_Music_and_Latent_Musical_Theatre

-Kolb Neuhaus, Roberto. *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2012.

_____ "'Janitzio', ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano", en *Colección Bitácora de Retórica*, Vol. XXIII, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (en prensa). (Documento electrónico consultado en abril 2013) Disponible en www.fororevueltas.unam.mx

-Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1995.

-Kurtág, György: *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine*, Op. 24, Editio Musica Budapest, 1992.

_____ *Játékok I*. Editio Musica Budapest, 1979.

-López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, FONCA, México, 2014. (Libro on-line consultado en marzo 2015) Disponible en: <http://invartistic.blogspot.com.es/>

_____ *La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas*. Cuadernos de música iberoamericana Vol. 25-26 enero-diciembre 2013, p. 213-231.

_____ *Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición*. TRANS-Revista Transcultural de Música. TRANS-9, Artículo 11, 2005. (Consultado el 21 de Septiembre de 2011) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>

_____ "Música, Mente y Cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". En Marita Fornaro (ed.). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música. 2014, pp. 41-78. (Consultado el 21 de marzo del 2014) Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/ysinmsxvyedvfeh/2014.perform.pdf>

_____ *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de México, 2000.

-Madrid, Alejandro L. “¿Porqué música y estudios de performance? ¿Porqué ahora?: una introducción al dossier” *TRANS-Revista Transcultural de Música*, TRANS-13, Artículo 4, 2009 (Consultado el 21 de febrero de 2013) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

-*Oxford Dictionary*. (Consultado en mayo de 2013) Disponible en: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/enact?q=enact>

-Pelias, Ronald J., and James VanOosting. *A paradigm for Performance Studies*. *Quarterly Journal of Speech*, 73, May 1987, p. 221, (Consultado en EBSCO el 19 de abril de 2012)

- Revueltas, Rosaura. *Silvestre Revueltas por él mismo* (ed.) México, editorial Era, 1998.

-Schechner, Richard. *Between Theater & Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.

_____ *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007.

_____ *Performance Theory*. London y New York: Routledge, 2004.

-Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press. Hanover. 1998.

_____ “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 4: Artículo 1, 1999. (Consultado el 1 de Mayo de 2012) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

-Steen-Andersen, Simon. *Study for String Instrument # 1. (2007)*. Dinamarca: Edition·S, 2011.

-Taylor, Diana y Marcela Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

-Varga, Bálint András. (Ed.) *György Kurtág. Three interviews and Ligeti Homages*. USA: University of Rochester Press, 2009.

-Williams, Alan, E. *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, en: *Studia Musicologica Scientiorum Hungaricae* 43/3-4, 2002.

Recursos de Internet

-Chester, Andrew y Ryan, David. *Nots and fields*. (Fragmento del documental) 2010. (Consultado en enero 2015) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oSGgH9SD9Tc>

-Kopatchinskaja, Patricia. *György Kurtág/Kafka Fragmente: Ruhelos – encore 2*. 2013. (Consultado en marzo 2014) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LFI2pSbZE-s>

-Schechner, Richard. *Interview with Richard Schechner: What is Performance Studies?* New York, New York: 27 de Noviembre 2001. (Consultado en enero 2013) Disponible en: <http://hidvl.nyu.edu/video/003305515.html>

-Shoji, Shie y Chatziiosifidis, Stelios. *Ruhelos*. Coreografía: Sara Fahie. Interpretado en el Centro Cultural Evosmos de Salónica, Grecia en abril de 2009. (Consultado el 8 de mayo de 2012) Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=UgZNggmwHVg>

Videos

-Arnold, Tony y Pogossian, Movses. *György Kurtág: Kafka Fragments*. New York: Bridge Records, 2009. DVD

-Kele, Judit. *György Kurtág: The Matchstick Man./Peter Eötvös: The Seventh Door: Two documentary films*. Idéale Audiencie Internacional: Paris, 2006. DVD

-Rivera, Cuauhtémoc y Ferenese, Lía. *Fragmentos de Kafka Op.24 de György Kurtág*. Interpretado en El Colegio Nacional de la Ciudad de México, jueves 29 de marzo de 2012. VIDEOGRABACIÓN

-Vázquez, Victor. Ejemplos en video de los *Fragmentos de Kafka Op.24* de György Kurtág. *Blog Mi Celda de Prisión mi Fortaleza*. (Creado en 2015) Disponible en: <http://celdafortaleza.tumblr.com/>

Bibliografía secundaria o referencial

-Godøy, Rolf I., y Leman, Marc (Eds), *Musical Gesture: Sound, Movement and Meaning*. New York, Routledge, 2010.

-Gritten, Anthony y King, Elaine (Eds), *Music and Gesture*. England, Ashgate, 2008.

-Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

-Johnson, Mark. *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*. Madrid: Editorial Debate, 1991,

-Krausz, Michael y otros. *The Interpretation of Music, Philosophical Essays*,_Oxford: Clarendon Press, 1993.

-Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

-Peñalba, Alicia. *Nuevas relaciones gestuales del intérprete*. TRANS-Revista Transcultural de Música. TRANS-14, Artículo 11, 2010. (Consultado el 20 de Septiembre de 2011) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a15/nuevas-relaciones-gestuales-del-interprete>

-Peñalba, Alicia. *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. Tesis doctoral. Publicaciones digitales: Universidad de Valladolid, 2008. (Consultado el 15 de Septiembre de 2011) Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>

-Vinasco Guzmán, Javier Asdrúbal. *La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: Una aproximación semiótica*. Tesis doctoral. Publicaciones digitales: Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. (Consultado en diciembre 2014) Disponible en: <http://132.248.9.32:8080/hermes/TesisFullTextSearcherHermes>

-Zamprohna, Edson, *Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification*. TRANS-Revista Transcultural de Música. TRANS-9, Artículo 17, 2005. (Consultado el 05 de Septiembre de 2011) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>

LISTA DE ILUSTRACIONES

Dibujo de portada: *Diseño de Franz Kafka* por Jiří Votruba. Fun Explosive, 1991.

1. Richard Schechner, Diagrama con el modelo de la *Restauración de la Conducta* en Diana Taylor y Marcela Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, 2011, p. 39.....**25**
2. Richard Schechner, Diagrama de la *Relación de los Dramas sociales con las Performances Artísticas*, en *Performance Studies: An introduction*. New York and London: Routledge, 2007, p. 77.....**28**
3. György Kurtág, *Pantomima (Disputa 2) en Játékok I*. Editio Musica Budapest, 1979, p.19.....**42**
4. György Kurtág, *S. K. Remembrance Noise (Siete canciones para los poemas de Dezső Tandori): Op.12: The Sadness of the Bare Copula*, fragmento en Rachel Beckles Willson. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 160**43**
5. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Primera parte, fragmento 1: *Los buenos van al mismo paso*. Editio Musica Budapest, 1992. Fragmento, p. 1.....**44**
6. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Primera parte, fragmento 4: *Ruhelos*. (Ibidem) Fragmento, p.4.....**45**
7. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Primera parte, fragmento 7: *Sí, el siempre, siempre me pregunta*. (Ibidem) Fragmento, p 8.....**46**
8. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Tercera parte, fragmento 12: *Esquema visual para la posición en el escenario*. (Ibidem) p.44**48**
9. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Tercera parte, fragmento 12: *Esquema visual con las posibilidades de scordatura*. (Ibidem) p.44.....**48**
10. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Tercera parte, fragmento 12: *Personificación de Florestan en la partitura*. (Ibidem) p.50.....**49**
11. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Tercera parte, fragmento 12: *Personificación de Eusebius en la partitura*. (Ibidem) p. 47.....**49**
12. György Kurtág, *Fragmentos de Kafka Op.24*. Primera parte, fragmento 8: *Indicación de congelarse inmutablemente (unbewegt erstarren)*. (Ibidem) p.9.....**49**
13. Simon Steen-Andersen, *Study for String Instrument*, 2007. Compases 1-3.....**70**