



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
FACULTAD DE MÚSICA

LA IMAGEN COMO RECURSO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA
INTERPRETACIÓN MUSICAL

TESIS
QUE PARA OPTAR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN MÚSICA
EN EL CAMPO DE
INTERPRETACIÓN MUSICAL

PRESENTA:
ALMA ANGÉLICA RODRÍGUEZ ROMERO

TUORES:
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. GABRIEL PAREYÓN MORALES
FACULTAD DE MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento:

A mis tutores, Dra. Susana González Aktories, y Dr. Gabriel Pareyón, por acompañarme y guiarme en el fascinante camino de la investigación, impulsarme a seguir desconocidos y sorprendentes caminos y por creer en mí y apoyarme.

A mis sinodales, Dr. Gonzalo Camacho, Dra. Irene Artigas, Mtro. Roberto Benítez, Dra. Ximena González y Mtra. Didanwy Kent, por su tiempo, sus atenciones y las enriquecedoras sugerencias y comentarios. También agradezco su apoyo.

Al Dr. Jorge Volpi, por haber sembrado las ideas que me llevaron a cuestionar, buscar respuestas y no conformarme con una sola versión de la historia.

A la Facultad de Música y a la UNAM por darme la oportunidad de crecer.

A los compañeros y amigos del posgrado por la retroalimentación y las experiencias. Particularmente agradezco a Nictejá Hernández, Gonzalo Camacho y Pablo Sandoval por las largas y deliciosas conversaciones, las ideas compartidas, los debates aguerridos y sobre todo, por su amistad y por hacer que este recorrido haya valido la pena.

A los integrantes de *Saxtlán, Cuarteto de Saxofones* por el apoyo, la complicidad y por darme la oportunidad de compartir y materializar junto con ellos las ideas que durante mi recorrido en el posgrado fueron naciendo.

A Jorge Esteban Moreno, por compartir perspectivas, experiencias y saberes que complementaron y enriquecieron mucho más allá de este proyecto.

A mis alumnos, por ser espejo, motivo y motor de esta búsqueda.

A mi familia, la razón y el principal aliento que me mantiene en la búsqueda: gracias a Omar, mi sombra, por aguantarme, cuidarme, apoyarme, retarme, hacerme crecer y ser un gran crítico e interlocutor; a mis queridas brujas, mi madre y la Jandy, por ser sólida base, ejemplo de grandeza femenina y por su estar constante e incansable; al “pequeño” Pablo, porque gracias a su decidida búsqueda de entereza nunca olvido que hay mucho trabajo que hacer para dejarle un mundo mejor; a mi hermano, por ser leal compañero de batallas y demostrarme que, además de disfrutar de los triunfos, es posible crear tierra fértil a partir de las peores experiencias sin derrumbarse; a mi padre, porque con sus acciones me ha ayudado a forjar el carácter que me ha traído hasta este punto.

A los ejecutantes e intérpretes curiosos.

Y a los que no se conforman.

RESUMEN

En el medio de la interpretación musical, existe la costumbre de explicar verbalmente la intención y carácter de las obras musicales con el objetivo de entender su sentido en contexto, y así construir un argumento que sirva como columna vertebral de la interpretación musical. Por medio de la construcción —a veces metafórica— de imágenes, se pretende explicar el contenido emocional de una pieza sonora y con ello su intencionalidad. Es un recurso práctico y empírico que los intérpretes utilizan intuitivamente, muchas veces sin preguntarse por qué.

La imagen verbal no es la única que participa en esta construcción de sentido. Al momento de procurar reconocer en dónde se genera dicho sentido, dicha configuración, incluso resulta insuficiente pensar en imágenes verbales. De ahí que hubiera que mirar a otras áreas de conocimiento en donde la imagen, en años recientes, también ha sido motivo de reflexiones tan nutridas y ricas como complejas. Sin afán de profundizar en la envergadura de los debates, en los que los distintos frentes de investigación no terminan por coincidir respecto a la idea de “imagen”, en esta tesis se busca sustentar que en la tradición occidental, los ejecutantes de música instrumental académica recurren a determinado tipo de imágenes como apoyo para recrear situaciones y/o emociones que les sirvan para la interpretación musical; así como entender cómo la imagen sonora y la imaginación musical son por principio una necesidad y pueden operar al momento de la ejecución misma, por lo que nos apoyaremos en propuestas realizadas desde la filosofía de las ciencias cognitivas, que ven al sujeto de dicha experiencia en su calidad corporal y situacional. Aunque esto vale para músicos en general, aquí el enfoque se dirigirá hacia los saxofonistas (por la carrera profesional que ejerzo). Mi hipótesis se funda en una explicación sobre el uso de la imagen como recurso empírico e intuitivo, junto con la importancia de su empleo como tradición musical. Se examina la costumbre de verbalizar o narrar a partir de imágenes —o desembocando en las mismas— para dar significado a un discurso sonoro que se “traduce” en gesto musical. Se abunda asimismo en la construcción de las imágenes a partir de la experiencia cognitiva sin perder de vista el tipo de recursos musicales que cada ejecución demanda, siempre haciendo hincapié en la trascendencia de la experiencia musical corporeizada y situada.

Índice

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1	
Hacia la problematización de la imagen musical	15
1.1. Imagen como paradoja no resuelta: necesidad y a la vez dificultad de la definición de imagen en las distintas áreas de conocimiento	15
1.2. Imagen, re-presentación, imaginación: mecanismos del quehacer artístico	17
1.2.1. Reflexiones sobre el modelo de imágenes de W.J.T. Mitchell y su posible enriquecimiento a partir de modelos de pensamiento derivados de las ciencias cognitivas	19
1.2.2. Reflexiones desde las ciencias cognitivas: imagen mental y verbal como parte de una imaginación musical corporeizada y situada	24
1.2.2.1. Lenguaje, imagen, cuerpo en relación con los principios de la revolución corporeizada	24
1.2.2.2. Imagen mental – imagen verbal y su pertinencia en el campo musical	26
1.2.2.3 Sentido en las imágenes verbales: las metáforas	29
1.2.2.4. Abstracciones mentales y metafóricas en la interpretación musical: rumbo a una imaginación musical	31
1.2.2.5. Imaginación musical corporeizada y situada	34

CAPÍTULO 2

La imagen como configuradora de sentido en la interpretación musical	36
2.1. La interpretación musical y el papel de la imagen musical como generadora de sentido/significado para el músico intérprete	38
2.1.1. ¿Qué es interpretar?	38
2.1.2. Sentido e interpretación: cuestión de perspectiva	40
2.2. Referencias vivenciales: los intérpretes y las imágenes	42
2.2.1. Noción de imagen en la experiencia interpretativa al piano de Andrei Gavrilov ¿Cómo participa la imagen mental en la ejecución?	43
2.2.1.1. Imágenes y atribución de significado: un caso representativo	44
2.2.1.2. Interpretación —arbitraria”	45
2.2.2. Noción de imagen desde la experiencia saxofonista: entre la imagen mental, la referencia verbal y la experiencia corporeizada y situada (diálogo con seis saxofonistas)	50
2.2.2.1. Entrevistas exploratorias sobre el uso de imágenes para la interpretación entre los saxofonistas	51
2.2.2.2. Lineamientos de entrevistas y resultados	51

CAPÍTULO 3	
Construcción de imágenes en dos piezas para saxofón del siglo XX y una <i>coda</i>	61
3.1. El caso de <i>Mañ</i> : imágenes verbales como generadoras de sentido	63
3.1.1. <i>Mañ</i> entre el pre-juicio y la interpretación mediante imágenes corporizadas	64
3.1.2. Imágenes para el montaje: un origen oriental tradicional	65
3.1.3. Configuración de la obra e interpretación personal	70
3.2. El caso de <i>XAS</i> : imaginar nociones “no-existentes”	72
3.2.1. Algunos elementos formales característicos	74
3.2.2. Imágenes para el montaje: un origen abstracto y conceptual	76
3.2.3. Imagen corporeizada y situada	78
3.2.4. Interpretación desde una perspectiva individual	81
3.3. A manera de <i>coda</i> : la experiencia “corporeizada y situada” en el caso del arreglo para cuarteto de saxofones <i>Popurrí Sinaloa</i>	84
3.3.1. Ocho piezas de tradición	85
3.3.2. Imágenes durante el montaje: interpretación situada entre los orígenes, la experiencia y la significación personal	86
CONCLUSIONES	100
BIBLIOGRAFÍA	107
ANEXO (Perfil de saxofonistas entrevistado)	115

INTRODUCCIÓN

En nuestros días sigue siendo vigente la añeja y tradicionalista idea de que los instrumentistas deben ser educados en conservatorios y academias de música occidental para aprender a reproducir “fidelmente” la música que alguien pudo haber concebido en contextos y épocas cercanas o lejanas a la nuestra. El desafío para el músico es, sin embargo, aprender a descifrar cómo se construye la interpretación a partir de esa supuesta fidelidad, pues en la música no todo está dado por la técnica ni por una lectura “literal” del texto. No obstante, son pocos los instrumentistas que están conscientes de la responsabilidad creativa que implica un acto musical. Muchos incluso dudan de que ésta sea necesaria, pensando que basta con simple y llanamente seguir los *lineamientos planteados* por quien sea que haya compuesto la obra que se tocará, o por quien sea el director de la orquesta en turno.

Aun cuando los problemas pedagógicos de la formación musical no serán el centro de interés de esta tesis, es preciso recordar como otro antecedente, que los lineamientos curriculares básicos propios de un conservatorio tradicional se remontan al siglo XVIII y están pensados para los instrumentos musicales que en ese entonces existían, y para los cuales se publicaron manuales específicos, concentrados en proveer información sobre la técnica. Estos instructivos, que fueron tardíamente adoptados en países como México —hasta el siglo XIX— siguen siendo utilizados actualmente como componentes importantes en la formación profesional. ¿Pero qué ocurre con instrumentos que fueron apareciendo después, como es el caso del saxofón —mi instrumento—, creado hasta mediados del siglo XIX? ¿Tiene cabida, aun para este tipo de instrumentista, aquella formación académica de larga tradición? Porque es fundamental tomar en cuenta que en la actualidad el campo laboral más vasto y realista para este instrumento no se limita a los ensambles de música de cámara o a la figura del solista en orquestas sinfónicas, sino que atendiendo a un contexto histórico diferente se vincula con formas musicales y dotaciones instrumentales cuyas funciones son ya muy distintas e independientes de los formatos en los que todavía se busca seguir

literalmente las instrucciones de una partitura —pensemos además en los formatos notacionales del siglo XX —como el grafismo— que adicionalmente exigen una toma de decisión cada vez mayor por parte del músico—, o bien atender a las órdenes de un director.

El problema que se plantea ante esta realidad radica en que músicos como los saxofonistas —y esto valdría también para los músicos en general— necesitamos servimos de otro tipo de recursos para ir más allá de la especificidad del instrumentismo y alcanzar a cubrir los requerimientos más amplios que el trabajo de intérprete hoy en día demanda. Observando esta falta de balance entre la formación y la praxis musical, no conseguía dar una explicación a cómo es que con el tiempo aprendemos a ~~—interpretar—~~, si durante nuestro aprendizaje como músicos tenemos limitados recursos para entender de qué se trata este inefable concepto.

En realidad la lista de recursos y condiciones sobre el acto de ~~—interpretar—~~ sería infinita si interrogáramos también a bailarines, actores, pintores, directores de orquesta... en suma, a todos esos intérpretes artísticos que exponen complejos aspectos humanos vinculados con la percepción, el sonido y el movimiento. Pero mirando en retrospectiva, desde una visión empírica y tomando en cuenta las experiencias propias y ajenas, noté que la forma en que generalmente nos aproximamos a la interpretación (más allá de los aspectos técnicos) es de manera verbal. A pesar de que la palabra es un artificio que no llega a llenar de significado un acto musical, vemos que ya servía como metalenguaje en los manuales de retórica antigua, y sigue formando parte nodal del intercambio que tiene el maestro con su discípulo para depurar las técnicas de interpretación. Es así, según señalan Woody y McPherson (2010), como somos capaces además de evocar diversos elementos contextuales de una pieza o de un compositor, para que ~~—no hablen—~~ e ilustren más de su intención y carácter. Más aún, tratamos de ~~—explicar—~~ o ~~—entender—~~ el sentido que nos hace la música que interpretamos, recurriendo a analogías e inventando metáforas que derivan en una inaudita lluvia de imágenes, destinadas a enriquecer la ejecución instrumental. ~~—hablar—~~ de la interpretación en

términos de imágenes verbales es, pues, un recurso práctico y empírico que los intérpretes utilizamos intuitivamente, pero cuyo trasfondo en la construcción de un argumento interpretativo difícilmente conocemos o valoramos a consciencia.

En el proceso de investigación que motivaron las inquietudes de esta tesis, resultó de gran utilidad recurrir a lo planteado por W.J.T. Mitchell en su ensayo "What is an Image?", para entender una imagen desde una concepción intermedial, no excluyente, ya que el debate en torno a lo que es una imagen musical se abre desde tiempos muy remotos y en las más diversas áreas del conocimiento, por lo cual resultaba difícil acotar el panorama. Aquí se discute el modelo por él propuesto para pensar la imagen en términos intermediales, pero con la voluntad de resolver qué significa esto para la construcción de una imagen musical, en particular al momento de la interpretación y ejecución instrumental de una pieza. De ahí que hubiera que asumir que la imagen verbal no es la única que participa en la mencionada construcción de sentido y, al momento de procurar reconocer en dónde se genera dicho sentido, dicha configuración, incluso resultó insuficiente pensar en imágenes mentales.

Es un hecho que cada individuo consciente encuentra sus propios medios para llegar al resultado musical que desea, pero entre muchos otros elementos, pondría en primer plano el uso de la imagen pues, además de que es uno de los que he experimentado y de los que mejor me han funcionado, lo he encontrado como elemento recurrente entre la población dedicada a la interpretación musical. No obstante, el estudio de la imagen es un asunto generalmente abordado por teóricos y científicos, y no así por ejecutantes de música. Entonces, cabe preguntar: ¿por qué es tan común el uso de la imagen en el trabajo de un intérprete musical? ¿Cómo es que la imagen opera en la construcción de su interpretación? Si las imágenes son fundamentales para orientar el sentido de una pieza, ¿cómo es que orientan la ejecución de dicha pieza?

Mi hipótesis es que en la tradición musical occidental, la mayoría de los ejecutantes de música instrumental académica construyen o reconstruyen imágenes para inventar, recordar o visualizar situaciones, emociones o historias

relacionadas con la obra que interpretan, pues propician un vínculo significativo inicial entre el discurso musical escrito y el intérprete: al re-significar la obra consciente o inconscientemente, el intérprete determina el sentido que le dará al discurso musical. Este sentido (similar al argumento de una obra teatral) es parte importante —si no es que un componente crucial— del comportamiento del intérprete que, a su vez, condiciona la dirección del resultado musical.

Existen incontables estudios de orientación filosófico-estética, semiológica, lingüística, psicológica, cognitiva, neurocientífica, sociológica y antropológica, entre otros, que dejan entrever las causas y motivos de determinadas actitudes de los músicos en la interpretación musical, y en particular en relación con la imagen. Por ejemplo, algunos investigadores como Steven Paul Scher (1991), Werner Wolf (1999) o Jean-Jacques Nattiez (1990) se enfocan en estudios musicológicos desde una perspectiva semiótica e intermedial que incluye consideraciones desde los campos referidos pero sin involucrarse a fondo con lo que a la interpretación musical se refiere; otros investigadores, como Daniel Levitin (2008), Eugenio Trías (2010) o Roger Bartra (2006), abordan conceptos del simbolismo musical desde perspectivas específicamente antropológicas y neurocientíficas, nuevamente dejando de lado las implicaciones que esto tiene para el intérprete.

En resumen, las publicaciones que enlazan más de dos ramas de estudio, iluminando a la vez la postura del intérprete musical (y favoreciéndola sobre la del espectador) son escasas y poco difundidas (probablemente porque la mayoría de los investigadores de estas áreas son más escuchas que ejecutantes). Mi interés consiste en encontrar explicación a la relación entre la interpretación musical y la imagen apoyándome para ello en estudios realizados desde otras áreas de conocimiento, ya que la mayoría de los estudios involucrados con la música se enfocan en la postura del escucha dejando en segundo plano la visión del intérprete, como es el caso de las investigaciones de Mark Reybrouck (2012).

Lejos de pretender hacer una investigación estrictamente musicológica (pero sin desdeñar el soporte teórico que esta ofrece), busco hacer un ejercicio reflexivo —y con suerte, propiciar otros— sobre la forma en que pensamos la interpretación

musical, en este caso sirviéndonos de imágenes, a pesar de que es complejo abordar esta noción tan amplia. Mi objetivo es asomarme a otras áreas de conocimiento para dar más amplitud a la percepción de la interpretación musical. La razón que encuentro para ello y que en parte justifica tal decisión, es que nuestra labor está directamente relacionada con muchos otros eventos —~~ex~~tramusicales” (históricos, científicos, contextos culturales particulares, etc.) que generalmente desdeñamos por ignorancia. También busco entender cómo la imagen y la imaginación musical son por principio una necesidad y pueden operar al momento del aprendizaje, pero sobre todo de la ejecución misma. Por ello me apoyo, además de la intermedialidad, en la filosofía de las ciencias cognitivas y su respaldo a la importancia del contexto y el momento de la experiencia vivida por el sujeto. Confío en que esto pueda ayudar, aunque sea modesta y parcialmente, a brindar explicaciones viables al uso de la imagen como recurso empírico, así como a las posibles ventajas de su empleo más consciente. Y aunque ya aclaré que mi investigación no es de perfil pedagógico, infiero que la valoración de la imagen como construcción de sentido, podría ser utilizada no sólo de forma intuitiva, sino conscientemente, teniendo como resultado el reconocimiento de una herramienta efectiva para la conformación conceptual de una interpretación musical. Quizá ello ayude a motivar posteriores propuestas metodológicas, que bien podrían constituir otras investigaciones.

Por lo que toca a este estudio, el primer capítulo se enfoca en el planteamiento de la problemática de la imagen y su estudio. Se parte aquí de las reflexiones de Mitchell y su esquematización, que está enmarcada en una perspectiva iconológica, misma que para esta tesis se confrontará con las perspectivas e intereses de la interpretación musical dando pauta a una reflexión de corte cognitivo que logrará su desarrollo más adelante.

El segundo capítulo se conforma por una serie de reflexiones sobre el rol que las imágenes desempeñan en la búsqueda de sentido y significado en las obras musicales como parte de la experiencia interpretativa (desde un ángulo, digamos, estético de la obra dada). Estas reflexiones se complementan con experiencias

concretas narradas por intérpretes experimentados en la interpretación del piano y el saxofón. El contraste entre este tipo de intérpretes pretende mostrar que independientemente del instrumento en cuestión, la construcción de imágenes y su verbalización parecen elementos clave en su forma de abordar una pieza. Dado que interesa ilustrar sobre todo lo que ocurre con los saxofonistas, el muestrario de opiniones en este caso resultará más abundante (se entrevistó a seis saxofonistas: Claude Delangle, Miguel A. Villafruela, Javier Valerio, Omar López, Rodrigo Capistrano y Emiliano Barri), por contraste con el intérprete de piano, Andrei Gavrilov, que en cambio presenta una mayor profundidad argumentativa en torno a la interpretación musical que da a una pieza específica.

El tercer capítulo plantea la experiencia de interpretación musical desde otro ángulo: el de la confrontación que un músico puede tener con una pieza y su compositor; esto es, desde un nivel inmanente de la partitura y desde un nivel poiético que explica las motivaciones, así como los datos estilísticos y contextuales que se pueda tener del compositor y su proceso de creación. Entre estos casos están *Mai*, del japonés Ryo Noda (1978) y *XAS*, del célebre compositor rumano Iannis Xenakis (1990). La elección de estas obras se debe a que ambas fueron compuestas en el siglo XX y, siendo parte de un repertorio propio de saxofonistas, presentan retos muy distintos a nivel de configuración de imagen, en parte debidas a su procedencia (en el primer caso de tradición vinculada a un imaginario oriental, en el segundo de tradición occidental, pero a partir de la conformación de nuevos paradigmas musicales en contraste con la tradición tonal). En este último caso se analizará no sólo la estructura de la pieza y los elementos metadiscursivos —como antecedentes y estilos de los compositores—, también tendrá peso el desciframiento de los signos musicales como una traducción a veces libre de gestos sonoros que implica a su vez un saber, una experiencia re-configurada a partir de la memoria, además de un quehacer en grupo o ensamble, ya no el saxofonista como solista, para que incluso los fragmentos más libres de la pieza de Xenakis puedan fluir y configurarse en cada ejecución. Es en este caso específico donde cobran pertinencia las reflexiones sobre la imaginación musical corporeizada y situada,

desde un punto de vista cognitivo, para lo cual servirá de apoyo el trabajo realizado por Ximena González Grandón (2014).

Finalmente, y un poco a manera de conclusión, en *Popurrí Sinaloa* —que es la recopilación de algunos de los sones sinaloenses de dominio popular más conocidos en México— se expone la concepción de esta música y sus imágenes desde una perspectiva y experiencia totalmente personal sin dejar fuera las consideraciones formales y estilísticas que le caracterizan.

Tras este recorrido, que busca combinar las reflexiones teóricas con las empíricas, se verá que la imaginación musical emerge de tan diversas fuentes e involucra tantos elementos, que a pesar de su evidente complejidad se vuelve a la vez útil —si no es que fundamental— en el proceso de formación del intérprete musical, ayudándolo a situar de manera más efectiva lo que el repertorio le demanda.

CAPÍTULO 1

Hacia la problematización de la imagen musical

1.1 Imagen como paradoja no resuelta: necesidad y a la vez dificultad de la definición de imagen en las distintas áreas de conocimiento

¿Qué es una imagen? Prácticamente ninguno de los más destacados estudiosos de la imagen tienen la osadía de proporcionar una definición totalmente cerrada y concreta de su objeto de estudio: es un acuerdo tácito el aceptar que la imagen tiene múltiples aristas y ángulos de estudio. La imagen es considerada un signo, una ficción, una réplica de la realidad, un recuerdo, presencia y ausencia, un fantasma, una apariencia, una mentira, un simulacro.

La conceptualización de las imágenes se remonta al *De Anima* de Aristóteles, donde expresa que es por medio de los sentidos que captamos la forma o —sustancia” que los objetos emanan quedándose ésta grabada en la memoria —como la impresión un sello en la cera” (Aristóteles, 1957: 137) para luego dar lugar a los *fantasmata*, que son versiones de esas impresiones revividas por la imaginación en la ausencia de los objetos que en un principio la originaron.¹

De ahí en adelante, la noción de imagen se ha ido entretejiendo con áreas de conocimiento y perspectivas de muy diverso tipo. Desde la filosofía, por ejemplo, Baruch Spinoza (1663) opinó que la imagen es el resultado de un estímulo perceptivo y René Descartes (1637) relacionó la imaginación con aspectos de la (su) conciencia; más adelante, Jean-Paul Sartre (1940) relaciona la imaginación con la realidad, la conciencia y el significado influyendo más tarde en la visión de Michel Foucault (1970) y Paul Ricoeur (1979), quienes a su vez vincularon las imágenes con concepciones de conciencia y realidad: el primero diría que son

¹ Podría establecerse también el vínculo con la noción de mnemosyne, como haría el investigador judío-alemán Aby Warburg y de quien se hablará en un momento, a partir de donde se asocia a la diosa greco-romana que responde al mismo nombre con la idea de la memoria en parte regida por la imagen gráfica pero también por el lenguaje verbal.

—figuras de sabiduría” (Foucault, 2010, cap. 2) o nociones generales que mantienen al mundo en conjunto, mientras que el segundo las veía como —sistemas simbólicos” que crean y recrean el mundo (Ricoeur, 1979: 123-141).

Desde una perspectiva más encaminada a la iconografía², Aby Warburg (1920) revolucionaba la historia del arte mientras sostenía que las imágenes estaban directamente relacionadas con el acto (corporal, social) y el símbolo (psíquico, cultural), conformando así testimonios de la memoria cultural, siempre en movimiento y en permanente construcción” (cfr. Didi-Huberman, 2009: 43). Derivado de esta misma perspectiva, Ernst Cassirer (1929) vislumbró en el estudio de las imágenes una posible —arqueología de la cultura” (*ibidem*, p.38) y Didi-Huberman (2009), en un similar sentido icónico-antropológico, las consideró un complejo amasijo-conglomerado-rizoma de múltiples —relaciones” y —determinaciones” (*ibid.* pp. 40-41).

Hay otros estudiosos como Charles S. Peirce (1914) y Ferdinand de Saussure (1913), quienes relacionaron los complejos campos de la lingüística y la semiótica con nociones de la imagen, mientras que desde la neurobiología y la neurociencia, investigadores como Francisco Varela (2002), Giacomo Rizzolatti (2006) o Francis Crick (1990) —entre otros varios— explican las imágenes como el resultado de una de tantas series de reacciones químicas y eléctricas en el cerebro producidas por estímulos que en ocasiones son externos al sujeto que las experimenta (ópticos, kinésicos, auditivos) y en otras son internos (recuerdos, ideas). Este tipo de estudios ha derivado en otros todavía más complejos que buscan analizar el funcionamiento cerebral en relación al contexto cultural.

Así, los investigadores más diversos, desde filósofos hasta lingüistas, historiadores, críticos de arte, psicólogos, antropólogos, musicólogos y científicos,

² La perspectiva de Aby Warburg dio pie a la creación de dos corrientes en el estudio de la imagen: en 1^{er} lugar, la Iconografía, impulsada principalmente por Erwin Panofsky (quien tomó planteamientos de Ernst Cassirer), hace hincapié en la descripción de las imágenes y su significado simbólico antes que en su forma; y en 2^o lugar, la denominada *Bildwissenschaft*, denominada como la *Ciencia de la Imagen* al estar configurada por la interdisciplinariedad en el estudio de la imagen y sus posibilidades cognitivas. Esta fue impulsada por los alemanes Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp.

han abordado con gran interés aspectos de la subjetividad de la imagen. Pero los artistas, tanto creadores como intérpretes, no han quedado exentos de su fascinación: escritores, artistas visuales, actores, compositores y músicos —por nombrar algunos— han incorporado este tipo de reflexiones en su quehacer, amoldando, si hace falta, su vasto y a la vez flexible corpus a favor de sus respectivos quehaceres. Esta investigación se suma a los tantos estudios que han encontrado atractivo y pertinencia en abordar la imagen, pero en este caso, desde una perspectiva musical. El interés particular para adentrarme en el estudio de la imagen consiste en la reflexión sobre sus cualidades y posibles aportaciones y aplicaciones en el campo de la interpretación musical además de evidenciar la relación directa entre este quehacer y otras perspectivas teóricas que rebasan lo estrictamente técnico y musicológico. Estoy convencida de que posteriores consideraciones más profundas sobre el potencial que arroja una “imagen musical”, serían de gran valor para incrementar el ingenio y la creatividad ya existentes en el inventario de los intérpretes de la música.

1.2. Imagen, re-presentación, imaginación: mecanismos del quehacer artístico

Después de haber explorado múltiples análisis y puntos de vista que abordan la imagen, he optado por asumir una postura intermedial con tintes fenomenológicos y cognitivistas, porque encuentro una relación intrínseca en los componentes que conforman la vastedad de nuestra conciencia. El enfoque fenomenológico responde a que, como dice el filósofo alemán Edmund Husserl (1992:35):

Cuando estamos en actividad consciente directa, están ante nuestra mirada exclusivamente las respectivas cosas, pensamientos, valores, metas, medios, pero no el vivir psíquico mismo en el cual son para nosotros conscientes como tales. El vivir psíquico mismo sólo se hace patente en la reflexión. A través de ella aprehendemos, en vez de las cosas puras y simples, en vez de los valores, los fines, los útiles puros y simples, las vivencias subjetivas correspondientes en las cuales llegan a ser para nosotros *conscientes*, en las cuales, en un sentido amplísimo, se nos *aparecen*.

Por lo que toca a la perspectiva más cognitivista³, cabe considerar que las —cosas que se nos —aprecen”, por más ocurrentes e inspiradoras que nos parezcan, son en el fondo signos procesados por complejos impulsos eléctricos en nuestro cerebro que por medio de la experiencia hemos ido adoptando, adaptando y aprendiendo a lo largo de nuestra propia historia para poder comunicarnos y relacionarnos con el resto de la especie humana.

En cuanto a los marcos intermediales, me sumo a la línea de personajes que respetuosamente acatan la amplitud del concepto —imagen” ya que, como expresa W. J. T. Mitchell (1986:9) en sus estudios de la imagen:

El lugar común de los estudios de la imagen, es que estos deben ser entendidos como un tipo de lenguaje en lugar de proporcionar una ventana transparente en el mundo. (...) Las imágenes no son una clase de signo en particular, sino algo como un actor en el escenario histórico, una presencia o personaje dotado de un estatus legendario, una historia que participa paralelamente en las historias que nosotros mismos nos contamos sobre nuestra propia evolución de creaturas —hechas a imagen” de un creador, a creaturas que construyen el mundo y a sí mismas a su propia imagen⁴.

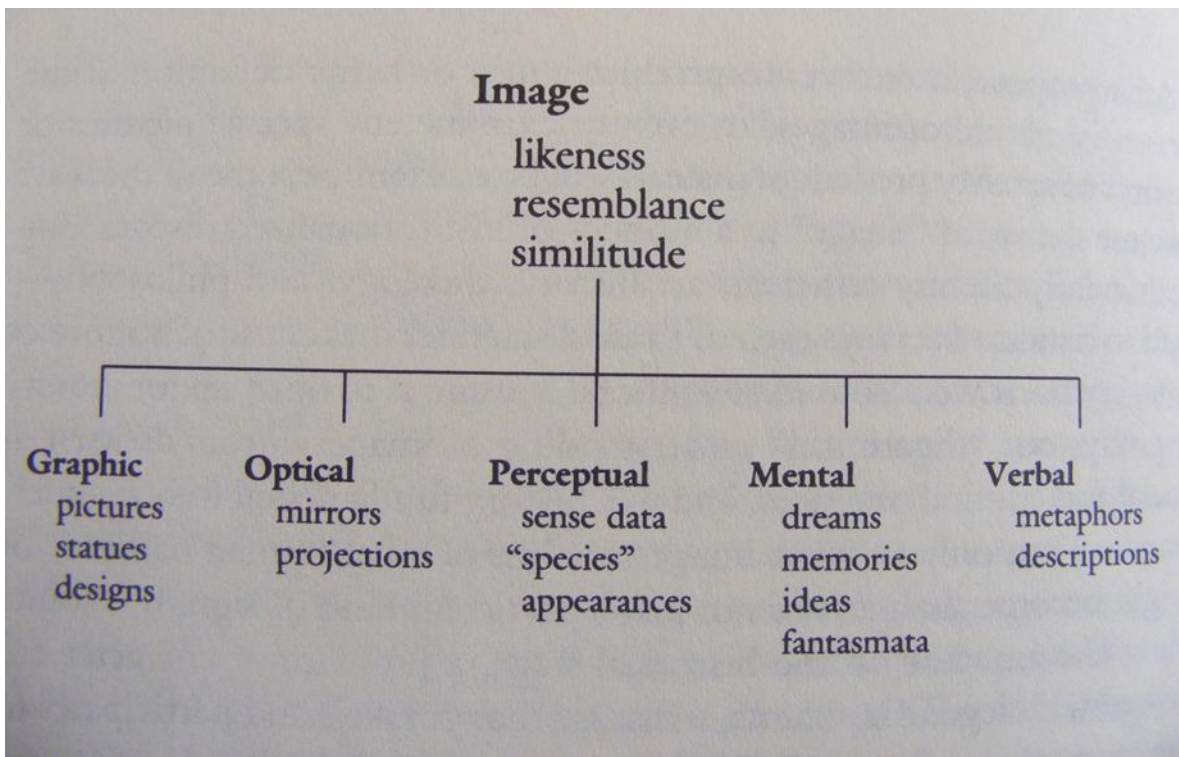
En el apartado siguiente se explicará de forma más específica en qué consiste la perspectiva intermedial que plantea este teórico norteamericano en relación con sus estudios de la imagen, y cómo a partir de su modelo se pueden extender las reflexiones hacia la concepción de imágenes musicales, para luego observar qué implicaciones tiene el concebir estas imágenes también desde una perspectiva cognitiva corporeizada.

³ El cognitvismo tiene dos vertientes principales: por un lado, el cognitvismo “clásico” se basa en la idea de una mente escindida del cuerpo que procesa símbolos provenientes del mundo externo. Por otro lado, el cognitvismo en términos de corporeización sostiene que el mundo y sus nociones más abstractas toman sentido gracias a nuestras experiencias sensoriomotoras.

⁴ Traducción hecha por la autora.

1.2.1. Reflexiones sobre la clasificación de imágenes de W.J.T. Mitchell y su posible enriquecimiento a partir de modelos de pensamiento derivados de las ciencias cognitivas

Para Mitchell, una manera de organizar la gran variedad de cosas que llevan el nombre de “imagen” —a pesar de que entre ellas no necesariamente hay algo en común y de que con el paso del tiempo las clasificaciones y definiciones van mutando— es enmarcándolas en algo que él mismo define como una especie de “árbol genealógico” (esquema 1).



Esquema 1. Clasificación de imágenes de W.J.T. Mitchell en *Iconology, Image, Text, Ideology*, p. 10.

Como podemos observar, cada rama se asocia con un proceso sensorial específico que engloba de manera general el discurso o disciplina que le caracteriza: la imagen “gráfica” corresponde al imaginario de la historia del arte; “óptica” a la física; la imagen “perceptual” está enfocada a la “impresión” o “hebra” que nuestro entorno deja en nuestra memoria —muy a la manera del *fantasmata* de Aristóteles y a la *simulacra* de Platón—, motivo por el que abarcaría una región

—donde fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiantes de óptica colaboran con filósofos y críticos literarios” (Mitchell, 1986:10); el imaginario —mental” se ocupa de eventos psicológicos y epistemológicos y la —verbal” tiene un enfoque literario.

Además de lo anterior, dichas ramas están, a decir de Mitchell, directamente relacionadas con alguna experiencia sensorial específica: las imágenes gráficas y ópticas tienen que ver con la percepción visual y sus efectos; la perceptual está más ligada a los demás sentidos que nos permiten descifrar el ambiente en el que vivimos (olfato, gusto, tacto, oído) —y que, a mi parecer, quedan particularmente relegados en esta clasificación a pesar de ser fuertes generadores de imágenes—. Por otro lado, las imágenes perceptuales y mentales tienen en común particularidades relacionadas con el cerebro y el pensamiento; y las imágenes verbales se desarrollan gracias al lenguaje.

Sin adelantarnos demasiado a lo que se abordará en el apartado siguiente, es de crucial importancia tener en cuenta que estas imágenes tienen mayor o menor presencia en cada individuo según sus propias experiencias, condicionamientos y contextos culturales y sociales. En este sentido, también Benjamin Bergen destaca que la actividad cerebral y por ende el significado que damos a ideas y conceptos, varía dependiendo de las —capacidades y estilos cognitivos” que cada persona desarrolla:

Existe gente muy adepta a hacer ejercicios y malabares mentales en sus cabezas, otros pueden recordar sonatas enteras de memoria. Pero existe una segunda, más sutil diferencia entre la gente, y en parte está constituida por sus diferentes habilidades cognitivas. La gente simplemente tiene diferentes preferencias en cómo usar sus mentes, en cómo desarrollar ciertas tareas cognitivas. Esta capacidad de elección es conocida como “estilo cognitivo” (Bergen, 2012: 162)

Bergen resalta que las dimensiones más relevantes de este —estilo cognitivo” son dos tendencias fundamentales: la de los “visualizadores” (*visualizers*), quienes involucran sobre todo el uso del sistema óptico-visual para llevar a cabo tareas que van más allá de solo ver; y la de los “verbalizadores” (*verbalizers*), es decir,

aquellos que tienden a realizar tareas cognitivas a través del lenguaje en lugar de la simulación visual. Esto quizá complementa la propuesta de Mitchell, quien no abunda en matices cognitivos o corporales. Por ejemplo, Bergen sostiene que si nos diéramos a la tarea de memorizar una secuencia de cuentas de diferentes y salteados matices que van del negro al blanco, algunas personas —los visualizadores— comprometen la imagen a la memoria visual para después recordarla por medio de la simulación (visual). En cambio, otras —los verbalizadores— memorizan una secuencia de palabras que caracterizan la tonalidad de las cuentas para recuperarla más tarde (Bergen, 2012: 164). De esta manera, tanto las imágenes visuales como las verbales son producto de la simulación corporizada, es decir, que cualquiera que sea nuestra preferencia cognitiva, de igual manera se genera sentido en todo lo que construimos mentalmente, siempre basado en la experiencia personal.

En cualquiera de los casos, el común denominador entre las imágenes expuestas por Mitchell y las tendencias cognitivas de la imaginación de Bergen, es el lugar donde estas se encuentran: la memoria. El hecho de que las imágenes puedan existir almacenadas en la memoria de cualquier individuo es posible, por un lado, debido a la percepción sensorial: gracias a las múltiples terminaciones nerviosas que, repartidas en todo el cuerpo, cumplen la función de captar el entorno para guardar la información, naturalmente, en la memoria. (Desde una perspectiva evolucionista, podríamos decir que memorizamos lo que percibimos y desciframos del entorno por motivos de supervivencia (Dawkins, 2000)). Por otro lado, la existencia del lenguaje nos lleva a la creación de imágenes que se vuelven más complejas por estar relacionadas con ideas abstractas ajenas a los sentidos pero ligadas con las emociones fundamentales humanas: los elementos que causan dolor, tristeza, alegría, melancolía, ira, miedo, también están almacenados en la memoria y suelen ser evocados o detonados inconscientemente (o el llamado *Pathos* en Warburg, 1920). En palabras de Bergen, la imaginación consiste en la —simulación corporizada cuyo significado y sentido consiste en elementos que construimos en nuestra propia mente basándonos en nuestras propias experiencias” (Bergen, 2012:17). Según el cognitivismo (y los diversos estudios

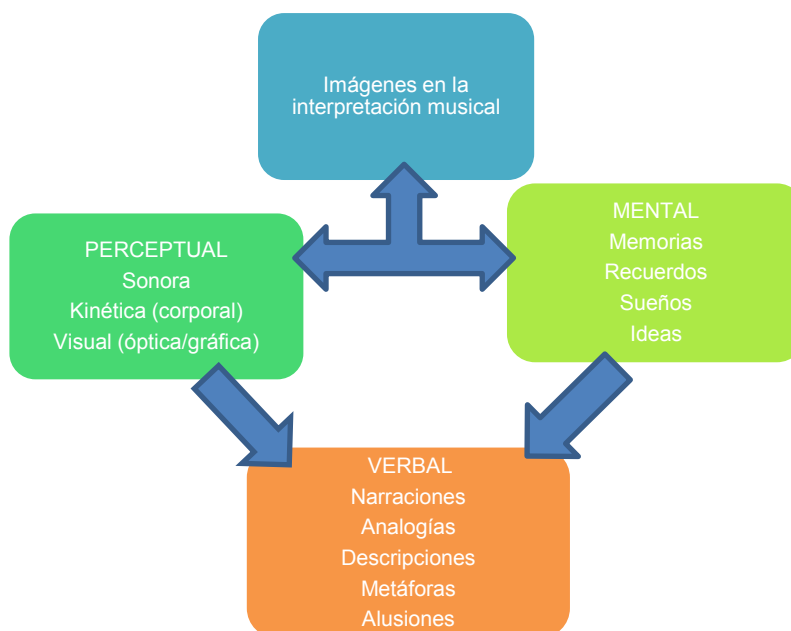
que lo respaldan),⁵ la imaginación es un medio para las propiedades externas del mundo percibido, es decir, para reproducir mentalmente la información que por medio de los sentidos hemos ido almacenando en la memoria. Pero la actividad neural puede ocurrir en ausencia del estímulo exterior, o sea que la experiencia sensitiva (visual, auditiva, kinésica, olfativa, gustativa), al igual que la evocación de eventos, personajes o situaciones ficticias (el típico unicornio, los infantiles pasteles de lodo, un viaje a la luna, todo evocado solamente por palabras) también pueden reproducirse —mentalmente—. Este factor hace que lo que Mitchell catalogó como —perceptual” esté directamente relacionado con las imágenes mentales, ya que estas no son exclusivamente visuales —óptica y gráfica— a la manera de Platón, sino que pueden involucrar, además del mundo material y los sentidos, los factores ficticios, —imaginarios”.⁶

Vale la pena recalcar que la mente usa las imágenes para representar el mundo, como dice Mitchell, —sino existieran las mentes no habrían más imágenes, mentales o materiales. El mundo no depende de la consciencia, las imágenes del mundo sí” (Mitchell, 1986:18).

⁵ González Grandón enlista algunas técnicas de imagenología cerebral que respaldan vertientes del cognitivismo como la encefalografía magnética, tomografía con emisión de positrones, resonancia magnética funcional y lesiones conductuales entre otras. En la rama de la investigación de la imaginación musical, estas generalmente son empleadas por investigadores de psicología experimental, neuromusicología cognitiva, etc. (González Grandón, 2014)

⁶ El debate entre las imágenes mentales —reales” y —ficticias” ha sido abordado desde diversas perspectivas. Por ejemplo, Ricoeur exalta la constante confusión entre ausencia e irrealidad ejemplificando la ausencia con la fotografía de alguien que existe pero está ausente y la irrealidad con el clásico del centauro, que nunca ha habitado el mundo físico. En ambos casos, la imagen mental existe sin importar la existencia o realidad de sus modelos (*The Function of Fiction in Shaping Reality*, 1979:25). Por otro lado, Carlos Pereda habla del juego tramposo y convenenciero que nuestra percepción desarrolla si, por ejemplo, una niña nos invita a hacer pasteles de chocolate con la arena húmeda de la playa: ambos interlocutores fingen que cocinan y saborean postres inexistentes y, aunque saben que todo es falso, son capaces de crear —seudoemociones, seudocreencias y seudoexpectativas” —gracias a vividas experiencias con el chocolate y la cocina— sin perder la noción de la realidad (Pereda, 2007:31)

Lo anterior nos permite pensar en esquemas en donde las imágenes pudieran estar directamente relacionadas unas con otras pero que, al final, dicha relación pudiera también desembocar en una imagen verbal, por constituirse esta última en una especie de categoría que lograra englobar, gracias al sistema de signos que es el lenguaje, tanto a las imágenes perceptuales como a las mentales. Propongo entonces, a partir del modelo de Mitchell, un esquema de relaciones como el que se presenta en la gráfica 2, que por su parte permite pensar la imagen musical dentro del marco propuesto tanto por este estudioso como por Bergen.



Esquema 2 Imágenes en la interpretación musical

En la interpretación musical, generalmente existe la generación de imágenes que provienen tanto de la percepción como de la memoria. A su vez, las imágenes perceptuales y mentales suelen estar condensadas en imágenes verbales.

Como hemos visto y argumentado, aunque la representación esquemática que ofrece Mitchell fue originalmente pensada desde la perspectiva de un especialista en la imagen gráfica y visual, también resulta sugerente para representar la serie de imágenes —directamente relacionadas con el lenguaje y con experiencias perceptivas, sensoriales, eventos reales y ficticios— que la memoria guarda

(consciente e inconscientemente). Estas evocaciones hechas imagen a través de las vivencias previas, sean musicales o no, de hecho son empleadas en la interpretación musical para generar la intención-emocionalidad que le caracteriza. Tal vez en algún momento se logre desarrollar la capacidad de recurrir a estas imágenes de forma más consciente y voluntaria, como cuando recurrimos a la búsqueda de los factores que componen o generan una obra musical, o si pensamos en términos funcionales sobre sus aspectos técnicos.

1.2.2. Reflexiones desde las ciencias cognitivas: imagen mental y verbal como parte de una imaginación musical corporeizada y situada

Ahora, iniciando este siglo XXI la evidencia está expuesta. El juego se acabó: La mente está corporeizada

George Lakoff

¿Cómo hablar de la relación lenguaje, imagen, cuerpo en relación con los principios de la revolución corporeizada? A continuación un brevísimo antecedente de la llamada —evolución corporeizada”.

1.2.2.1. Lenguaje, imagen, cuerpo: principios de la revolución corporeizada

Lakoff sostiene (Lakoff, 2012: xi) que, por siglos, la tradición occidental ha asumido que el ser humano es un animal racional cuya capacidad mental trasciende su naturaleza corpórea. Según esta tradición, nuestras mentes son abstractas, lógicas, racionalmente libres de emociones, y sobre todo, capaces de encajar en el mundo y representarlo. El estudioso afirma además que el lenguaje tiene un lugar especial en esta visión del humano: es un lógico y privilegiado sistema de símbolos que existe en nuestras mentes para expresar de manera transparente conceptos abstractos definidos en términos del mundo exterior. En la

década de 1970, algunos psicólogos, lingüistas y filósofos dudaron que el sentido-significado fueran conceptos totalmente ajenos al lenguaje o al pensamiento. Pero desde la primera mitad del siglo XX empezaron las hipótesis de que el sentido, más que fijado en símbolos abstractos, podría estar ligado ante todo a nuestras experiencias reales en el mundo: investigadores como el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (2004) y el filósofo y pedagogo norteamericano John Dewey (1938) argumentaban que nuestros cuerpos tienen absolutamente todo que ver con nuestras mentes ya que es gracias a nuestros cerebros que nuestros cuerpos funcionan en el mundo, y es este compromiso corpóreo con el mundo físico, social e intelectual que hacen que nuestros conceptos y lenguaje tengan significado. Si el sentido-significado está basado en nuestras experiencias vividas en nuestros propios cuerpos y las situaciones particulares por las que los arrastramos, entonces el significado podría ser muy personal. Esto a su vez, podría hacerlo variable dependiendo de la gente y de las culturas.

Fue en la década de 1990 cuando varios investigadores, particularmente los especializados en psicología y neurociencias, finalmente centraron sus estudios en la cognición corporeizada, ya que a nivel cerebral el pensamiento es llevado a cabo por las mismas estructuras neuronales que controlan la visión, acción motora y emoción. El lenguaje se volvió así significativo desde otra perspectiva: gracias a los sistemas sensorio-motores y emocionales que definen metas e imaginan, reconocen y llevan a cabo acciones (Lakoff, 2012).

Así, la Revolución Corporizada (*Embodiment Revolution*)⁷ ha demostrado que nuestra particularidad como humanos, nuestra habilidad para pensar y usar el lenguaje, es totalmente producto de nuestros cuerpos físicos y cerebros: no somos máquinas de pensar de sangre fría, nuestra manera de entender el lenguaje y su significado está invariablemente relacionada con nuestros cuerpos, o como diría Lakoff, —nuestra fisiología proporciona los conceptos de nuestra filosofía” (*ibid*, p, xi).

⁷ George Lakoff, Prólogo en *Louder than Words*, New York: Basic Books, 2012.

Según esta perspectiva, cada idea, decisión o juicio que hacemos o comunicamos es resultado del mismo sistema que usamos para percibir, actuar y sentir. Actuamos con base en lo que pensamos, y los pensamientos corporizados (o experimentados) cambian lo que percibimos y la forma en que actuamos. Por ejemplo, algo tan simple como la palabra *perro* tiene efectos y causa reacciones muy distintas en la gente: para alguien que haya sido mordido por un perro en la infancia, la mera mención de la palabra *perro* puede evocar imágenes de feroces bestias gruñendo con los aterrorizadores colmillos de fuera, imágenes que no suelen dispararse en el resto de la población que nunca ha sido atacada por un canino. Nuestras historias personales son únicas y producen marcadas diferencias en todo, desde lo que razonamos hasta lo que valoramos, así que no es tan sorprendente que también afecte la forma en que entendemos el lenguaje, como veremos a continuación.

1.2.2.2. Imagen mental – imagen verbal y su pertinencia en el campo musical

La memoria simbólica es aquel proceso en el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada sino que la reconstruye; la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar.

Ernst Cassirer

Es importante notar que en el esquema comentado de Mitchell en apartados anteriores, a pesar de estar la imagen verbal categorizada de manera independiente, esta se encuentra directamente relacionada con la imagen mental. Tomemos un ejemplo: la palabra (o signo lingüístico) “imagen” se deriva del lenguaje, del habla, de la necesidad de dar explicaciones sobre la forma en que la mente reacciona a las representaciones gráficas, a las emociones, a la descripción de nuestro percibir a través de los sentidos o de ideas tan abstractas como justicia o maldad, que también nos rodean y experimentamos pero que no se pueden ver

ni tocar. El lenguaje verbal es el resultado de años de evolución, es la consecuencia de la antigua necesidad de dar sentido a nuestro entorno. La estrecha relación entre imagen verbal y mental se hace presente en cualquier representación de la palabra o signo lingüístico:



Esquema 3. La figura de la bicicleta representa el concepto o significado mientras que el conjunto de grafías que conforman la palabra "bicicleta" (b-i-c-i-c-l-e-t-a, /bisikleta/) representan la imagen acústica o significante.

Más que sólo palabras que evocan cosas determinadas, la palabra o signo lingüístico es —según Saussure (1995)— una entidad compuesta por *concepto* e *imagen acústica*, es decir, por un elemento mental que —significa algo” para el hablante (en este caso, la imagen de un pequeño y rosado vehículo de dos ruedas unidas a un armazón triangular, con un manubrio y un asiento, movido por dos pedales que mueven la rueda trasera mediante una cadena) y el “nombre” o signo fonético que de manera arbitraria le otorga (en este caso, la palabra *bicicleta*). Las palabras significan cuando representan imágenes mentales que han sido “impresas” por la experiencia e interacción directa con el mundo que nos rodea. La expresión verbal es uno de los principales vehículos que nos llevan a encontrar significado en la cotidianidad. En otras palabras, cuando hacemos uso de las palabras —independientemente de que estas se refieran a cosas reales o no—, hacemos relaciones mentales con las imágenes mentales correspondientes en nuestro haber: nuestra primera imagen de un *perro que ladra* podría ser la de un enorme y feroz dóberman, o podría también ser la de un diminuto y nervioso

chihuahua. O si habláramos de *instrumentos de tortura*, podríamos imaginar una guillotina o podríamos pensar en la nueva escaladora del gimnasio... La variedad de cosas a las que la gente piensa que las palabras se refieren es importante porque significa que la gente hace uso de sus propios recursos mentales e idiosincráticos para construir significado: —~~to~~s tenemos experiencias, expectativas e intereses diferentes, entonces pintamos los significados que nosotros mismos creamos para el lenguaje con nuestro propio e idiosincrático color” (Bergen, 2012: 19).

Partiendo de esta afirmación y tomando en cuenta los estudios de Edward Carterette y Roger Kendall (1999:766), podemos asumir que la música, al ser entendida como una organización temporal de sonido y silencio que adquiere sentido en determinado contexto, es fundamentalmente autorreferencial. Sin embargo, es preciso resaltar el alto grado de importancia de la discusión de aspectos fuera del sonido musical en sí —tales como comportamientos en respuesta a la música como preceptos, emociones, movimiento y descripciones—. En este sentido, algunos experimentos demuestran que para referirse a un fragmento musical, tanto músicos como no músicos optaron por usar adjetivos calificativos relativos a sentimientos más que a las propiedades directas de la música (ibídem, p. 767). Escuchas, intérpretes musicales, críticos y teóricos de la música buscan palabras con las que puedan expresar para sí mismos y para los demás sentido, significado y, en general, la respuesta del humano al estímulo musical. En otras palabras, dicho significado también hace entendible, como señala Rubén López Cano,

[...] el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. (...) No podríamos decir si un sonido o situación es música si no construimos redes signícas de algún tipo en torno a ella. (López Cano, 2007)

1.2.2.3. Sentido en las imágenes verbales: las metáforas

Los ejemplos abordados en la sección anterior son ilustrativos, pero hay que tomar en cuenta que el significado (musical o no) puede ser todavía más complejo que sólo las palabras aisladas y las imágenes mentales que estas nos provocan. Dentro de nuestra clasificación de imágenes verbales se encuentran elementos que también generan sentido: en nuestro esquema (gráfica 2), la mayoría de los elementos son retóricos como las descripciones, metáforas, alegorías, analogías, perífrasis, alusiones.

Para ejemplificar lo anterior, centrémonos en una de las figuras retóricas más conocidas y a la vez más efectivas en la evocación de imágenes complejas: la metáfora. George Lakoff y Mark Johnson le dan particular importancia en sus estudios relacionados con el lenguaje y nuestra comprensión de la realidad, pero no en tanto figura retórica, sino como figura de conocimiento. Según expresan en el título de su publicación *Metaphors We Live By* (2003), ellos consideran que el —significado” propuesto por la lingüística estructural de Saussure resulta inadecuado en la búsqueda de sentido por no ser —significativo” en la vida cotidiana:

La metáfora es, para la mayoría de la gente, un recurso de la imaginación poética y de la retórica, es un elemento extraordinario del lenguaje más allá de lo ordinario. También es típico que, además, la metáfora sea vista como una característica individual del lenguaje, un asunto de palabras más que de una idea o acción. Por este motivo, la mayoría de la gente piensa que puede vivir sin problemas sin las metáforas. Por el contrario, hemos encontrado que la metáfora es omnipresente en la vida cotidiana, no solo en el lenguaje, sino en el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, tanto el pensamiento como el acto mismo, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. (Lakoff y Johnson, 1980:3)

A pesar de que el sistema conceptual —o conjunto de conceptos que estructuran nuestra percepción— al que los autores se refieren juega un papel central en nuestra realidad cotidiana, generalmente no nos percatamos de su existencia:

estamos acostumbrados a pensar y actuar casi automáticamente bajo esquemas determinados. Difícilmente estamos conscientes de que la forma en que hablamos habitualmente presupone metáforas, pero la realidad es que estas forman parte de nuestro sistema conceptual como expresiones lingüísticas. En este sentido, una de las más célebres expresiones que significan y que además reflejan la presencia de la metáfora en nuestro hablar cotidiano, es la frase —tiempo es dinero”.⁸ Prueba de ello, son expresiones como:

Desperdicias mi tiempo.

No *tengo* tiempo que *darte*.

Invertí mucho tiempo en esto.

Por este camino *ahorras* tiempo.

No *hay* tiempo que *perder*.

¿*Cuánto* tiempo *te queda*?

Gracias por tu tiempo.

La mayoría de los hispanoparlantes conocemos y hemos empleado alguna de estas expresiones. En nuestra cultura, el tiempo es un recurso valioso que empleamos para realizar proyectos o conseguir metas que implican esfuerzo, trabajo. El trabajo es asociado con el tiempo y el tiempo se calcula, por eso es común que el trabajo se pague por hora, por día, por quincena. En nuestra industrializada sociedad occidental hemos convertido el tiempo en un recurso limitado, casi en un lujo. Así, —tiempo es dinero”, —el tiempo es un recurso limitado” o —el tiempo es un lujo” se convierten en conceptos *metafóricos* desde el momento en que recurrimos a nuestra experiencia cotidiana con el dinero, con los lujos, con los recursos limitados y la equiparamos con el tiempo para finalmente conceptualizarla en un mismo nivel.

⁸ Segundo ejemplo expuesto por Lakoff y Johnson (2003:7).

Así, damos por sentado que las imágenes mentales están directamente relacionadas con el pensamiento y su verbalización, es decir, con el lenguaje. En un sentido musical, los conceptos metafóricos nos encaminan a un entendimiento quizá más evocativo y creativo que técnico, pero no por ello menos práctico para la interpretación del sentido de las obras musicales y para la búsqueda de una emocionalidad en la interpretación. En esto abundaremos más adelante con ejemplos específicos, derivados tanto de las verbalizaciones de experiencias interpretativas por parte de los músicos (capítulo 2.2.) como de los ejemplos musicales abordados en el capítulo 3.

1.2.2.4. Abstracciones mentales y metafóricas en la interpretación musical: rumbo a una imaginación musical

De acuerdo con la hipótesis de la simulación corporeizada, sentido y significado no se reducen sólo a símbolos mentales: es un proceso creativo en donde la gente construye y visualiza experiencias virtuales —simulaciones corporeizadas— en la mente

Benjamin Bergen

Aunque más adelante exploraremos algunos aspectos de la emocionalidad en la interpretación musical, cabe reconocer que aquí existe un lazo directo entre esta y las metáforas verbales. Según el británico John Sloboda, estudioso en psicología, las abstracciones metafóricas están conformadas por —plantillas extramusicales” basadas en expresiones o gestos emocionales familiares para el sujeto (Sloboda, 1996). A partir de estas, en lugar de tener que recordar una gran cantidad de información —aditiva” para la ejecución, resulta conveniente evocar dichas abstracciones para simplificar la vastedad de información. Por ejemplo, para un ejecutante resulta mucho más práctico y sencillo memorizar la imagen de una ola creciendo y precipitándose en un acantilado, que pensar técnicamente en que el

gesto que debe interpretar tiene que equivaler a la temporalidad y volumen propio de la combinación de un *accelerando-crescendo*.

Es muy común que los músicos imaginen y evoquen emociones para su interpretación. Por medio de la visualización, un ejecutante puede evocar una imagen visual específica (un niño asustado) o imaginarse en medio de determinado escenario (como enterarse de la muerte de alguien querido) (Persson, 2001). Para tener un acercamiento más certero de lo que pasa en la mente de los músicos ante ejemplos imaginarios, Robert H. Woody propuso a un grupo de instrumentistas universitarios preparar la interpretación de determinado fragmento musical con un carácter —saltarín y feliz, rústico, como si fueras un paseante contento, sin preocupaciones, cantando una canción” (Woody y McPherson, 2012:403). Uno de los participantes dijo haber pensado en —una sensación saltarina, pero traduciéndola en una indicación: puse un crescendo en los primeros cuatro octavos, arrastré los primeros dos dieciseisavos para darles algo’. En contraste, otro músico preparó su interpretación recurriendo a emociones experimentadas, primero situándose entre pensamientos —ligeros, libres y felices” para finalmente elegir una imagen personal: —~~le~~ recordé caminando fuera del auditorio después de haber recibido mi diploma de la preparatoria” (ibid, p. 131). Lo más interesante de este estudio fue encontrar que la recurrencia a experiencias emocionales vividas es muy común entre los músicos más experimentados: la traducción cognitiva empleada por los músicos de mediana experiencia —su atención se centraba en las propiedades del sonido como volumen, tempo, articulación— puede representar el puente entre el uso —~~riguroso~~” de la experiencia emocional y el acercamiento empleado por los músicos más experimentados, quienes en esencia han automatizado el proceso de traducción cognitiva. En otras palabras, según Woody y McPherson (2012:414), —~~los~~ músicos experimentados desarrollan un repertorio de emociones dirigidas a la interpretación. Al recurrir mentalmente a un ejemplo imaginario y una emoción evocada, tienen acceso a los recursos apropiados de expresividad performativa almacenados en la memoria”.

Sea cual sea el grado de desarrollo musical, lo anterior parece sugerir que las metáforas crean un estado afectivo que el intérprete busca empatar con el estado del modelo, con el del pasaje musical; incluso existe la teoría de la “congruencia del humor” con la memoria, que indica que las funciones cognitivas son afectadas por la experiencia emocional, es decir, que la información codificada en determinado estado de ánimo será más fácilmente recordada y evocada en el mismo estado de ánimo en que se memorizó.

Así mismo, Lakoff y Johnson (2003) sustentan la “metáforización” de la experiencia musical (además de la realidad) como aquella basada en esquemas imaginarios contruidos a partir de determinadas pautas y criterios culturales: las cualidades de la música se “con como”⁹ algún evento de nuestro entorno cotidiano. Roger Scruton (1997:82) refuerza esta idea planteando que

[...] la música es un objeto intencional de una experiencia que solamente los seres racionales pueden tener, y solo a través del ejercicio de la imaginación. Y para describirla se debe recurrir a la metáfora, no porque la música resida en una analogía con otras cosas, pero porque la metáfora describe exactamente lo que escuchamos, cuando se escuchan sonidos como música.

En otras palabras, la metáfora adquiere una importancia central en la descripción de la experiencia musical: la música se comprende a través de las metáforas; es decir, estas se vuelven necesarias porque crean una fusión de respuestas en las cuales dos cosas independientes están conectadas en una misma experiencia de imaginación musical. No hay que perder de vista que las palabras —en este caso específico las metáforas—, significan porque representan imágenes mentales que

⁹ Nuestra tendencia natural a comparar y “oír como” el mar o “como si” fuera un ave encamina a la reflexión sobre esta característica capacidad del ser humano: hacer “como si” deriva, en un sentido más evolucionista, en nuestra facultad para situarnos en posibles escenarios y anticiparnos a probables acontecimientos de nuestro entorno; además, reconocemos y predecimos el comportamiento de los agentes que nos rodean, acciones que nos permiten, en primera instancia, protegernos de ellos, y en segunda, comprenderlos a partir de sus actos (Volpi, 2011). De esta misma manera, hacer “como si” es el resultado simplista de la mimesis más básica, de esa que deriva en una empatía originada por las afamadas neuronas espejo y que, curiosamente, están ubicadas en el área motora del cerebro.

han sido guardadas en la memoria por la experiencia e interacción directa con el mundo que nos rodea; basta recordar que a nivel cerebral el pensamiento es llevado a cabo por las mismas estructuras neuronales que controlan la visión, acción y emoción (Lakoff, 2012: xi). Así, los componentes del lenguaje se vuelven significativos gracias a los sistemas sensorio-motores y emocionales que imaginan, reconocen y llevan a cabo acciones.

1.2.2.5. Imaginación musical corporeizada y situada

La cognición del agente corporizado emerge en la experiencia, cuando dota a su mundo de sentido al interactuar activamente con su ambiente en tiempo real y con situaciones de la cotidianidad

Ximena González Grandón

Retomando una perspectiva cognitivista, bien vale la pena referir al recuento de algunas de las posibles demarcaciones de la imaginación musical realizado por la especialista en filosofía de las ciencias y experta en cognición, Ximena González Grandón, para terminar de entender el alcance de la imaginación musical. La autora resalta el papel de David Hargreaves, quien en sus estudios sobre percepción e imaginación musical, delinea cierta diferencia entre imaginación musical —que refiere a la recreación de sonidos mentales en ausencia de la presencia de sonidos audibles— e imaginación musical, que conjuga la percepción —o interpretación y transformación del estímulo sonoro— con la actuación y la invención (Hargreaves, 2009, en González Grandón, 2014).

Por otra parte, la autora recuerda que para Andreas C. Lehmann (1997) las imágenes mentales no son necesariamente auditivas, sino que ocurren en otras modalidades sensoriales. Por este motivo, expone las principales formas de recreación musical mental (generalmente más desarrollada por músicos profesionales):

- a) visualización: alguna forma de imagen visual, por ejemplo, una partitura;¹⁰
- b) audiación: donde el sujeto tiene la capacidad de escuchar mentalmente;
- c) —oído fotográfico”: a través del cual el músico es capaz de analizar la pieza musical e identificar elementos específicos de esta (conceptualización similar al oído absoluto) tanto al momento de la lectura como al evocarla mentalmente.

Finalmente, se refiere a Patricia Holmes (2005), quien sugiere tres tipos de imaginación en el desarrollo de músicos expertos:

- a) Entrenamiento mental: los músicos pueden imaginar a través de su actuación y enfocarse en la re-experiencia de ciertos aspectos de ella, tal como en la interpretación
- b) Imaginería auditiva: una impresión interna del sonido musical
- c) Imaginería motora: la impresión interna de la sensación de tocar, es decir, la representación auditiva interna de la música hacer surgir una sensación de lo que se sentiría tocar. (Holmes en González Grandón, 2014:100- 01)

Después de explorar diversas categorizaciones, resulta pertinente asumir, junto con González Grandón, que las imágenes musicales, más que representaciones mentales estáticas, pueden considerarse eventos, procesos que se despliegan en el tiempo y el espacio circundante (situados) con una compleja carga de sentimientos abstractos y asociaciones con otras modalidades sensitivas, es decir corporeizadas. Esto lo retomaremos en el caso de los ejemplos musicales que se abordarán en el capítulo 3, en particular en la última sección.

¹⁰ "Hay evidencia en contra de la idea simplista de que las funciones propias del lenguaje se localizan en el cerebro derecho y la música en el izquierdo: gracias a tomografías de emisión de positrones, Sergent, Zuck, Terriah y MacDonald (1992) encontraron evidencia de que redes de neuronas distribuidas en el cerebro son base tanto de la lectura musical como de la ejecución musical en el teclado de un piano aun cuando cada función se había localizado en diferentes partes del cerebelo y de los lóbulos corticales" (Edward Carterette & Roger Kendall, 1999: 777)

CAPÍTULO 2

Imagen como configuradora del sentido en la interpretación musical

La experiencia de la imaginación musical se integra por la actividad de las zonas asociativas a partir de la experiencia auditiva, de la información somatosensorial y propioceptiva, los programas motores, respuestas emocionales, memorias y evocaciones

González Grandón

Entender cómo damos sentido a las cosas implica entender lo que significa ser humano, y no sólo humano, sino un humano único.

Benjamin Bergen

Los humanos siempre estamos en busca de símbolos para configurar y dar sentido al mundo en que vivimos. Ya hemos dicho que el lenguaje hablado es lo que nos distingue de los demás animales. Al ser usado para interactuar con nuestros congéneres, es inevitable que éste afecte e influya en quiénes somos: unas cuantas palabras pueden cambiar nuestra opinión, nuestra religión, nuestra concepción del mundo. También nos hemos referido al sentido que se encuentra en las narraciones, en los signos lingüísticos y en figuras como las metáforas. El caso de la música no es distinto: el sonido *per se* no tiene un significado específico, nosotros, los —animales simbólicos”,¹¹ nos encargamos de clasificar y organizar los sonidos según nuestra conveniencia e interés. Un tono determinado no es más que ondas sonoras viajando a través del aire o de los cuerpos, es la

¹¹ Para definir la naturaleza del ser humano, el filósofo neokantiano Ernst Cassirer asume que la característica principal del hombre es su capacidad de simbolización y que la mejor forma para entenderlo es el estudio de los símbolos que crea en su vida en sociedad (Cassirer, 1968).

ausencia del silencio; pero un tono o la combinación de estos podrían remitirnos a innumerables significados porque nuestra percepción está mediada por nuestros conocimientos y experiencias (el tono de una alarma sísmica, la campana del recreo de los niños o el timbre de casa). Así también llamamos tradicionalmente —música” a la combinación u organización de determinados sonidos: —sonido organizado”, como lo definió Edgard Varèse en diversas entrevistas. Dentro de la música, —alturas”, —distancias” o —colocaciones” específicas entre sonidos remiten a clasificaciones concertadas y conservadas a través del tiempo. Estas clasificaciones dan sentido a esos sonidos combinados, a la música.

Retomo lo anteriormente planteado: la combinación de sonidos *per se* no tiene un significado específico. Al igual que el concepto de —verdad” (Ricoeur, 1979), el significado que la música tendrá puede ser una convención social... o individual. Por ejemplo, es bien sabido que en la música tonal de Occidente, de la combinación de una tercera mayor y una tercera menor resulta un acorde mayor. Según la tradición, la estabilidad del modo —mayor” remite a emociones positivas, como felicidad o alegría, mientras que el —menor” alude estados negativos como la tristeza o la oscuridad. O por lo menos eso es lo que se sigue enseñando en las escuelas. Así, en la música de otras regiones la combinación de determinados intervalos incluso llega a tener significados metafísicos y un gran peso e influencia en su desarrollo cultural.

Entonces, bajo la premisa de que la música significa, continúo la reflexión sobre los orígenes y/o motivos de los significados —aunque no determinados y unívocos— que los humanos invariablemente asignamos, en este caso, a la música. Pienso que el significado que un niño asignaría a una pieza sinfónica dependería del entorno en que se desarrolla: acartonamiento y aburrimiento porque —es música de adultos”; motivo de juego y danza; una historia; algo que no interesa; un recuerdo específico si la pieza sonaba al momento de la experiencia, etc. (Reybrouck, 2009). Tomando en cuenta estas referencias, asumo que la cultura y el ambiente en que el individuo se desarrolla son las principales causantes de significado, ya que de estos seleccionamos lo que nos parece

relevante. Por lo tanto, también se asume que el significado no está dado: se suscita a través de la selección (consciente o inconsciente) de factores que proporcionan coherencia.

A continuación, buscaremos delinear cómo funciona la búsqueda de sentido y significado y resaltar su relevancia en el trabajo de los intérpretes musicales.

2.1. La interpretación musical y el papel de la imagen musical como generadora de sentido/significado para el músico intérprete

2.1.1. ¿Qué es interpretar?

En la introducción de este trabajo se planteó la problemática de la concepción del “~~int~~érprete musical” en contrapunto con el “~~instr~~umentista” por parte de los mismos intérpretes musicales; no es para menos, ya que, como diría Karl Popper, “~~el~~ término ‘interpretación’ tiene en el castellano moderno un matiz decididamente subjetivista o relativista” (Popper, 1972).

La primera definición de “~~int~~erpretar” según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), es “~~exp~~licar o declarar el sentido de algo”, además de “~~exp~~licar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos”, “~~con~~cebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad” y “~~tra~~ducir de una lengua a otra” (RAE, 2001). Partiendo de esta noción, podemos decir que interpretar es dar sentido a algo desde una perspectiva personal pero asumiendo que puede ser explicado y/o entendido de muchas maneras diferentes ya que no existe una verdad objetiva.

La segunda definición que presenta la misma RAE, en cambio, se refiere a “~~int~~erpretar” como “~~ejec~~utar una pieza musical mediante canto o instrumentos” y “~~ejec~~utar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas”. Entonces, según estrictas y socialmente aceptadas definiciones de la lengua española, un intérprete musical es alguien que canta o toca piezas musicales con su instrumento...Y no puedo evadir la pregunta que flota, incómoda, en mi cabeza:

¿la concepción generalizada de “intérprete musical” es que cualquiera que toca un instrumento es un intérprete? ¿Por qué se pierde la relación con el planteamiento inicial, el de “sin sentido”? Mejor perfilarse a lo particular y averiguar una definición más especializada: busco otra alternativa en el *Diccionario Harvard de la Música*, pero aparentemente el concepto carece de relevancia porque ni “intérprete” ni “interpretación” existen en este diccionario.

Según el *Handbook of Music and Emotion*, Woody y McPherson (2012: 401) atribuyen el peso de su investigación *Emotion and Motivation in the Lives of Performers* a cierta descripción de “intérprete musical” emitida por Heinrich Neuhaus y citada al inicio de su trabajo:

Quien sea movido por la música hasta lo profundo de su alma, y practique su instrumento como poseído, quien ame a la música y a su instrumento con pasión, adquirirá una técnica virtuosa; esa persona será capaz de recrear la imagen artística de la composición; será un intérprete (Neuhaus, 1973: 29)

Posteriormente—y basándose en esta premisa—, Woody y McPherson definen a los intérpretes musicales como “esos músicos que cargan con la responsabilidad de comunicar música improvisada o compuesta a los escuchas, y de hacerlo a la manera de la descripción de Neuhaus” (2012: 401)

No conforme con las limitantes cargas y tareas que Neuhaus, Woody y McPherson imponen a los intérpretes continuo mi búsqueda y, en contraste, encuentro que en el *Oxford Companion to Music*, Bryan White define la interpretación musical como

El proceso por el que un intérprete traduce una obra de la notación musical a sonido artísticamente válido. A causa de la ambigüedad inherente en la notación musical, un ejecutante debe tomar importantes decisiones sobre el significado y realización de aspectos de una obra que el compositor no puede prescribir claramente. Esto incluye articulación en las divisiones formales, estimulación de clímax musical, etc. Estas determinaciones reflejan lo que el ejecutante entiende

sobre la obra, condicionado por sus conocimientos musicales y personalidad, teniendo como resultado una interpretación.¹²

Llama la atención que en esta definición se le dé importancia a la capacidad de decisión y juicio del individuo que ejecuta el instrumento, al significado en algo tan ambiguo como una obra musical e, incluso, a los conocimientos y personalidad del ejecutante.

El contraste de las definiciones expuestas me lleva a profundizar más en el concepto de perspectiva, misma que, desde la mía, es un factor decisivo en el resultado final de una interpretación musical: las vivencias, conocimientos y experiencias que cada ejecutante posee delimitan el marco interpretativo en una obra (que de por sí está ya delimitada por las instrucciones y direcciones dictadas por el compositor en la partitura). Estos factores pueden determinar la dirección que la obra musical tome, afectando irremisiblemente el resultado sonoro.

2.1.2. Sentido e interpretación: cuestión de perspectiva¹³

El ser humano se ve a sí mismo como tal. La luna, la serpiente, el jaguar y la madre de la viruela lo ven, sin embargo, como un tapir o un pecarí, a los que ellos matan.

Gerhard Baer

La autosuficiencia interpretativa del individuo planteada por White (a la que hacíamos referencia en el apartado anterior) es respaldada por estudiosos de la

¹² Bryan White, "Interpretation." *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press, consultado el 26 de enero de 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3446>

¹³ El Perspectivismo es un concepto acuñado por Gottfried Leibniz (s. XVII), desarrollado por Friedrich Nietzsche (s. XIX) y convertido una doctrina filosófica que ha influido a personajes como José Ortega y Gasset (s. XX). Esta corriente sostiene que toda percepción e ideación tiene lugar desde un ángulo particular, es decir, que hay muchos esquemas conceptuales (o perspectivas) posibles que determinan cualquier juicio de verdad probable, lo que implica que no hay forma de ver el mundo que pueda ser considerada definitivamente "verdadera".

imagen como el historiador y crítico Erwin Panofsky, quien llega a un contexto más global mientras ejemplifica este fenómeno significativo: —Cuando algún conocido me saluda por la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde un punto de vista formal no es nada más que el cambio de ciertos detalles en la configuración de mi mundo visual” (Panofsky, 1992: 3) El —descubrimiento” de que levantar el sombrero representa un saludo, tiene que ver con la interpretación de quien lo observa: —La acción de mi conocido puede revelar al observador experto todo aquello de lo que se compone su personalidad’, una lectura que toma este gesto como sintomático’ de una filosofía’, un bagaje nacional, social y educativo” (*idem*).

En otras palabras, yo (intérprete) analizo y juzgo lo que percibo (a mi conocido— obra musical, compositor...) partiendo de lo que éste refleja, de lo que conozco y de la realidad que me rodea.

La verdad con que captamos la realidad radica en saber dar cuenta de nuestra percepción desde la perspectiva vital en la que nos situamos. Por ejemplo, si cuatro ciegos colocados al frente, atrás y a ambos costados de un elefante tuvieran que describir al desconocido animal después de tocarlo, nos encontraríamos con cuatro versiones distintas y ciertas a la vez.¹⁴ La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. Un paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón comparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración. (Ortega y Gasset, 1975:19).

En resumen, para que una serie de instrucciones contenidas en una partitura signifiquen y puedan ser interpretadas, es preciso encontrarles sentido. Para encontrarles sentido, es necesario recurrir a conocimientos y experiencias de vida que las relacionen con uno mismo. Al relacionarlas con uno mismo se construye

¹⁴ Resulta pertinente recordar a Borges y su planteamiento en *El Aleph*, donde suscita la búsqueda quimérica de observar la realidad desde todas las perspectivas.

una perspectiva única y queda compuesta una imagen compleja construida con recuerdos, vivencias, ideas y otros varios factores que sólo significan para el intérprete. Por este motivo, dichos factores pueden generar en él empatía, incluso conmoción. Entonces, asumo que la unión de expresividad (o emocionalidad) y habilidad técnica es lo que conforma a un intérprete: es menester lograr destreza técnica —objetivo claro y asequible si se mantiene un mínimo de disciplina en la práctica y la metodología elegida—, pero por otro lado, ¿cómo desarrollar la expresividad musical? En el capítulo anterior se expusieron elementos nodales de tipo teórico que buscan dar respuesta a esta interrogante y que, a continuación, se verán reflejados en la práctica.

2.2. Referencias vivenciales: Los intérpretes y las imágenes

La mayoría estaría de acuerdo en que el objetivo final de un intérprete es producir música que genere una respuesta emocional en los escuchas. Los músicos enfrentan el reto de fusionar los tonos y ritmos de la música que ejecutan con cualidades expresivas que comuniquen sus propios sentimientos o ideas emocionales. Además, se espera que quienes se desarrollan dentro de la tradición clásica occidental, entiendan y expresen en su ejecución las intenciones expresivas del compositor.(...) El rol de los intérpretes es crucial en la forma en que los escuchas experimentarían la música. Los intérpretes dan vida a las obras musicales, por lo tanto crecen las posibilidades de que los escuchas perciban la música como vía de expresión de emociones (entre otras cosas).

Patrik Juslin y Renee Timmers

Es preciso lograr que la música genere algún tipo de emoción mientras se siguen las instrucciones inertes que conforman una partitura. No hay que olvidar que en este estudio el objetivo es buscar cómo es que las imágenes se emplean en esa dirección. Según Woody y McPherson, los músicos generalmente lo consiguen de dos maneras: por inducción de emociones y/o recurrencia a metáforas e imaginarios (Woody y McPherson, 2012). Ambos casos ya se han tratado desde

una perspectiva más teórica en el capítulo anterior. A continuación presentaré un ejemplo práctico de cada caso: primero recurrí a la opinión del instrumentista ruso Andrei Gavrilov, y para generar un contraste interesante entre su perspectiva de pianista con las opiniones sobre la interpretación musical de los saxofonistas, realicé seis entrevistas –de las que daré detalles más adelante–: Claude Delangle (Francia), Miguel Ángel Villafruela (Cuba), Javier Valerio (Costa Rica), Rodrigo Capistrano (Brasil), Omar López (México) y Emiliano Barri (Argentina).

2.2.1. Noción de imagen en la experiencia interpretativa al piano de Andrei Gavrilov: ¿cómo participa la imagen mental en la ejecución?

La interpretación de una obra musical es en muchos sentidos análoga a la representación de una obra teatral en escena. Dos actores pueden declamar un soliloquio de Hamlet a diferentes velocidades y con diferentes entonaciones e inflexiones, y el texto que reproducen sigue siendo el mismo. De manera similar, los músicos pueden decidir entre las diferentes formas de presentar una obra y reflejar el significado que cada uno discierne a pesar de que ambos usan las mismas instrucciones contenidas en la partitura.

Bryan White

El prestigiado pianista Andrei Gavrilov es internacionalmente reconocido gracias a su virtuosismo técnico y expresivo. Su fama además se acrecentó debido a la historia que padeció en los años 70: después de ganar el Concurso Internacional Tchaikovsky a los 18 años—tras haber cursado sólo un mes de estudios en el conservatorio—, Gavrilov recibió una invitación para grabar todos los conciertos de Rachmaninov con la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Herbert von Karajan. Las grabaciones estaban programadas pero se vieron frustradas porque Gavrilov no asistió a los ensayos. Tiempo después se dio a conocer que, tras haber hecho alguna crítica al régimen soviético, miembros de la KGB confiscaron su pasaporte y boleto de avión a Berlín además de cortarle el teléfono, después lo aislaron y

quedó bajo arresto domiciliario bajo supervisión psiquiátrica durante 5 años. Gavrílov regresó a la escena cultural en 1984 después de ser liberado por el presidente Mikhail Gorbachov.

2.2.1.1. Imágenes y atribución de significado: un caso representativo

En 1991, dos años antes de anunciar su retiro —que duraría ocho años—, concedió una entrevista al músico británico Michael Berkeley. En esta entrevista, Gavrílov accedió a hacer un análisis práctico al discurso musical de la “Sonata para piano No. 8 en Bb Mayor, Op. 84” (1939) del compositor ruso Sergei Prokofiev (1891-1953).¹⁵ Durante la entrevista, el pianista fue explicando los elementos y pormenores que a nivel personal atribuyó a determinadas secciones de la obra, todo con el afán de resaltar los motivos que le llevaron a decidir interpretarla de una forma en particular. Varios de estos motivos se derivaron del contexto histórico y biografía que éste conocía del compositor, otros de la propia experiencia del pianista, llegando a conciliarlos gracias a las similitudes vividas, empezando por el hecho de que tanto Prokofiev como Gavrílov fueron víctimas de la represión del régimen socialista.

En la entrevista en cuestión, Gavrílov fundamenta sus decisiones musicales a partir de una fascinante y a la vez compleja combinación de elementos: por una parte, utiliza eventos históricos comprobables; por otra, mezcla dichos eventos con conjeturas e interpretaciones arbitrarias que mantienen una postura individual significativa.

¹⁵ *Andrei Gavrílov talks and plays Prokofiev*, entrevista por Michael Berkeley:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=CVcJubmoZ1g>

Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=4jlqOHLGIMM&feature=relmfu>

Parte 3: http://www.youtube.com/watch?v=mi_eUq6EJtc&feature=endscreen&NR=1

Los hechos históricos a los que Andrei Gavrílov recurre para determinar su interpretación, son prácticamente biográficos (cfr. Prokofiev, 1992): Después de su exilio durante la 1ª guerra mundial, Prokofiev regresó en 1936 a la Unión Soviética. Para entonces, el ámbito cultural se vio profundamente afectado por las nuevas políticas: estas limitaban el acceso de influencias consideradas como ‘perturbadoras’ de la identidad socialista que entonces estaba en construcción. La ‘Unión de Compositores’, bajo el manto del régimen soviético, seguía el desarrollo de los artistas y calificaba su trabajo según la conveniencia del régimen.

Al igual que a Shostakovich, a Prokofiev se le atribuyeron ‘tendencias formalistas’ que iban en contra de las nuevas reglas. Mientras estuviera en la Unión Soviética, tendría que adaptarse a los dictados del régimen. Fue dentro de este marco que compuso la ‘Sonata para piano no. 8’, una de las tres ‘Sonatas de Guerra’ (1939), donde según el biógrafo Daniel Jaffé, Prokofiev logró expresar la frustración y repulsión que en realidad sentía después de haber sido forzado por el gobierno de Stalin a componer obras que evocaran la falsa alegría que el régimen supuestamente brindaba a su tierra natal.

2.2.1.2. Interpretación “arbitraria”

Stanislavski planteaba que los artistas ‘son capaces no sólo de recordar y reproducir cosas que han visto u oído en la vida real, sino que también pueden hacer lo mismo con cosas no vistas ni oídas, en su propia imaginación’ (Stanislavski, 1953:144). Desde una perspectiva cognitiva, este planteamiento se traduce en que la imaginación y la realidad son la misma cosa en el funcionamiento cerebral, no hay diferencia en su reacción ante uno u otro estímulo (Levitin, 2008:113), o en otras palabras, ficción y realidad son procesadas de igual manera: no hay diferencia entre un evento real y uno inventado. Por lo tanto, el que Gavrílov se involucre de esta manera con la interpretación de la realidad es factible, ya que la memoria puede reconstruir por medio de imágenes internas, una cosa olvidada, un lugar o una persona: la memoria emocional puede hacer volver

sentimientos ya experimentados. Puede parecer que éstos estén más allá de todo recuerdo, cuando, de pronto, una sugestión, un pensamiento, un objetivo familiar vuelve a traerlos, a hacerlos sentir vigorosamente (Stanislavski, 1953:143). La recreación de la realidad de Prokofiev y la suposición sobre sus probables reacciones emocionales ante estos hechos, combinada con las vivencias y recuerdos del pianista, dan pie a la narración de una historia que, aunque pueda ser coherente y viable, es producto de una interpretación particular que funciona para crear significado. Para ganar claridad en este sentido expondré algunos extractos de la entrevista que transcribo y de la que ofrezco la versión traducida y comentada por mí.

Historias, imágenes y recuerdos: configuraciones de significado

Al inicio de la entrevista, Gavrilov afirma que —cuando (Prokofiev) sentía que el final de su vida no estaba lejos, llegó al punto en que nos cuenta una historia inmensamente expresiva, una confesión que viniendo de Prokofiev —para mí como pianista e intérprete de Prokofiev— en esta sonata, es una muy fuerte impresión” (Gavrilov, 03’10“-03’40“, 2ª parte). Era bien sabido que Prokofiev gustaba de trabajar con poetas y realizar música programática. Si nos apegamos a los hechos documentados, no hay evidencias de que en el caso de la Sonata para piano no. 8 haya tenido esta intención. Si bien la expresividad de la música puede evocar determinados estados anímicos o imágenes, ésta no sigue un programa predeterminado por el autor. Siendo más rigurosos y objetivos, una obra musical difícilmente podría tomarse como una confesión textual. Entonces, podemos asumir que la —historia inmensamente expresiva”, es la que el intérprete construyó con los elementos históricos y su intuición musical para dar significado a la obra que interpreta, cosa que reafirma cuando declara: —y personalmente, lo conecto (al tema inicial) como un prefacio de la historia. En este tema me imagino a Prokofiev, a quien le gustaba el ajedrez y otros pasatiempos, como un narrador o un testigo que presenta la terrible e hilarante imagen de lo que presencié” (3’54“-4’48“, 2ª parte). Gavrilov hace relaciones —personalmente” entre la música y su autor al construirse una idea determinada del compositor, y así es como evoca su

presencia en imágenes: aunque ni siquiera lo haya conocido, ausencia y presencia son manifestaciones de la misma realidad (cfr. Ricoeur, 2013). Lo que el compositor presencié es historia y sin dificultad podemos asumir que efectivamente las imágenes de esos hechos son terribles e hilarantes, pero adjetivar la realidad siempre acerca demasiado a la subjetividad: la percepción/perspectiva de Gavrílov condiciona su particular manera de interpretar a Prokofiev; difícilmente encontraremos a otro pianista que encarne una postura similar a la expuesta.

Carácter musical, carácter emocional

Lo extraño empieza desde el inicio del primer movimiento. Aquí predice el desarrollo de este inicio calmado. Es una predicción del segundo movimiento. Es como un escalofrío (...). Definitivamente este tema simboliza las canciones folclóricas rusas. Es el rostro de una Rusia perturbada.” (5:34-6:45, 2ª parte). Las —predicciones” a nivel musical son muy usuales. Generalmente, al inicio de una obra se expone el tema principal que será evocado esporádicamente en el desarrollo y algunas veces en el movimiento final. Si se escucha la obra con atención se pueden ubicar elementos que sirven de común denominador a la obra en su totalidad. La realidad es que este tema no provoca escalofríos a todos los intérpretes o escuchas que tengan un primer contacto con él. Sin embargo, si se conoce y asocia con el contexto de violencia en el que fue realizado, las probabilidades de experimentar desasosiego se multiplican. Por otro lado, las canciones folclóricas rusas son elementos que Gavrílov guarda en su bagaje cultural. Me parece sugestiva y atinada en ese sentido la relación que encuentra entre éstas y las figuras musicales propuestas por el compositor a pesar de que este último no dejó aclaraciones por escrito.

Gavrílov prosigue: —El siguiente material es definitivamente el signo del destino y de la muerte. Dos materiales que simbolizan un toquido en la puerta (...), dos materiales contrastantes: uno, muy oscuro, simboliza a la muerte, el miedo a la muerte, el destino y otra vez esa súplica: Por dios, que no me toque la mano de la muerte. Es el genio de Prokofiev (...) Esta es la muerte.” (8:05-8:48, 2ª parte). No

ahondaremos en complejidades semiológicas para abordar la interpretación de la muerte (por lo demás imposible de haber experimentado en carne propia por alguien que siga vivo), además del miedo y el destino. Lo cierto es que la adjetivación metafórica que Gavrilov atribuye a esta sección musical en modo menor —que, como veíamos en un apartado anterior sugiere en el contexto tonal de música occidental oscuridad y, por asociación, puede aludir a la muerte— deja entrever como en una radiografía, el andamiaje del sentido contenido: una conjunción de imágenes visuales, recuerdos auditivos, evocaciones kinésicas sacadas de la memoria, de las experiencias vividas. Después de tomar el papel de —~~crítico~~ objetivo” y decir entre líneas que las interpretaciones de Gavrilov no derivan propiamente en una investigación documental, me veo obligada a matizar, a partir de esta última cita, el grado de importancia de la información histórica documentada y el fundamento que representa este conocimiento más o menos aproximado para la interpretación musical.¹⁶ Por otra parte, la muerte y el miedo — y sus respectivas imágenes— son asuntos que cada individuo atestigua y experimenta de maneras inefables. Creo que en este caso basta con escuchar la manera en que el pianista se refiere y reproduce la música para entender el sentido funesto que él mismo les atribuye.

Más adelante, Michael Berkeley cuestiona: —¿Qué hace después de este movimiento de música casi de salón? ¿Hay otro contraste?” A lo que Gavrilov responde: —Odiϕuro. Hay tanta energía en este movimiento y podría dar muchos ejemplos de los distintos rostros de este odio (...) Aquí no pudo contenerse (...) Se involucra (...) Es un infierno.” (2:30-3:30, 3ª parte). En este caso, es fácil conjeturar que Gavrilov proyecta emociones personales en la obra, que describe como —~~infierno~~” lo que él mismo no puede tolerar del régimen soviético, todo presentado con la máscara sonora de Prokofiev.

¹⁶ Cabe precisar que —dato comprobable” o —documento”, son términos referentes a la información aceptada como realidad colectiva y que es comprobable en registros, ya sean libros, escritos, grabaciones, fotografías o cualquier otro documento presumiblemente legítimo.

—Ahora viene un tema muy irónico y sarcástico. Al principio es muy limpio e inocente (...) Pero aquí, de pronto, se quiebra. Como que algo se rompió en la maquinaria”. (4:23-5:27, 3ª parte). —Aquí viene un material del indecible dolor, del sufrimiento de estar bajo esa maquinaria (...) debajo de esas fanfarrias bolcheviques (...) después viene la confusión total y otra vez las fanfarrias, un enorme clamor. Es inaudito” (6:20-7:10, 3ª parte). La percepción social de un músico entre la multitud soviética, todo descrito con adjetivos y metáforas que reflejan la realidad pasada y ausente de un compositor muerto y la percepción de una realidad presente—el presente de aquel entonces: —el final (...), que yo interpreto como un mensaje de odio por el futuro de Rusia.” (7:45, 3ª parte).

Desacuerdo, dolor, sufrimiento y burla es lo que Gavrilov miró a su alrededor y alrededor del compositor que ya no estaba.

Naturalmente, hay otras muchas interpretaciones diferentes, dejando abierta la cuestión de que algunas de esas otras lecturas pueden o no ser mejores, más fieles o más cercanas a las intenciones de Prokofiev. En el caso específico de Gavrilov, los argumentos que plantea dejan ver que, al no contar con todo el conocimiento de las causas de un evento, generalmente busca en fuentes alternas (en este caso la historia y el contexto en el que vivió Prokofiev y su biografía personal) que, a su vez, se relacionan con una experiencia personal similar. Por este hecho podríamos conjeturar que la afinidad de experiencias entre el pianista y el compositor influyó, en primer lugar, en la generación de la empatía del intérprete hacia la obra del compositor, y en segundo, en la inmediata (y quizá involuntaria) evocación de recuerdos, una inducción de imágenes casi automática. Y es que prácticamente ninguno de sus argumentos y narraciones están escritos tal cual en un libro de historia; sin embargo, durante los minutos en que explicó su interpretación de la —Sonata no. 8” para piano de Prokofiev, estos se convirtieron en realidad. En este sentido, Stanislavski explica que —cuando la producción externa de una obra está íntimamente ligada a la vida espiritual de los actores, adquiere a menudo más significación en la escena que en la vida real” (Stanislavski, 1958:153). El ser consecuente con el punto de vista propio permite

captar fielmente la realidad. Según Ortega y Gasset, "La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, lo que ve será un aspecto real del mundo" (1975:20).

A partir de esta experiencia verbalizada por Gavrilov de su interpretación (el sentido doble del término: como inferencia y como ejecución), queda manifiesta la importancia de trabajar en la búsqueda de sentido durante el estudio, durante el proceso de montaje de una obra, ese proceso en el que se conjugan el perfeccionamiento de la ejecución técnica en el instrumento —individual o colectivo—, el entendimiento histórico y contextual de la obra en cuestión y la forma en que esta se desarrollará escénicamente, todo trabajado en conjunto antes de la presentación en escena. Como acabamos de confirmar, dicho sentido se encuentra contenido generalmente en información alterna que, como en el caso de Andrei Gavrilov, es convertida en imágenes, verbalizada y así comprendida por el mismo intérprete (y a veces hasta por los escuchas). Gracias a este tipo de reflexión (sobre la experiencia y el sentido y su posterior verbalización, o en el sentido inverso: verbalizaciones que producen imágenes y experiencias), se crea un respaldo emotivo que da soporte a la expresividad de la obra, ya que la interpretación musical en escena tiene un carácter inmediato y efímero por llevarse a cabo en —~~tiempo~~ tiempo real".

Siguiendo la línea del importante peso de la experiencia, el sentido y su verbalización, me pareció pertinente explorar esta postura en un entorno más próximo: el de los saxofonistas. A continuación expongo un apartado donde retomo la voz de los intérpretes del saxofón.

2.2.2. Noción de imagen desde la experiencia de los saxofonistas: entre la imagen mental, la referencia verbal y la experiencia corporeizada y situada (diálogo con seis saxofonistas)

Dada la abundancia de materiales, he sistematizado y sintetizado los resultados de las entrevistas realizadas a seis saxofonistas de diversas procedencias.

2.2.2.1. Entrevistas exploratorias sobre el uso de imágenes para la interpretación entre los saxofonistas.

Con el objetivo de obtener más evidencias en la dirección abierta por la reveladora entrevista de Gavrilov, pedí a seis intérpretes del saxofón que compartieran sus experiencias con el montaje de obras y las imágenes (si acaso las tenían) que de esta práctica surgían. Además, indagué sobre la pertinencia que encuentran en el empleo de imágenes o descripciones en la interpretación musical y en algunos casos, en la docencia. Debido a que la problemática planteada se deriva de nuestro entorno académico occidentalizado, todos los saxofonistas tendrían en común, además de una trayectoria profesional amplia, una formación académica apegada a la escuela clásica-francesa de saxofón.¹⁷ Aunque esta exploración ha desembocado en el surgimiento de nuevas preguntas, también sustenta el planteamiento de que los músicos recurren —consciente o inconscientemente— a diferentes tipos de imágenes para entender o explicar su quehacer.

2.2.2.2. Lineamientos de entrevistas y resultados

Las entrevistas exploratorias se hicieron a seis intérpretes: Miguel A. Villafruela (Cuba, 1955), Claude Delangle (Francia, 1957), Javier Valerio (Costa Rica, 1969),

¹⁷ La primera cátedra de saxofón de la historia fue abierta en junio de 1857 en el Conservatorio de París a cargo de Antoine Joseph Sax, creador del saxofón. Aunque en el futuro este instrumento lograría desarrollarse en múltiples países y géneros musicales, este precedente asentó una de las direcciones más sólidas que el saxofón desplegaría: su incursión y aceptación en el medio académico, mismo que conservaría las mismas tendencias tradicionalistas propias del conservatorio hasta nuestros días.

Rodrigo Capistrano (Brasil, 1972), Omar López (México, 1975) y Emiliano Barri (Argentina, 1979). Estas fueron realizadas en el año 2012 durante el Encuentro Internacional Universitario de Saxofón que se celebra anualmente en la ahora Facultad de Música de la UNAM. Se llevaron a cabo bajo los siguientes lineamientos:

1. No existió algún cuestionario predeterminado: las preguntas eran significativas según el universo cultural del entrevistado, por lo tanto, las entrevistas pueden clasificarse como “no directivas¹⁸” (Guber, 2001).
2. Los intérpretes entrevistados son únicamente saxofonistas por motivos de delimitación metodológica.
3. Todos los entrevistados tienen en común, como ya se dijo, una formación académica apegada a la escuela francesa de saxofón.
4. Los 6 entrevistados tienen trayectoria y reconocimiento internacional bajo los criterios de la academia occidental.
5. Todos consintieron que sus entrevistas fueran usadas en este trabajo.

La subjetividad de los aspectos tratados en las entrevistas –motivo por el que fue necesario recurrir a la etnografía– generó múltiples contenidos en el discurso de los entrevistados, todos relacionados con los intereses de esta investigación. En el siguiente cuadro comparativo (Esquema 4) se exponen, en síntesis, algunos aspectos de interés que los intérpretes entrevistados expresaron:

¹⁸ La “no directividad” busca favorecer la expresión de temáticas, términos y conceptos más espontáneos y significativos para el entrevistado evitando enmarcar con cuestionarios preestablecidos las posibles interpretaciones de sus respuestas (Guber, 2001).

	Miguel Villafruela	Claude Delangle	Javier Valerio	Rodrigo Capistrano	Omar López	Emiliano Barri
Lugar y año de nacimiento	Holguín, Cuba, 1955	Lyon, Francia, 1957	San José, Costa Rica, 1969	Curitiba, Brasil, 1972	Cd. de México, México, 1975	Buenos Aires, Argentina, 1979
Elementos importantes para el montaje de una obra musical	<p>1. Trabajar sólo con la partitura:</p> <p>a) Definir recursos técnicos como digitaciones, respiraciones, etc.</p> <p>b) Y buscar frases</p> <p>c) Definir y estudiar forma y estilo</p> <p>2. Trabajo con el instrumento: estudiarla muy lentamente para no cometer errores</p> <p>3. Buscar recursos que hagan entender y “sentir la música de alguna manera”</p>	<p>1. Saber cosas objetivas:</p> <p>a) saber del compositor, qué pensaba y sus ideas</p> <p>b) adentrarse en detalles técnicos</p>	<p>1. Contextualizar dos aspectos de la obra musical:</p> <p>a) “Micro”: Notas, ritmo, etc.</p> <p>b) “Macro”: Características, entorno social y datos biográficos del compositor, estilo.</p> <p>2. Ejecución:</p> <p>a) Determinar digitaciones y resolver pasajes técnicamente complejos</p> <p>b) Relacionar la pieza con alguna historia o imagen visual</p> <p>3. Expresión/ comunicación de la obra– recepción del público.</p>	<p>1. Sobre todo tener buen nivel técnico y comprender del todo indicaciones en partitura.</p> <p>2. Usar creatividad para interpretar: buscar escenarios o saber del compositor.</p>	<p>-Contextualizar históricamente la obra que se tocará</p> <p>-Tener un acercamiento con la propuesta del compositor</p> <p>-Desglosar la obra</p>	<p>- Localizar y resolver aspectos técnicos de mayor dificultad</p> <p>- Búsqueda de contexto sociocultural del compositor de la obra musical con el objetivo de entender su proceso de creación.</p> <p>- Ver en qué lugar de lugar de sí mismo “cuadra” esa música.</p> <p>-Generar vínculos entre obra e intérprete por medio del lenguaje, de imágenes, sensaciones o situaciones con el objetivo de sentirse representado.</p>
Imágenes que dicen emplear	-Partitura -Colores -Pintura	“Todas las que pueda”	“Recuerdos, experiencias específicas” -Partitura -Danza -Fotografías -Líneas -Paisajes -Colores -Temperatura -Música ejecutada anteriormente	-Escenarios -Notas con color	-Colores -Visualización escénica	“Situaciones que uno tiene en la cabeza que han entrado de manera indirecta o directa”
Imágenes relacionadas con otras disciplinas	Actuación Pintura	Escultura	Danza	Cognición Dialéctica	Cognición Pintura Teatro	Lingüística, literatura latinoamericana, Lenguaje/idioma.
Autores, obras a las que hacen referencia	- <i>Concierto para saxofón en Eb y orquesta de cuerdas</i> , Alexander Glazunov*. - <i>Rapsodia</i> , Claude Debussy.	- <i>Concierto para saxofón en Eb y orquesta de cuerdas</i> , Alexander Glazunov*. -Debussy	- <i>Concierto para saxofón en Eb y orquesta de cuerdas</i> , Alexander Glazunov*. - <i>Concertino da Camara</i> , Jacques Ibert. - <i>Konzertstück, para dos saxofones altos</i> , Paul Hindemith. - <i>Pampa</i> , para saxofón solo, Jesús Bonilla.	- <i>Concierto para saxofón en Eb y orquesta de cuerdas</i> , Alexander Glazunov*. - Tango - <i>Tableaux de Provence</i> , Alexander Terrepnine -Wagner - Bach	- <i>Concierto para saxofón en Eb y orquesta de cuerdas</i> , Alexander Glazunov*. - <i>Concierto para saxofón en Eb</i> , Pierre Max Dubois - <i>La Edad de Oro</i> , D. Shostakovich. -John Adams -Jean Francaix - <i>Ensayo sobre la distorsión</i> , homenaje a Gerard Richter	- Charles Koechlin - Tango

Esquema 4. Cuadro comparativo: síntesis de resultados.

*Cabe aclarar que, a pesar de la recurrencia común a la obra de Alexander Glazunov, los saxofonistas entrevistados nunca fueron invitados a referirse a alguna obra en particular (a diferencia del caso del pianista Andrei Gavrilov anteriormente citado) debido a que las entrevistas son puramente exploratorias.

Llama la atención que en todos los casos se confirmó que hay una necesidad de manejarse mediante “imágenes” cuando se trata de la interpretación musical. Para organizar y delimitar un poco los tipos de imágenes que los seis saxofonistas emplean para definir una interpretación musical —y sin perder de vista que aunque las separemos en categorías estas conforman un imaginario más complejo, directamente relacionado con el entorno—, podríamos dividir los resultados, según muestra el esquema 5 en:

IMÁGENES			
Visuales	Kinésicas	Verbales	Mentales
Colores	Danza	Narraciones Ficticias e históricas	Documentación histórica
Visualización escénica	Temperatura	Narraciones y documentaciones orales	“Situaciones que uno tiene en la cabeza que han entrado de manera indirecta o directa”
Escultura		Metáfora	Música ejecutada anteriormente
Recuerdos		Alegoría	Recuerdos sonoros
Pintura		Alusión	Experiencias específicas
Paisajes		Perífrasis	Recuerdos
Fotografías		Analogía	
Partituras			
Evocación de danzas			
Líneas			

Esquema 5. Imágenes expuestas por los entrevistados

La primera intención de la gráfica 4 consistió en enlistar los tipos de imágenes que los saxofonistas dicen usar, sin embargo, la derivación de todas estas en la evocación mental de recuerdos sonoros, kinésicos, visuales y verbales en diferentes momentos de su trabajo interpretativo nos hace recurrir nuevamente al concepto más complejo de imagen musical desde una perspectiva más ecológica y corporal (o corporeizada y situada). Además, ha sido interesante comprobar que:

- Muy pocos de los recursos empleados en el trabajo profesional de los intérpretes y/o enseñados a sus alumnos fueron aprendidos en algún método de interpretación musical. En realidad la mayoría de dichos recursos son empíricos, más relacionados con la solución de problemas de la vida diaria y la experiencia.
- Para todos los entrevistados, la imagen es un recurso imprescindible para dar sentido a la obra musical y decidir intención y/o carácter.
- En la mayoría de los casos, la imagen es usada de manera intuitiva. En casos excepcionales, los sujetos entrevistados declaran tener conocimientos básicos de cognición.
- La imagen es utilizada en diferentes momentos: antes de la ejecución, en la construcción del argumento que sustentará la interpretación o en los ensayos; incluso, en algunos casos es usada durante la interpretación en escena.
- Las imágenes más recurrentes entre los saxofonistas son las metáforas, evocaciones experienciales y/o emocionales (presentaciones anteriores, vivencias relacionadas con la obra), recuerdos sonoros e historias (escritas, orales, ficticias y/o documentadas)

En este sentido, recordemos que Mitchell también clasificó las imágenes abarcando desde todos los sentidos hasta las representaciones mentales y verbales más abstractas. Estas abstracciones y verbalizaciones se manifiestan en la invariable recurrencia de los intérpretes a la reconstrucción mental de

recuerdos, sensaciones y ficciones con el afán de encontrar sentido en el fondo de las obras que interpretarán —basta recordar el ya expuesto caso de Andrei Gavrilov—. Como decíamos, las imágenes más usadas son las que evocan estados de ánimo o reacciones emocionales concretas, y más que buscar traducirlas a música, el objetivo de su uso es encontrar significado a la subjetividad del discurso musical para crear un lazo entre el intérprete y la obra, para crear con sus partes y características un ~~personaje~~ “personaje interno” —que va más allá del autor o su historia— con el cual dialogar, o como enunciaría Stanislavski en una referencia teatral, ~~ponerse~~ “ponerse en el lugar de su personaje a modo de actuar como él lo haría” (Stanislavski, 1953:150). Comentábamos ya páginas atrás que no es de mayor importancia si las imágenes son reales o ficticias, ya que ambas tienen el mismo funcionamiento a nivel cerebral. Lo verdaderamente relevante es el nivel de empatía que el intérprete logra, gracias a las imágenes, a partir de la obra. De manera análoga, podemos suponer que también así se consigue una mayor empatía entre intérprete y escucha. Esta constante búsqueda se presenta, consciente o inconscientemente, durante sus procesos de estudio. En este sentido, los saxofonistas expresaron que:

- a) *Es indispensable conocer algo sobre la vida del compositor y el contexto en el que la obra musical que interpretarán fue creada, información que guardan en la memoria y que influirá en el carácter (y estado de ánimo) de la obra.*

Javier Valerio (Costa Rica, 1969) opina al respecto que es importante conocer el contexto de lo que tocará, ~~saber~~ “saber de qué se trata, qué impulsó o motivó al compositor a hacer una obra para saxofón y por qué la hizo así, por qué no una sonata y por qué un concierto”; saber ~~se~~ “saber si el compositor vivía en no sé dónde, si era gordo, si era flaco, si vivía en una ciudad pequeña, todas esas cosas” porque le ~~dan~~ “dan más armas para poder transmitir algo”. Para Miguel A. Villafruela (Cuba, 1955) también es esencial ~~tratar~~ “tratar de buscar todos los recursos que ayuden a la interpretación para sentir la música de alguna manera”, y ~~tiene~~ “tiene que sentirse porque el compositor lo escribió de esa manera”. Rodrigo Capistrano (Brasil, 1972)

comentó que se ha demorado hasta 8 o 10 meses en investigar cómo se hizo una obra para sentir que “reconoce la pieza” y si es posible, intenta tener contacto con el compositor, porque “en ese momento ves cómo piensa su vida, si toma un café o si toma un té, si le gusta el vino o la cerveza”. Ya que nos construimos a través del otro, crearse una idea del contexto del compositor le da luz para construir una interpretación: “Puede estar equivocado, pero hay que hallar... no puedo simplemente tocar notas”.

Sin embargo, Valerio recuerda haber recurrido en alguna ocasión, más que al contexto histórico o a las referencias vivenciales de los compositores, al recuerdo sonoro de una pieza que tocó a dueto con su maestro: “Era el dúo de Dubois, y recuerdo clarito el sonido del saxofón de mi maestro aquí al ladito. Yo estaba orgulloso, feliz”. En este sentido, recordemos que los psicólogos Houston y Haddock (2007: 201-212) encontraron que la memoria en la música mejora si se tiene algún estado de ánimo (positivo vs negativo) que coincida con la música que se interpreta (mayor vs menor). Por lo tanto, si el músico recuerda una interpretación específica que evoque cierta respuesta emocional—como la de un maestro o un intérprete admirado—serán capaces de traer ese modelo a la mente (en función a guiar su propia interpretación) si asumen el humor adecuado.

b) La conceptualización detrás de la obra es de determinante importancia e incluso resaltan su preferencia por el trabajo con compositores vivos, ya que de esta manera consiguen más libertad en la “co-creación” de la pieza musical por medio del diálogo directo con ellos.

Claude Delangle (Francia, 1957) manifiesta esta predilección al reconocer que, al tocar el repertorio “tradicional” se ve obligado a adaptarse a los lineamientos de una expresión artística temporalmente ajena. Así, él expresa: “El mayor trabajo principal es trabajar con los compositores y tocar música nueva, ¡MI música! Porque yo trabajo con ellos y ellos trabajan conmigo; con ellos bebo una copa de vino, no bebo vino con Glazunov o Debussy. ¡Ese es un problema!”. Y es que gracias a la cercanía con el compositor es posible construir subtextos que generan una red de significación. Omar López (Cd. De México, 1975), por su parte, generalmente

busca dialogar con el compositor para encontrar empatía: —después de defender por años que yo era un mero intérprete y ellos los creadores, ellos mismos me hicieron ver que era un trabajo de co-creación. Ahí está la riqueza del trabajo: nos estamos reflejando el uno en el otro”. Para Emiliano Barri (Buenos Aires, 1979) es indispensable conocer el contexto sociocultural del compositor, —saber el ámbito en el que se desarrolla, qué tipo de influencias tiene, hablar con él, conocerlo, buscar ser casi amigos” porque es —un beneficio bastante amplio que le da la posibilidad de entender” para encontrar —con qué lugar de sí mismo cuadra esa música” esperando siempre —sentirse representado” por lo que toca.

c) *Es imprescindible “transmitir algo”*

Valerio, Villafruela y Capistrano respaldan que los intérpretes tienen el derecho implícito de plasmar su visión de las cosas en una obra (Small, 1999) y apropiársela a la manera de un actor, donde una de sus bases más sólidas es la empatía, es decir, la búsqueda de una relación entre experiencia personal — evocación de imágenes y recuerdos— y el personaje que interpretarían (Stanislavski, 1980). Esta técnica tiene mucho sentido si tomamos en cuenta que la empatía es un fenómeno omnipresente en los humanos originada en las ya célebres —neuronas espejo”, localizadas en las áreas motoras del cerebro. Desde allí, —estas sorprendentes células nos hacen imitar los movimientos animales que se atraviesan en nuestro camino *como si* fuéramos nosotros quienes los llevamos a cabo.” (Volpi, 2011). Hacer *como si* fuéramos otra persona es una reacción biológica destinada a predecir el comportamiento de los demás para protegernos de ellos y para comprenderlos a partir de sus actos. Por lo tanto, enterarnos si el compositor de nuestra obra —era gordo, flaco, si vivía en una ciudad pequeña, cómo piensa su vida, si le gusta el vino o la cerveza”, como señalaba Valerio, nos hace formarnos una imagen de su entorno, entenderlo y con base en esto hacer *como si* fuéramos ellos para desde esa nueva perspectiva (en cierta medida, trasfigurada) decidir hacia dónde dirigir nuestra interpretación musical.

También se puede adquirir esta información directamente del compositor por medio del diálogo, de la comunicación oral, como es la preferencia de Delangle, López y Barri.

A partir de estas experiencias, y regresando a la reflexión teórica, podemos coincidir con el filósofo Pablo Oyarzún, quien dirige la relación entre el sentido y la experiencia a la verbalización afirmando que “~~es~~ sujetos se constituyen inter-subjetivamente, en la constante exposición a la alteridad; esta inter-subjetividad sólo es posible en y por la comunicación, y esta comunicación, por ende, es esencialmente un intercambio de narrativas. Toda experiencia es, en este sentido, experiencia común” (Oyarzún en Benjamin, 2008:13). Las historias narradas, como las imágenes, son creaciones nuestras. Las “~~narrativas~~” compartidas están construidas con nuestras vivencias, nuestra percepción del mundo, memoria, experiencia; están almacenadas y organizadas en imágenes mentales y para externarlas recurrimos al lenguaje, a la serie de signos lingüísticos que conforman el código por el que nos damos a entender. Para lograr verbalizar lo que encierra un trabajo musical, tanto compositor como intérprete recurren al imaginario, (Woody & McPherson, 2010), y para describir una imagen con palabras hace falta recurrir a analogías o metáforas porque ésta “~~impregna~~ la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 1980:3). Basta recordar que al decir “~~subir de afinación~~” o “~~bajar de registro~~”, en realidad no nos referimos a direcciones espaciales.

Así, al enfrentar una obra musical, la conciencia y la identidad del intérprete — además de las características formales y estilísticas de dicha obra— son detonantes de imágenes mentales (no es gratuito que en algunas corrientes pedagógicas como la del también compositor suizo Émile Jacques-Dalcroze, se recomiende buscar relaciones vivenciales análogas entre el aprendiz y el nuevo concepto). Estas imágenes pueden ser ficticias o reales, pero siempre provienen directamente de la información aprendida y guardada en la memoria (Dawkins,

2000, Suzuki, 1969). De esta manera, reitero que la imaginación musical se compone de imágenes mentales donde, a su vez, imágenes visuales, kinésicas, verbales, aurales conforman complejos mapas mentales:

En la retórica clásica la memoria adopta la forma de una dialéctica entre las mismas modalidades (espacio y tiempo) y los mismos canales sensoriales (visual y aural), los mismos códigos (imagen y palabra) que subyacen en la frontera narrativa /descriptiva. Es decir, la memoria es una imagentexto, un sistema de código-doble para el almacenaje y recuperación mental que puede utilizarse para recordar cualquier secuencia de cosas, desde historias, a discursos o listas de cuadrúpedos. (Mitchell, 1994, p. 171)

Al estar conscientes de nuestras imágenes es posible darles significado para encontrar un sentido (Eco, 2000). Al encontrarles sentido se logra un entendimiento que deriva en algún grado de empatía con la obra musical o con los factores que influyeron en su creación. Dicha empatía deriva en una emocionalidad generalmente extensiva a quien escucha el resultado musical final (Rizzolati, 1990).

CAPÍTULO 3

Construcción de imágenes en dos piezas para saxofón del siglo XX y una *coda*

Las experiencias verbalizadas de los diversos intérpretes que abordamos en el capítulo anterior en torno a la configuración de imágenes muestran además que narración, descripción o reflexión son actos que forman parte de las “instrucciones” en tanto que orientan la interpretación, y que generalmente no se incluyen explícitamente en una partitura tradicional: narrar, describir o reflexionar una obra musical implica para el intérprete investigar, imaginar, completar y asumir la pieza, muchas veces basándose en las historias que, a su vez, el compositor, voluntaria o involuntariamente reflejó en su creación.

En este último capítulo analizaremos el funcionamiento de las imágenes de forma pragmática un tanto diferente: buscaremos entretelar las posturas teóricas planteadas y discutidas a lo largo de los apartados anteriores y abordaremos la experiencia interpretativa con un análisis más “formal” de piezas más concretas del repertorio de música para saxofón. No se trata de obras tan consagradas como las de Glazunov o Debussy, recurrentemente mencionadas por los saxofonistas entrevistados, sino de piezas que a pesar de formar parte de dicho repertorio, son menos emblemáticas. Se trata de *Mai* (1978), obra contemporánea para saxofón alto del compositor japonés Ryo Noda,¹⁹ y *XAS* (1987), única obra escrita para saxofón del también arquitecto rumano –aunque de ascendencia griega y nacionalizado francés– Iannis Xenakis. Esto con el objetivo de mostrar cómo el conocer tanto los elementos contextuales de una obra y de su compositor como los recursos técnicos establecen imágenes. Se procurará revelar aquí el recorrido hasta cierto punto hermenéutico que puede seguir el intérprete al aproximarse a

¹⁹ Ryo Noda (Amagasaki, 1948) es uno de los compositores más recurrentes en el repertorio de música contemporánea para saxofón: sus obras son de las más tocadas a nivel internacional (cfr. Bunte, 2010).

una obra —en cierta medida como lo hacía Gavrílov con la —Sona para piano no. 8” de Prokofiev—, aun cuando no se conozca de primera mano el contexto cultural en el que ésta se enmarca, o bien cuando los retos interpretativos se plantean desde un tipo de composición contemporánea alejada ya de los paradigmas tradicionales de la música tonal. El recorrido nos llevará de los elementos paratextuales y metatextuales (como las referencias culturales o el manejo de títulos, etc.) de las obras, al análisis de las mismas, y de ahí a las inferencias de interpretación que se podrían hacer a nivel cognitivo si se tiene una formación musical actual en las academias de Occidente.

Veremos, además, que en el caso de *Maï* habrá más recurrencia a las imágenes verbales (y lo que estas generan) por tener como base principal un poema de la tradición japonesa, conocido en inglés como “*Maï: The Battle of the Sea*”. *XAS*, por otro lado, al haber sido pensada desde una perspectiva espacial y matemática, podría ser más relacionada con imágenes mentales y visuales, incluso, podríamos inclinarnos por las kinésicas.

Posteriormente se presenta la inclusión del análisis de un arreglo para cuarteto de saxofones —*amanera de coda*”, es decir, como un complemento a los análisis anteriores con el objetivo de redondear de forma más pragmática los puntos abordados a lo largo de la tesis y con un toque quizá más ligero y hasta podría decirse que anecdótico. El cambio de tono en el abordaje de *Popurrí Sinaloa* evidencia que no tiene el mismo tratamiento que *Maï* y *XAS* por tratarse no de una obra originalmente escrita para saxofón, sino de un arreglo que engloba ocho piezas populares de la tradición mexicana y cuya relevancia radica más en la procedencia e historia que motivaron sus existencias, que en meros aspectos estructurales o formales que, dicho sea de paso, siempre cambian y se adaptan al capricho o necesidad de quienes las interpretan.

En cualquiera de los casos, la innata necesidad humana de contar las cosas para entenderlas se verá colmada en buena medida por narraciones, analogías, imaginaciones y metáforas (Lakoff y Johnson, 1980) que, como vimos, no están en la partitura. Así, la creación compositiva, usualmente nacida de una serie de

hechos, imágenes o determinados elementos, y la re-creación de dichos hechos, imágenes o elementos —esta vez influidos y atravesados por la óptica del intérprete— (Molino, Nattiez, 1990)²⁰ se verán reflejadas durante el proceso de configuración de la obra. Como Nattiez lo expresa: —the freedom of interpretation remains significant, for here the narrative exists on a potential level, as a reconstruction by the person to whom the story is told or a projection by he who relates it” (1990: 246).

En los casos en cuestión, las obras son relacionadas con experiencias tanto de los compositores como con experiencias interpretativas propias.

3.1. El caso de *Mai*: imágenes verbales como generadoras de sentido

La búsqueda constante de sentido entre las líneas de la música escrita en una partitura más allá de los aspectos técnicos tiene diferentes facetas: por un lado, está el sentido otorgado por el contexto en el que la obra fue creada. Christopher Small opina que al estudiar el fenómeno musical generalmente se olvida que la esencia de la música está en el —mundo real”: —al naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente” (Small, 1997:4). Por ello, ya decíamos capítulos atrás que no podemos ignorar que el contexto en que la obra musical fue creada es influencia determinante en la dirección que ésta tomó. Basta recordar *Mai*, obra propia de un contexto japonés considerando que éste aun en la década de 1970 era un mundo lejano para Occidente.²¹ Entonces, ¿cómo abordar una obra oriental desde nuestra perspectiva occidental sin una noción del contexto cultural japonés?

20 El tercer factor de la teoría semiológica tripartita usada por Molino y Nattiez es la re-interpretación del escucha, quien no necesariamente conoce los hechos, imágenes o elementos que dieron vida a la creación o a la re-creación de la obra pero que puede re-interpretar libremente según su propia óptica.

21 En la segunda mitad del siglo XX las culturas orientales eran todavía poco conocidas en Occidente, cosa que en décadas recientes ha cambiado por un creciente interés político, económico y cultural que ha mostrado tener Japón a nivel mundial: hoy se estudia la lengua y muchas manifestaciones culturales, por lo tanto, ahora no parece tan ajeno.

3.1.1. *Maï* entre el pre-juicio y la interpretación mediante Imágenes corporizadas

Si nos tomamos un momento para atender las notas del compositor y asumir que la imagen sonora que detonó esta obra fue el sonido de un *shakuhachi*²² e investigar que esta flauta japonesa tuvo una fuerte implicación religiosa y que quienes la tocaban eran los monjes y los samuráis, seguramente nuestra concepción de la obra tomará una dirección distinta al identificar conceptos conocidos como “~~apón~~”, “~~flauta~~”, “~~monje~~” o “~~amurái~~”: nuestro cerebro automáticamente buscará en el almacén de la memoria alguna imagen mental relacionada con esta información y, sin buscar traducirla en la música, encontraremos ‘sentido’ en lo que vamos a interpretar.

Por otro lado, está el sentido que el intérprete asigna a la obra y que, invariablemente, resultará en comprensión y/o emoción, empatía. Es decir, si yo estoy familiarizada con la cultura nipona porque mi hermano estudió las artes marciales japonesas durante más de 10 años, mi reacción es relacionar eso que ya conozco con la nueva información. Es inevitable que el cerebro busque conectar las nuevas experiencias con información corporizada guardada en la memoria (imágenes mentales) construyendo y ampliando mis “~~mapas~~ mentales” (Fauconnier, 1985), entre lo re-conocible y lo des-conocido. Entonces, al tener un antecedente japonés, consigo entender la propuesta de Noda y corresponder su

²² El *Shakuhachi* es una derivación de la flauta china que llegó a Japón en el siglo VI. Está hecha de un segmento de bambú (el más cercano a la raíz) y tiene cuatro perforaciones frontales y una posterior que permiten cambios tonales. Su nombre tiene origen en la combinación de las palabras japonesas *shaku*, que es una unidad métrica compuesta por 10 subunidades denominadas *sun* y que sumadas equivalen a 30.3 cm; y *hachi*, que equivale a 8 unidades *sun*. Por lo tanto, *Shakuhachi* es una medida de entre 54 y 55 cm (54.24 cm): “4 *Shaku*, 8 *sun*”. *Shakuhachi* era la medida estándar del instrumento, pero hay múltiples variaciones en la construcción y tamaño del mismo. Aunque tengan medidas diferentes, todas las flautas con las características de las tradicionales *Shakuhachi* reciben el mismo nombre. Estas flautas eran consideradas instrumentos religiosos de meditación empleados exclusivamente por los monjes *Komuso*, pertenecientes a la secta budista *Fuke* quienes, para poder tocar, debían portar una canasta en la cabeza para ocultar su rostro como símbolo de aislamiento. A finales del s. XIX la secta fue prohibida y el *Sakuhachi* empezó a utilizarse como instrumento musical en presentaciones de danza, música y drama (Gutzweilr 1974).

idea con la mía, completando cualquier hueco de información con experiencia porque lo japonés —~~re~~ significa”.

Así, expondré el sentido que, después de un trabajo de análisis e investigación, atribuí al discurso sonoro de *Maï* antes de interpretarla, con la finalidad de dejar expuesto otro camino alternativo de interpretación de la realidad, de la atribución de significado, un camino paralelo a la llana conjetura —pero igual de válido que esta—, construido con visiones —~~ex~~ramusicales”. Cabe remarcar lo que ya hemos afirmado con anterioridad: interpretar no es lo mismo que ejecutar, tanto intérpretes como escuchas informados han de asumir que no siempre basta con sólo escuchar o sólo conocer los recursos técnicos necesarios de la música, el conocer el *background* cultural que da base firme a cualquier obra (Rabinowitz 1991, Wolf 1999, Nattiez 1990) puede derivar en una interpretación más cercana al origen que dio el compositor de la obra, en este caso, a la de Ryo Noda.

3.1.2. Imágenes para el montaje: un origen oriental tradicional

Los elementos considerados como más representativos de las culturas antiguas — en sus diversas presentaciones religiosas o paganas— han sido y siguen siendo motivo y base para la creación de todo tipo de obras artísticas. El caso de la cultura japonesa no es distinto. La recurrencia a elementos escénicos como el teatro *Kabuki* o la danza *Butoh* y a elementos visuales como los *Kanjis*, es común en la creación de visiones artísticas, muchas veces con tendencias globalizadoras.²³ Por su parte, la trayectoria profesional de Ryo Noda respalda y explica dicha tendencia global: inició sus estudios musicales en composición y saxofón en su país natal en el Osaka College of Music y se desarrolló en la Illinois Northwestern University en E. U. y el Bordeaux Conservatory en Francia. Su paso

²³ 18 *The Pillow Book* de Peter Greenaway (1995) es un ejemplo reciente de la construcción artística basada en la recurrencia y exposición —desde la perspectiva de un artista inglés— de múltiples elementos artísticos y filosóficos de la antigua tradición japonesa a un mundo inmerso en el proceso de globalización.

y crecimiento profesional en países tanto orientales como occidentales esclarece su notable predilección y facilidad para trabajar, desde el inicio de su carrera compositiva, un particular interés en el empleo de recursos de la música tradicional japonesa en instrumentos occidentales (predominantemente en el saxofón) además del uso de imágenes creadas en las artes escénicas, como el teatro de sombras o el teatro *Noh*, tratando de llegar más allá de las presentaciones convencionales de su cultura (las causas son distintas, pero esta búsqueda ha sido recurrente en otros músicos japoneses reconocidos internacionalmente como en Toru Takemitsu) (cfr. Bunte, 2010). De esta manera, la complejidad interdiscursiva de *Mai* se ve reflejada desde el contenido y el origen de la obra: un poema tradicional japonés basado en el código *Samurai*, estructura e imágenes del teatro *Noh* y recursos sonoros y estructura musical característicos del *Shakuhachi*.

El poema tradicional japonés que Ryo Noda incluyó en la partitura de *Mai*, llamado "*Mai, The Battle of the Sea*" se ha traducido al inglés de la siguiente manera:²⁴

At twilight one night in autumn, while the moon reflected its silver light on the surface of the sea, General Kiyotsun Taira plays the flute.

Standing on the bow of the ship, he seizes his dagger and slices a lock of hair which falls to his feet; it then disappears into the waves.

At the entrance of his residence, the phantom of the Samurai appears.

Facing his wife she asks him: "Why did you leave?" "To save my army", he answers, "because I foresaw the loss of the battle and thus I saved the lives of my men and their families".

"And me?" she says, "Did you think about me?"

²⁴ Transcripción de Jean Leduc (Bunte, 2010)

Sin pretender hacer un análisis poético pormenorizado, cabe resaltar algunos elementos significantes que pueden llevar a la construcción de ciertas imágenes.

Como puede deducirse desde el inicio, *–Mai, The Battle of the Sea*” implica una guerra, pero el término bélico implícito en el título no solo se refiere a la batalla que el *Samurai* pelea al lado de su ejército en medio del mar, también remite a la lucha interna del protagonista, a la decisión moral que se ve obligado a tomar al darse cuenta de que la batalla que libra está perdida y que, además, arriesga la vida de sus hombres y con ellos la de sus familias. También está en juego el honor de su investidura y nobleza. Mientras medita sobre su dilema, el general toca —~~s~~ flauta”, (que por motivos históricos se deduce que es un *Shakuhachi*²⁵) cobijado por el recurrente símbolo de contemplación de la luz de la luna reflejada en el agua. El general expresa la decisión del auto sacrificio al cortar con la daga su trenza en la orilla de la embarcación. Y es que, según las normas del *Bushido*, un *Samurai* siempre elegirá morir antes que ver su nombre desacreditado, porque la muerte no es eterna y el deshonor sí.²⁶ Así que el General salva a su gente de la muerte y se evita el deshonor de haber presidido una batalla perdida recurriendo al *Seppuku (Hara-kiri)*. El fantasma del General Kiyotsun Tara visita a su esposa después de la muerte. Ella pregunta por su partida y así se entera de la decisión de su esposo. Pero al final su pregunta queda sin respuesta: —~~A~~ *Ad me? she says, Did you think about me?*”. Con estas palabras la sensación de pena y dolor penden en el aire.

²⁵ En sus orígenes, la secta *Foku* abrió sus puertas a los hombres en general y más tarde se limitó a aceptar exclusivamente a los descendientes de la clase noble guerrera, es decir, los *Samurai*. Tocar *Shakuhachi* era, en un inicio, un acto religioso, una vía de meditación a la que sólo los monjes *Komuso* podían acceder. Con los conflictos con los Shogun, tocar *Shakuhachi* se volvió una táctica de guerra gracias al anonimato que la canasta en la cabeza de quien toca brindaba, además de ser una alternativa de arma que aún se usa en la actualidad. (Gutzweiler, 1974)

²⁶ El *Bushido* es el código ético y moral que regía la vida de los *Samurai*. Las principales fuentes que lo conforman son el *Budismo*, *Confusionismo*, *Shintoísmo* y *Zen*. Según el *Bushido*, las reglas que un *Samurai* debe respetar son: rectitud, coraje, benevolencia, respeto, honestidad, honor y lealtad (Nitobe, 2005).

El comportamiento del *Samurai* dictado por el *Bushido* puede compararse con el objetivo del uso de máscaras en el Teatro *Noh*: la máscara, —añegar la existencia de los ojos, simboliza una transformación completa. Hay una gran diferencia entre tomar la apariencia de otro mientras se conserva a si mismo (lo que se logra con el maquillaje) y convertirse en un ser completamente diferente a través de la transformación” (Komparu 2007). El General Kiyotsun Tara es un *Samurai* que respeta los dictados del *Bushido* incluso después de la muerte. En ningún momento podría contestar a la pregunta de su esposa por cuestiones de honor: la —máscara *Samurai*” se lo impide hacerlo. El característico drama japonés se hace presente al negar determinadamente una respuesta, aunque en el fondo ésta se podría adivinar.

Como ya se ha mencionado, en el caso de *Maï* existe la presencia de un texto real o ficticio que opera como fuente para una representación artística (Bruhn, 2001): Noda tomó como origen determinadas costumbres de los *Samurai* que van desde las implicaciones meditativas de usar un *Shakuhachi* y las connotaciones bélicas del mismo, hasta el cuidado extremo del honor por medio del *Seppuku*. Al verlas vertidas en un poema tradicional, queda explícita una representación primaria de dicho ‘texto’ en forma verbal. La representación en lenguaje musical de esta primera presentación literaria queda expuesta en la obra musical escrita por Noda, donde más allá de intentar narrar los acontecimientos históricos o literarios, da un enfoque personal de la temática del poema.

A pesar de que no ahondaré en el concepto de ecrasis²⁷, creo que bien vale la pena reconocer que en *Maï* pueden encontrarse algunos de los puntos que Valerie

²⁷ Desde una perspectiva clásica, la ecrasis se refiere a la representación o descripción verbal de una representación visual real o ficticia. Además de las propuestas de Valerie Robillard, diversos debates han abierto camino a otros estudios intermediales hasta entonces no abordados desde una perspectiva ecrástica, como los de Hans Clüver, que señala que la ecrasis es la re-escritura verbal de textos compuestos en sistemas de signos no verbales; Peter Wagner se apropia de las nociones de intermedialidad e iconotexto, tomando en cuenta que la ecrasis puede nutrirse de campos muy diversos; Siglind Bruhn resalta las cualidades representativas del signo musical y expande esta noción al ámbito de lo sonoro a falta de términos equivalentes para abordar el fenómeno referencial en la música. Por este motivo, actualmente la ecrasis es

Robillard (1998) esquematiza y propone en este sentido. Su modelo diferencial muestra cómo se establecen las diferentes relaciones efrásticas dividiéndolas en tres grandes grupos, de mayor a menos intertextualidad, que pueden considerarse como descriptivas, atributivas y asociativas.

La categoría descriptiva incluye la “estructuración análoga” y al enfoque “secciones pequeñas o grandes de la obra” (Robillard 1998). Es importante mencionar que existe una estructuración análoga entre *Mai* (que por el carácter del material compositivo puede dividirse en tres partes) y la estructuración tripartita de la música para *Shakuhachi* denominado *Johakyu*²⁸ (introducción, aceleramiento y clímax). Aunque el desarrollo del *Johakyu* no está implícito en la estructura del poema, sí evoca al *Shakuhachi*, uno de sus componentes clave, y es llevado al corpus escrito de la obra musical.

La aclaración de que *Mai* está basada en el sonido de la flauta *Shakuhachi* está explícitamente expresada por el compositor en la partitura escrita (Noda 1975). Este factor da una intención y significado específicos a la obra y una importante pista al intérprete de la misma. Por la misma razón, también se le podría atribuir rasgos más bien asociativos. En lo que a la categoría asociativa se refiere, cabe también mencionar la importancia de la mencionada inclusión del poema en la partitura, ya que gracias a este detalle se da a conocer el origen intelectual de la creación de la obra musical en primera instancia, y en segunda, la serie de recursos rituales aludidos.

Lo atributivo en la obra de Noda resulta algo débil: el título de la obra musical hace alusión al título de la obra literaria pero resulta difícil establecer una relación en primera instancia porque el poema es tradicional, poco conocido. Sin embargo, el

considerada, más que un método específico, “como una de varias formas de pensar y dar perspectiva a la aproximación interartística” (González y Artigas, 2009: 16).

²⁸ El término japonés *Johakyu* es propio del s. VIII y se refiere a la estructura compositiva que tradicionalmente se emplea para el *Shakuhachi*. Consta de tres secciones equivalentes a introducción, aceleramiento y clímax (casi siempre ligado a la tragedia). Estos términos también son usados en el teatro *Kabuki* y *Noh* (Bunte 2010).

intérprete o escucha informado establecerá gracias a lo hasta aquí comentado, el lazo sin tanto problema.

Al ser ligado desde el inicio con una expresión literaria, el discurso musical de *Mai* es propenso a la generación de imágenes mentales (Mitchell, 1986) gracias a la información proporcionada por el poema. Las imágenes no implican un discurso, sólo articulan las ideas y pensamientos en su complejidad.

La representatividad y el simbolismo están presentes tanto en la obra literaria como en la musical. Quizá estas características también podrían ser tomadas como categorías efrásticas.

3.1.3. Configuración de la obra e interpretación personal

Sería prudente remarcar que, en *Mai* es muy evidente la estructuración análoga (división tripartita) a la que antes hubo referencia; incluso en algo tan simple como la presentación gráfica se resalta la división estructural: la obra está presentada en tres páginas y, sin ser conocedor de la escritura musical, puede deducirse con certeza el lugar en que cada sección inicia y termina por la carga gráfica que cada página contiene. Además la idea se refuerza con la indicación de cambio de carácter agógico que encabeza a cada una de las secciones (*Lento-Vivo-Tempo primo/accelerando*). Independientemente de esta aparente nimiedad, la estructura del teatro *Noh* (introducción, aceleramiento y clímax) son claros en cada sección:

La primera, introductoria, es lenta y contemplativa. Salvo en dos momentos, se mantiene en un volumen mínimo. Si se busca relacionarla con el poema de Noda, es sencillo evocar la imagen del general meditando con flauta en mano su situación y su debate interno. Mientras esto dura, sólo en un par de ocasiones se rompe con la constante del carácter *piano* haciendo alusión a los pocos momentos en que el protagonista muestra su desesperación. En esta sección, la analogía sonora que Noda propone entre el *Shakuhachi* y el saxofón se hace técnica y auditivamente evidente: la sonoridad del instrumento occidental se acerca generosamente a la del oriental que se caracteriza por su flexibilidad tonal a pesar de que por su organología (los cinco agujeros que lo conforman) puede producir

solo una escala pentatónica. Sin embargo, con la compleja técnica desarrollada para el instrumento se logran tonos completos, semitonos, cuartos de tono, una amplia gama de articulaciones y algo equivalente al *glissando* occidental. Conseguir una sonoridad similar impone un reto técnico al ejecutante del saxofón.

La segunda sección tiene un carácter más dramático y acelerado. La velocidad sube y el movimiento rítmico se torna complejo; la dinámica va *in crescendo* hasta llegar a un *ff* que a la mitad del “—ivo” se complementa con trinos continuos. El movimiento acelerado sigue hasta culminar en un *fff*. La conmoción de la batalla *Samurai* se puede construir en la mente con los sonidos precipitados del saxofón. Cada individuo recurre a imágenes según sus experiencias, según su bagaje cultural (recuérdese lo ya mencionado por Rabinowitz, 1992). Para terminar, inmediatamente después del *fff* un silencio súbito y largo, una fuerte evocación de la muerte del *Samurai*.

La tercera y última sección cierra en clímax el drama japonés entre una serie de multifónicos y sobreagudos *glissados* y calamitosos en un lento *tempo primo*. La imagen fantasmagórica del *Samurai* podría presentarse ante una esposa acongojada. Luego de un *ppp* súbito, el tema contemplativo del inicio se vuelve a presentar por un momento breve. La obra culmina igual que una pregunta sin respuesta: una serie de sobreagudos que van de un *ff* a un *ffff* para rematar con un silencio de 10 segundos.

La comparación análoga entre la música y el texto literario no tiene más objetivo que evidenciar las similitudes descriptivas y significativas entre los dos discursos, mismas que Noda imprime en cada cambio de carácter de la obra musical con recursos diversos y perspectivas diferentes cada vez. Este ejercicio de atribución de imágenes es un recurso que tanto los intérpretes como los escuchas llevan a cabo al saber el trasfondo de una obra musical. Como ya se ha mencionado, cada individuo recurrirá a la experiencia personal para hacer un juicio y decidir, incluso, si imagina o no.

3.2. El caso de XAS: Imaginar nociones “inexistentes”

Me acuerdo de los tristes años que pasé en Bohemia al principio de la ocupación rusa. Me enamoré entonces de Varese y Xenakis: sus imágenes de los mudos sonoros objetivos pero no existentes me hablaron del ser liberado de la subjetividad humana, agresiva y molesta; me hablaron de la belleza suavemente inhumana del mundo antes o después del paso de los hombres.

Milán Kundera

Iannis Xenakis, compositor y arquitecto, concebía la música como un evento más general que lineal y, como contrapropuesta al serialismo, generó la “música estocástica”. Esta es una forma de composición basada en principios y teorías matemáticas relacionadas con el azar, como la teoría de probabilidades, el principio de incertidumbre o indeterminación, la teoría de juegos o la teoría de grupos²⁹ entre otras.

Parafraseando a Xenakis (1992), la música estocástica es análoga a los sucesos naturales: el canto aislado de una cigarra es un acontecimiento sonoro por sí solo, pero si ese canto se suma al canto de una multitud de cigarras, se genera un nuevo acontecimiento. Este está temporalmente articulado hasta que un acontecimiento diferente —una tormenta, una ráfaga de viento— irrumpa y

²⁹ La teoría de la probabilidad es la rama de las matemáticas que estudia los fenómenos aleatorios. Se usa en áreas como la estadística, física, matemática, ciencias y filosofía para sacar conclusiones sobre la probabilidad de sucesos potenciales. La “relación de indeterminación” o “principio de incertidumbre” establece la imposibilidad de determinar, en términos de la física cuántica, ciertos pares de variables físicas, como la posición y el momento lineal de un objeto dado: cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimientos lineales y, por tanto, su masa y velocidad. Este principio fue enunciado por Werner Heisenberg en 1925. La teoría de juegos es un área de la matemática aplicada que utiliza modelos para estudiar interacciones en estructuras formalizadas de incentivos y llevar a cabo procesos de decisión; es decir, las estrategias óptimas así como el comportamiento previsto y observado de individuos en juegos. Originalmente se desarrolló para entender el comportamiento de la economía, sin embargo se empleó en estrategias militares y conducta animal y posteriormente en biología, sociología, psicología, filosofía, física, química y situaciones caracterizadas por la simetría, astrofísica, solución de acertijos, en los códigos binarios y encriptografía.

suplante el canto. También puede que esto no suceda y las cigarras sigan cantando hasta el amanecer. Es cuestión de probabilidades. Algo similar se propuso el compositor con *XAS*:

Inicié la obra con una teoría matemática sobre intervalos de tonos completos que adapté y llamé teoría de cribles.³⁰ La verdad es que esta escala es útil no solo para formar melodías, también lo es para crear armonías, porque los acordes que se basan en ella determinan los timbres compuestos que se desvían del timbre específico del instrumento, especialmente cuando la escala no tiene periodicidad en la octava. Otro de los puntos importantes de *XAS* es el conflicto entre simetría y asimetría, entre monofonía y masa. Estas cosas son reguladas por las leyes de probabilidad que gobiernan la distribución de tonos y timbres (...) En lo que concierne a otros aspectos de la música y sus dimensiones estéticas y emocionales, deseo que el escucha tenga toda la libertad de entender y juzgar por sí mismo.³¹

Iannis Xenakis

Desde el título mismo, Xenakis arquitecto juega con las dimensiones de la única obra que escribió para cuarteto de saxofones.³² *XAS*, además de ser el apellido del inventor del saxofón leído en espejo—Antoine-Joseph **SAX**—, también es el acrónimo del apellido del propio compositor—**XenAKiS**—. ¿Y cómo abordar la interpretación de una obra pensada desde estos parámetros más bien abstractos y qué clase de imagen musical podría esto evocar en los intérpretes?

³⁰ *Crible* es la palabra francesa para *sieve* (inglés) o «colador».

³¹ Este breve texto fue usado en el estreno de *XAS* en noviembre de 1987 en el Lille Festival, Francia, y está incluido en las notas del cd donde el Rascher Saxophone Quartet grabó la obra por primera vez. (Zervas, 2012:2)

³² Fue escrita por encargo del Rascher Saxophone Quartett en 1987.

3.2.1. Algunos elementos formales característicos

Para poder abordar la posible creación de imágenes por parte de los intérpretes frente a una obra como *XAS* —que plantea retos muy distintos a los de *Mai*—, cabe detenernos primero en entender cómo está conformada. Tomando en cuenta el análisis que de sus VIII secciones hace Athanasios Zervas, (2012), presentemos algunos de los elementos que les caracterizan:

A manera de introducción, en la sección I (compás 1 al 9) se exponen brevemente y en un tempo lento, los elementos musicales que se desarrollaran a lo largo de la obra. El tempo se aligera en la sección II (compás 10 al 21). Esta se caracteriza por la generación de texturas polifónicas (durante 8 compases y medio) gracias a la exposición de un tema melódico en imitación, la mayoría de las veces iniciada por el saxofón soprano y seguido por el alto, después el tenor y finalmente el barítono. La sección de imitación es rematada por dos tiempos de sobre agudos percutivos simultáneos para terminar con 3 caóticos compases de treintaidosavos sincrónicos que sirven de puente con la siguiente sección.

Un solo de sax alto, compuesto por ritmos y duraciones de motivos expuestos anteriormente, da inicio a la sección III (compás 22 al 33). Después de acompañar dicho solo con notas largas durante 3 compases, los demás saxofones se incorporan a manera de contrapunto para después ceder la voz principal saxofón soprano. Después, durante 3 compases, los 4 saxofones se mueven con simultaneidad rítmica alternando los registros medio y grave con el sobre agudo; luego, una breve sección imitativa, funciona de puente a la siguiente parte.

En la sección IV (compás 34 al 39) un breve solo de barítono es seguido por multifónicos de los demás saxofones que, tocados uno a uno, se van sumando a lo largo de los compases para gradualmente construir un gran cluster.

La sección V dura 33 compases y a su vez, puede dividirse en: V1, que dura del compás 40 al 49, da continuidad al caos iniciado con los multifónicos de la sección anterior por tener un carácter casi improvisatorio. Del compás 50 al 53 sigue la subsección V2, donde el ritmo se regulariza cuando los cuatro saxofones realizan

las mismas agrupaciones de dieciseisavos. La subsección V3, que va del compás 54 a la mitad del 66, se caracteriza por una complejidad rítmica construida con polirritmias de treintaidosavos y dieciseisavos que simultáneamente alternan divisiones de 3, 5 y 7 creando un ambiente de caos. La polirritmia se complica aún más en la siguiente sección —V4, del compás 66 a la 73— y el carácter caótico se intensifica gracias a los extremosos contrastes dinámicos que alternan entre *p* y *fff*.

En los 7 compases de la sección VI los cuatro saxofones tocan a un mismo ritmo y crean una textura homofónica al presentar en *fff* elementos melódicos expuestos en secciones anteriores. También es el puente a la penúltima sección.

La sección VII (compás 81 a 88) presenta la nota más aguda de la obra (C 7) —mantenida durante 2 compases—. Mientras que el saxofón soprano sostiene esta nota, deviene la respuesta del saxofón alto (medio tono abajo) generando un canon continuado por el saxofón tenor. Las tres notas sobrepuestas (B, Bb y F) son tocadas en el registro sobreagudo de los saxofones, creando un efecto de multifónico en el registro agudo del mismo instrumento. La sonoridad vertiginosa de la triada mantenida durante un compás se enriquece con la aparición de la voz del sax barítono, quedando así cubierto todo el registro del cuarteto de saxofones. A continuación, todos los saxofones crean un gran multifónico que logra la textura de un cluster mantenido durante 2 compases.

Finalmente, la sección VIII retoma y expone durante 5 compases el contrapunto compuesto con combinaciones polirrítmicas de dieciseisavos, treintaidosavos y subdivisiones de 3, 5 y 7; continúa con otra textura homofónica que remata con un trino colectivo *in crescendo* para culminar la obra con notas sobreagudas expuestas, primero, por soprano, alto y tenor sobre un tono grave del sax barítono; finalmente, alto y tenor mantienen un intervalo sobreagudo llevado hacia *p*.

A pesar de que no es mi objetivo ahondar las complejas analogías entre la composición y la matemática, me parece pertinente exponer como ejemplo concreto uno de los varios resultados del proceder compositivo de Xenakis: si en

relación a la numeración de compases, marcamos una división en los puntos donde aparecen las notas más agudas y los agrupamos, se forma un diseño matemático basado en números primarios o residuales (37, 43, 19) derivados de la teoría de —Sierpinski” aplicada por el compositor (cfr. Zervas, 2012). Según Xenakis, —esta teoría se puede emplear en la arquitectura tanto para la creación de clases que se superponen/intersectan o incluyen sucesivamente como en las de complejidad creciente...” (Xenakis, 1992).

3.2.2. Imágenes para el montaje: un origen abstracto y conceptual

Sin un concepto preciso de la música que será reproducida, seremos incapaces de que ésta se realice convincentemente.

Sigurd Rascher

Podría decirse que XAS, en cuanto al mundo de imágenes que sugiere, contiene elementos de los dos ejemplos musicales antes mencionados (narraciones ficticias y metáforas sonoras creadas por Gavrilov en la sonata de Prokofiev, las imágenes poéticas cantadas por el saxofón de *Mai*). Sin embargo, esta es una obra que al ser pensada desde una perspectiva matemática tiene resultados sonoros que van más allá de nuestro expectante oído temperado. Los elementos musicales tradicionales que Xenakis aquí explora se redefinen gracias al dominio de una nueva perspectiva que conduce hacia un diseño multidimensional, casi arquitectónico, que no se ciñe ni se limita a los arquetipos clásicos de la música occidental. Un enfoque analítico —estecho” podría haber calificado XAS como una forma binaria simplista; sin embargo, las sonoridades microtonales, los episodios polirrítmicos, la densidad y las fluctuaciones de textura imponen una nueva perspectiva. Según señala Zervas, —el tipo de orquestación elegido y la distribución de los elementos rítmicos, reflejan ocasionales secciones de aparente

“improvisación en grupo”, expande la idiosincrasia interpretativa de cada ensamble en específico y así, se propone un nuevo *ethos* musical” (Zervas, 2012: 1).

A pesar de haber sido compuesta y estrenada hace casi 30 años, la complejidad característica de *XAS* influyó para que un cuarteto de saxofones mexicano³³ se atreviera a interpretarla por primera vez hasta el 2014. No era para menos si tomamos en cuenta que una obra con las características sonoras que predominan en *XAS* (las ya mencionadas combinaciones rítmicas complejas, distorsiones tonales, microtonalismos, clusters, sobreagudos, etc.) implica salir de los estándares educativos tradicionalistas que aún dominan la enseñanza musical en nuestro país y bajo los cuales la mayoría de los intérpretes mexicanos del saxofón clásico nos desarrollamos. En otras palabras, la información contenida en la propuesta compositiva de Xenakis comprende elementos poco comunes entre los conocimientos en materia musical que prevalece en la memoria de gran parte de los saxofonistas mexicanos debido a la formación académica tradicionalista.

Dejando este antecedente, cabe mencionar que *XAS* es una de las obras de mayor complejidad técnica e interpretativa que he afrontado. Estudiarla implicó enfrentarse con una concepción *sui generis* de la música y de la realidad además de la necesidad de implementar y mejorar habilidades técnicas que derivaron en sorprendentes progresos perceptivos e interpretativos; tocarla, implicó involucrarse en una serie de acontecimientos poco usuales como los que mencionaré a continuación.

³³ Septiembre de 2014, Sigma Proyect (cuarteto de saxofones formado en España en el 2007 por Andrés Gomis, Josetxo Silguero, Ángel Soria, Miguel Ángel Lorente); diciembre del mismo año, Transax (colectivo de saxofones formado en la Ciudad de México por Filomeno Ortiz, Helios Valdez, Alma Rodríguez y Omar López –quienes estrenaron *XAS*- además de Alberto González, Manuel Guzmán, Edgar Revilla y Eder Castillo).

3.2.3. Imaginación corporeizada y situada

No es muy habitual entre los procederes tradicionales de la música de cámara la búsqueda de la unificación de un pulso interno colectivo dentro del mismo cuerpo, por ejemplo, tratar de unificar la frecuencia cardíaca de los cuatro elementos del ensamble con el objetivo de conseguir concebir un mismo tempo,³⁴ ya que en XAS (como seguramente en muchos otros casos) es preciso mantener un pulso estable desde la primera nota de la introducción para no malograr las sutilezas que después de varios compases de *fff* dan fin a esta momentáneamente —estable” primera sección.

A partir de la segunda sección empiezan los trucos acústicos de Xenakis: fue necesario acostumbrarse a escuchar las notas —fantasma” que emergían a nuestro alrededor, que en realidad no eran más que armónicos creados por el choque tonal y rebote acústico propiciado por la sobreposición de la melodía, expuesta por cada saxofón en imitación—cada uno un dieciseisavo después del otro. La aparición de las notas fantasma (armónicos) provocaron el primer desconcierto, sin embargo, también había que habituarse a tocar envueltos en las texturas sonoras matemáticamente perfectas que este efecto provocaba: había que recordar voltear cada vez menos al techo, pues era recurrente la sensación de que el velo sonoro que nos rodeaba flotaba y cruzaba sobre nuestras asombradas cabezas.

Después empezaron a aparecer los sobreagudos. El dominio de los tonos sobreagudos es una tarea compleja, sobre todo si se busca llegar dos octavas arriba del registro agudo del instrumento. Sonar los tonos sobreagudos implica

³⁴ Solíamos hacer ejercicios de respiración que consistían en inhalar y, después de cierta cantidad de segundos, exhalar lentamente para logra un mínimo grado de sincronización en la frecuencia cardíaca de los cuatro. En cada ensayo agregábamos unos segundos más al tiempo en que manteníamos la respiración y prolongábamos la duración del ejercicio con el objetivo de bajar más la frecuencia cardíaca.

involucrarse con imágenes mentales que, en este caso, tienen mucho de “fantasma”:

La ‘imaginación’ deliberada de un tono es una actividad consciente de la mente, así como lo es la imaginación de un triángulo con sus propiedades muy definidas como el tamaño, forma, color, etc. Con respecto a un tono, dichas propiedades podrían incluir afinación, volumen, timbre, estabilidad, duración, etc. Para activar la mente al punto de imaginar un tono definido es relativamente fácil. Es más difícil cuando es uno mismo el que produce este tono, no solo porque estoy directamente comprometido con la producción del sonido, además porque para producirlo a través del instrumento, primero debo tener un concepto de dicho sonido del que partir para poder ordenar: *produce este tono*. Cuando esto se logra, el tono se convierte, además, en una observación – escucho el tono. Ahora, una nueva actividad mental debe iniciar: una nueva ‘imaginación tonal’. Será mucho más sencillo empezar con una nota idéntica a la observada. (Rascher, 1977: 7)

Considerado uno de los pilares del saxofón clásico, el alemán Sigurd Rascher se caracterizó por su gran virtuosismo interpretativo y, particularmente, por sus importantes aportaciones al desarrollo y empleo de los sonidos sobreagudos en el saxofón. En *Top-tones for the Saxophone*, Rascher se esmera en explicar que los tonos sobreagudos se pueden producir fácilmente si primero se *conceptualizan* partiendo del registro normal de la voz propia; después hay que “~~se~~forzarse” para conceptualizarlo en el registro real del instrumento para que, finalmente —y con más “~~es~~uerzo”—, se conceptualice fuera del registro de ambos (Rascher, 1977).

Probablemente el “~~es~~uerzo” para “~~co~~ceptualizar” tonos al que Rascher se refiere es a lo que los cognitivistas denominan “~~es~~uchar un tono en la cabeza”, asunto que se reduce a la imaginación auditiva-musical y cuyo funcionamiento “~~se~~explica en la realización de tareas a partir de representaciones analógicas provenientes de procesos perceptuales”, donde “~~e~~stímulo imaginado es similar al estímulo percibido en cuanto a la extensión del tiempo de reacción” (González Grandón, 2014:22). En otras palabras, la imaginación tonal a la que Rascher hace

referencia, es la capacidad de representar mentalmente el sonido en ausencia de una fuente sonora audible, es la “experiencia mental que puede suceder en forma de remembranza, recuerdo, expectativa o creación mental de un objeto sonoro procedente de un proceso musical” (González Grandón, 2014: 20).³⁵

Así, la primera sección de sobreagudos de XAS da paso al caos rítmico de treintadosavos sincrónicos que hacen pensar en una colmena o, mejor aún, en las cigarras de Xenakis que, después de formar un escándalo colectivo, vuelven a generar el “solo sonoro” imitativo del principio. La calma dura poco, los multifónicos que cada saxofón produce por su cuenta y que poco a poco se suman para formar un gran cluster son la antesala de la sección más larga de la obra, la sección en que el juego estocástico se vuelve aún más evidente: en la partitura aparecen grafías “imprecisas” que sugieren algunas notas, algunos ritmos. La teoría de probabilidades se manifiesta en tiempo real y da esta impresión de “imprecisión”. Los intérpretes tienen la libertad de elegir y cambiar la dirección y la intención de esta sección. Compases adelante, el orden (que en realidad nunca dejó de existir) se restablecerá, justo cuando todos los saxofones vuelvan a coincidir rítmicamente por un breve momento. A continuación, la distribución de los elementos rítmicos *reflejan* una aparente “improvisación en grupo”: mientras que un saxofón hace treintadosavos, otro encima quintillos, otro tresillos y el último septillos: todos juntos construyen una compleja polirritmia que intensifica el ambiente caótico con extremosos contrastes dinámicos, siempre manteniendo un ritmo propio, siempre complementando la voz de otro.

³⁵ Las imágenes musicales se clasifican como “no-expectantes” en caso de que la información que compone al tono o melodía imaginado—existente o no—sea generada “desde los almacenes de la memoria de largo plazo” en materia de conocimiento musical. En otras palabras, la imagen musical es un acto mental puro, un fenómeno conformado por los conocimientos que quien la produce posee. Por otro lado, las imágenes musicales “expectantes” son imágenes mentales que “además de provenir de la memoria de largo plazo, dependen de la interacción de los procesos de memoria (expectativas) con representaciones del estímulo auditivo entrante”. Por ejemplo: al escuchar una escala mayor ascendente generamos una imagen mental específica donde ya sabemos—esperamos, imaginamos—la nota de la escala que debería seguir.

En este punto, retomar la analogía que Xenakis hizo con el comportamiento de las cigarras es más pertinente que nunca: el canto aislado de una cigarra es un acontecimiento sonoro por sí solo, pero si ese canto se suma al canto de una multitud de cigarras, se genera un nuevo acontecimiento sonoro. Este nuevo acontecimiento está temporalmente articulado hasta que un acontecimiento diferente—una tormenta, una ráfaga de viento—irrumpe y suplante el canto. También puede que esto no suceda y las cigarras sigan cantando hasta el amanecer. Y como dijo Zervas, ~~as~~ decisiones tomadas por el cuarteto expande la idiosincrasia interpretativa de cada ensamble en específico y así, se propone un nuevo *ethos* musical” (Zervas, 2012:1)

3.2.4. Interpretación desde una perspectiva individual

El proceso del montaje de *XAS* ha sido más complejo de lo que podría narrarse en estas breves cuartillas. Para articular la obra, es preciso dividir las sesiones de estudio en trabajo técnico y trabajo de investigación y alternarlas para avanzar en ambas simultáneamente. Me dedico a descifrar los signos musicales que se presentan en la partitura. Ubico los pasajes más complejos para determinar la manera en que los abordaré en el estudio. Durante el análisis formal general de la pieza pongo particular atención en las secciones polirrítmicas y sobreagudas: habría que dedicar sesiones de estudio especiales a la producción de dos octavas de sobreagudos y a la práctica de la “~~im~~aginación tonal” de Rascher.

A la par, me adentro en el proceso de investigación sobre los orígenes de la obra, de su estructura, la forma en que Xenakis la concibió. Después asimilar la información recabada: la obra a interpretar tiene bases matemáticas. La idea de involucrarme con una perspectiva a la que no estoy acostumbrada me agrada, así que por un rato me dedico a la búsqueda de conceptos y teorías que encontré muy lejos de la escuela de música. El principio de incertidumbre me interesó hace algún tiempo, cuando en un inquietante seminario que combinaba ciencia y literatura, cierto doctor en letras hispánicas hablaba emotivamente de física

cuántica, de Heisenberg, de Schrödinger y del “indeterminado” estado de su gato.³⁶ Si, este concepto me resulta muy familiar y empiezo a comprender las intenciones de Xenakis. Entiendo mejor cuando recuerdo que un amigo economista me explicó la teoría de juegos y su aplicación en las finanzas. No recuerdo haber estudiado integrales y vectores. Reconozco sus nombres, pero no concibo la forma en que funcionan en mi entorno. No significan nada para mí, así que por el momento los descarto de mis elementos de apoyo. Sin embargo, la teoría de juegos adquiere sentido cuando pienso en que a lo largo de XAS prácticamente nunca hay una voz protagónica derivando así en cierto equilibrio:³⁷ desde una perspectiva de presencia sonora, el compositor decide no “apostar” la melodía principal a sólo a una de las cuatro voces (donde dicha voz “ganaría” presencia preponderante mientras que los otros tres sacrificarían presencia y sonoridad, llevando así a la mayoría de los participantes a la “pérdida” de presencia sonora), sino que distribuye el trabajo entre los cuatro instrumentos. El resultado: todos “ganan”; ganan una voz conjunta con más fuerza de la que uno o dos saxofones solos podrían conjugar, ganan una sonoridad envolvente, llena de tal cantidad de armónicos que lleva al escucha —y a los intérpretes— al desconcierto y al asombro. Más tarde, cuando encuentro una definición de música estocástica venida del propio Xenakis, todo termina de cobrar sentido: su explicación está basada en una fuerte analogía sobre el comportamiento de las masas humanas:

³⁶ Se conoce como “gato de Schrödinger” al ejercicio mental que el físico austriaco Erwin Schrödinger planteó como respuesta —y a modo de burla— a la teoría de indeterminación del alemán Werner Heisenberg, en realidad consiguió respaldar involuntariamente dicha teoría (Fischer, 2010)

³⁷ En una de las perspectivas de la teoría de juegos, el “equilibrio de Nash” es una situación en la cual todos los jugadores han puesto en práctica de manera consciente una estrategia que maximiza sus ganancias dadas las estrategias de los otros. Este equilibrio no implica que se logre el mejor resultado conjunto para los participantes, sino sólo el mejor resultado para cada uno de ellos considerados individualmente, pero el resultado es mejor para todos si todos los jugadores coordinaran su acción.

Todo el mundo ha observado los fenómenos sonoros de una multitud política de decenas o cientos de miles de personas. El río humano grita un lema con un ritmo uniforme. Entonces otro lema surge desde la cabeza de la manifestación; se extiende hacia la cola, reemplazando el primero. Una onda de transición pasa de la cabeza a la cola. El clamor llena la ciudad y la fuerza inhibitoria de la voz y el ritmo llegan a un clímax. Es un acontecimiento de gran poder y belleza en su ferocidad. Entonces, el impacto entre los manifestantes y el enemigo se produce. El perfecto ritmo del último lema se rompe en un gran grupo de gritos caóticos, que también se extiende hasta la cola. Imagina, además, los estallidos de las ametralladoras y el silbido de las balas intercalándose en ese desorden total. La multitud se dispersa rápidamente y después del infierno sonoro y visual sólo queda el silencio, lleno de desesperación, polvo y muerte. Las leyes estadísticas de estos acontecimientos, separadas de su contexto político o moral, son las mismas que aquellas de las cigarras o de la lluvia. Son las leyes de transición desde el orden absoluto al desorden total de una manera continua o explosiva. Son leyes estocásticas. (Xenakis, 1992: 9)

La narración es poderosa. No puedo evitar conmoverme con las imágenes que surgen durante la lectura, pero más allá de lo que con esto se pueda imaginar, conmueve intuir que sus palabras —“explicativas” no son arbitrarias y que vienen de la experiencia propia (—para describirla se debe recurrir a la metáfora, no porque la música resida en una analogía con otras cosas, sino porque la metáfora describe exactamente lo que escuchamos, cuando se escuchan sonidos como música”. Scruton, 1997: 82). Entonces las relaciono con los —“acontecimientos sonoros” de su activismo político durante la ocupación nazi, ese que le costó ser perseguido, desfigurado, condenado a muerte. Soy consciente de que combino factores históricos documentados con conjeturas en mi interpretación (similar al proceder de Gavrillov). El hecho es que al encontrar este cabo, puedo vincular su realidad — que no me consta, que no hay manera de revivir para comprobar— con la mía: puedo revivir mis propias marchas, mis propias lluvias y mis campos con cigarras. Esto me causa una profunda empatía y encuentro un significado claro al código musical que Xenakis propone y yo desconocía. Y es que más allá de los códigos o

técnicas compositivas, el elemento que podría ser crucial para llevar las expresiones artísticas al logro es el grado de humanidad que todavía conservamos.

3.3 A manera de Coda: la experiencia “corporizada y situada” en el caso del arreglo para cuarteto de saxofones *Popurrí Sinaloa*

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

Cristopher Small

*La memoria trabaja en las dos direcciones (...)
Es muy pobre la memoria que sólo funciona hacia atrás...
(Reina Blanca en Alicia a través del Espejo)*

Lewis Carroll

Gran parte del proceso de construcción de interpretación en las obras musicales anteriormente expuestas ha consistido en encontrar vínculos empáticos entre las obras en cuestión y las vivencias y experiencias del intérprete. Hasta el momento dicho vínculo se ha generado por tres vías:

- a) relacionando las experiencias del compositor con la del intérprete;
- b) profundizando en las tradiciones y discursos verbales que dieron vida a la obra;
- c) indagando en la relación entre música y otras áreas diversas de conocimiento que dan origen y soporte conceptual a la pieza.

La mayoría de estos intentos han sido exitosos y el resultado satisfactorio. Sin embargo, me parece que para redondear esta serie de “experimentos interpretativos” sería pertinente exponer un último caso donde, además, quede manifiesta la necesidad de dar rienda suelta al proceso creativo yendo más allá de conceptualizaciones y explicaciones netamente académicas; uno donde sea más evidente la manifestación de la experiencia de vida, de la naturaleza humana que cualquier extravagancia técnica. Muy a la manera de Gavrilov, a continuación expongo el proceso de construcción de la interpretación de *Popurrí Sinaloa* llevado a cabo por el cuarteto del que formo parte, el *Cuarteto de Saxofones Saxtlán*.

3.3.1. Ocho piezas de tradición

Al norte de la República Mexicana, el estado de Sinaloa alberga en su cultura musical a las bandas de viento desde principios de los años veinte. Su particular estilo de interpretación consta de la fusión de estilos de diversos ensambles tradicionales de México además de conservar remanentes europeos al modo organológico de la fanfarria europea. El repertorio que se suele abarcar con la banda sinaloense es variado, pero generalmente predominan las adaptaciones de sonos tradicionales, corridos, valeses, polkas, rancheras, baladas románticas y cumbias.

En un arreglo para cuarteto de saxofones realizado por el baritonista de *Saxtlán*, Helios Valdez, *Popurrí Sinaloa* está conformado por ocho piezas tradicionales:

1. *El coyote*: danza tradicional de la etnia mayo-yoreme, norte de Sinaloa
2. *El pato asado*: cumbia del compositor Ramón López Alvarado (Siqueros, Sinaloa, 1928)
3. *El toro mambo*: que es a su vez un popurrí recopilado por Loreto Sánchez Salazar (1923, Concordia, Sinaloa) conformado por cuatro piezas:

Los ojos de Pancha, de Eulalio González (Los Herreras, Nuevo León, 1921)

El sauce y la palma, de Luis Pérez Meza (Cosalá, Sinaloa, 1917)

El quelite, de Francisco Terriquez (s/f, Sinaloa)

Sobre las olas, de Juventino Rosas (Sta. Cruz, Guanajuato, 1868)

4. *El niño perdido*: de Loreto Sánchez Salazar (1923, Concordia, Sinaloa)

3.3.2. Imágenes durante el montaje: interpretación situada entre los orígenes, la experiencia y la significación personal

Si se tienen nociones de la música tradicional sinaloense, la generación de imágenes mentales en *Popurrí Sinaloa* es prácticamente instantánea gracias al alto contenido descriptivo implícito en los títulos de las piezas tradicionales que conforman la obra y, más aún, si tomamos en cuenta que en varias secciones del discurso musical existen onomatopeyas explícitas secundando a las historias que les dieron origen a las piezas. Estas historias, además de contar el surgimiento de las piezas, son material maleable de significado que, en este caso particular, fue empleado a manera de juego de palabras donde un simple título pudo dar dirección y sentido a una historia simultánea. Ese sentido particular lo encontramos todos los que estamos situados e inmersos en esta cultura mexicana de violencia y entendemos y vivimos cotidianamente la dicotomía de significados, las múltiples interpretaciones paralelas posibles. Para resaltar esta dualidad, *Saxtlán* trabajó la obra musical junto con el artista visual sonoreense Jorge Esteban Moreno, quien realizó un video que expone fiestas y atrocidades mexicanas por igual.³⁸ Por ejemplo podemos referirnos al caso de la primera pieza que constituye el popurrí:

³⁸ Vídeos: 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=SSaknKQStos>; 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=IlfDoTRTI3Q>

El Coyote

Para tocar *El Coyote* es preciso tomar en cuenta la danza de los indígenas mayos: el danzante que representa al coyote se caracteriza para actuar cubriéndose la cabeza y la espalda con una piel de coyote, un penacho sobre la cabeza y arco y flecha. Durante la danza, acompañada por el sonido de una caña de carrizo, —aspadores” y dos o tres cantantes, el bailaror va imitando los movimientos y actitudes de un coyote con mímica y onomatopeyas.³⁹

En nuestra cultura el “coyote”, además de ser una especie mexicana de la familia de los caninos en peligro de extinción, es el nombre que se le da a la persona encargada de cruzar ilegalmente inmigrantes (mejor conocidos como —mojados”) de la frontera de México a EU. Tanto los coyotes mexicanos como los mojados son buscados para erradicarlos como si fueran una peste, son perseguidos para matarlos con tal de que no afecten los intereses del amo, es decir el ganado, o un país primermundista. El aullido de los coyotes se escucha en el popurrí interpretado por los saxofones soprano y alto.

El pato asado

Este es un baile de carnaval de las costas de Sinaloa. Aparentemente esta danza también existe en otros países latinoamericanos y, al parecer, se deriva de un juego practicado en Argentina: este consistía en disputarse la presa de la cacería —que generalmente era un pato o alguna otra ave— por toda la Pampa; el que lograba arrebatarse el pato procuraba ponerse a salvo. Algunas versiones afirman que quien se quedaba el pato adquiría el derecho de comérselo, otras dicen que quien lo ganaba en la disputa se dirigía a la primera rancharía del camino, ahí las mujeres lo cocinarían y se compartiría con los compañeros de faena culminando esto en una gran fiesta con música y danza.

³⁹ 36. Leandro Quintero, Filiberto, —Apuntes de la Vida Indígena” en *Antología Histórica Sinaloense*, Bonilla Zazueta, Marta Lilia (compiladora), Gobierno del Estado de Sinaloa: AHGES, 2008.

La persecución es lo que dio interés al juego, así que en la posteridad, el pato era colocado dentro de un saco de piel con varias manijas también de cuero. De estas manijas se asían los jinetes para disputarse el premio, que después se convertiría en una pelota con asas. El juego se prohibió en el siglo XVIII por ser de alto riesgo.⁴⁰ Por otro lado, la tradición del juego del pato asado no es algo igualmente arraigado a nuestra cultura; sin embargo, el significado festivo que le dio origen es algo que se comparte en todas las culturas latinoamericanas.

El toro mambo

Se conocen múltiples “sones de toros” que, dependiendo de la región donde se bailan, reciben un nombre específico (toro rabón, pinto, viejo, meco, petate, huaco, etc.) El toro mambo es característico de Sinaloa. En la breve y repetitiva letra del son —acompañada de los estruendosos mugidos de la tuba—, el público pide a gritos “~~que~~ que salga el toro”:

Que salga el toro
ahí viene el toro
lo que yo quiero es torear

La tauromaquia es una práctica que, a pesar de que se remonta a la Edad de Bronce, nosotros heredamos de las tradiciones populares españolas. Su rama más conocida es la corrida de toros y, para quienes son adeptos, esta representa valentía (los toreros más audaces solían recibir reconocimientos de las manos de las mujeres más bellas o, en su defecto, de las manos de las más altas esferas políticas) y espectáculo (donde toreros y ganado se exhibe para gozo de los

⁴⁰ Mitre, Bartolomé (1876) en “El juego del pato”, Pedro Grenon S.J. (compilador) Revista Historia, N° 4, Buenos Aires, Abril-Junio de 1956, pp. 133.

asistentes), sin dejar de lado que la RAE la define como un arte.⁴¹ Sin embargo, esta práctica ancestral ha causado debates en los últimos tiempos. Existen diversas asociaciones activistas en contra de la tauromaquia porque esta es considerada un acto de tortura en contra de animales inofensivos. La realidad es que todas las culturas tanto las occidentales como las orientales tienen elementos destructivos, sin embargo, ninguna tradición justifica la crueldad. Por este motivo, *Saxtlán* busca contrastar por medio de las imágenes del video ambas posturas, y ya aprovechando la crítica, también se juega con el peculiar significado de —*rey*” alternando las imágenes de personalidades con poder que, a nuestro parecer, han abusado del mismo.

Por otro lado, la danza folklórica que representa esta vieja tradición mayormente española, busca personificar al toro en el hombre y al torero en la mujer, ambos bailan evitándose (toreándose) simulando tanto la faena taurina como los intentos del romance y sus desaires. En la música usualmente tocada por una banda sinaloense, es la tuba la que evoca los mugidos del toro, y en el caso del cuarteto de saxofones, es el saxofón barítono.

El Toro Mambo está constituido por cuatro piezas populares que, a su vez, tienen su propio motivo de ser:

- a) La polka ***Los ojos de Pancha***, compuesta por el “rey del taconazo”, Eulalio González Ramírez alias el Piporro. Uno de los versos dice:

He de ponerle su jardín a Pancha hay mamá
pero ha de ser de flores amarillas mamá
y aunque se enojen toditas las güerillas mamá
solo los ojos de Pancha y nomás

⁴¹ 38. Tauromaquia: Arte de lidiar toros. RAE, [«Diccionario de la lengua española - Vigésima segunda edición»](#). Consultado el 6 de mayo de 2013.

La letra describe cómo el cantante le ha -de poner un jardín a Pancha aunque se enojen toditas las güerillas”, y en su grabación original, a media pieza se incluye el siguiente fragmento en la voz de su propio autor:

¡Bueno! quiero hablar con Pancha (...) ¿No está Panchita? ¿Se fue pal otro lao? ¿Se fue a las pizcas? ¡Con razón ya no estoy cantando polka, ya está allá con los güeros! ¡Pos le voy a cantar un rock & roll ranchero!

Los ojos de Pancha hace alusión, por un lado, a la fuerte influencia que la cultura yanqui ejerce sobre las modas de nuestra región, y por otro —y de manera similar al son del Coyote— alude a la fuerte migración de ilegales al país del norte con el afán de conseguir empleo, en este caso, en las pizcas de frutas o verduras donde los jornaleros reciben una paga superior a la que recibirían en nuestro país —a costa de los riesgos que la vida de ilegal implica— pero muy inferior a la que cualquier ciudadano estadounidense recibe por ley.

b) ***El sauce y la palma*** es una danza folklórica de la Costa Brava del Estado de Sinaloa con influencia indígena, española, afrocubana y chilena. Popularmente se conoce que se trata de un homenaje al romance: el sauce es el hombre y la palma la mujer.

En el artículo *El Misterio de "El Sauce Y La Palma": De Murcia A Sinaloa, Pasando Por Michoacán*⁴², el periodista Herberto Sinagawa Montoya sostiene que el autor original de los versos que forman el esqueleto de *El Sauce y la Palma* (y que Luis Pérez Meza cantó con tambora sinaloense figurando como su legítimo autor), es el murciano José Selgas y Carrasco en su poema *Trova*; y a su vez, el poema del cual sale esa *Trova*, se titula *El Ruiseñor*, que está incluido en el volumen *El Estío*, publicado en Madrid. Aquí algunos de los versos de *El Ruiseñor* que pueden identificarse en la canción:

42 <http://pedras-del-camino.blogspot.mx/2011/03/el-misterio-de-el-sauce-y-la-palma-de.html>

El ruiseñor

Ya rompe la aurora la niebla ligera.
¡Qué hermoso es el campo, qué hermosa es la luz!
¡Qué hermosa es la dicha del alma que espera!
Dulce compañera,
¡Qué hermosa eres tú!

La palma y el sauce se mecen en calma.
Las ondas se tiñen de nácar y azul.
¡Qué hermoso es el río y el sauce y la palma!
Alma de mi alma,
¡Qué hermosa eres tú!

Ya ocultan las flores sus cálices rojos,
Inundan los cielos torrentes de luz;
Busquemos la sombra, si el sol te da enojos:
La luz de mis ojos,
Mi vida, eres tú.

Es esta versión del poema del murciano (no el poema original) el que de algún modo, de cantante en cantante, fue convirtiéndose en *El Sauce y La Palma*.

Difícilmente se sabrá quién es el autor de la música que aparentemente ya tenía esta *Trova* basada en *El Ruiseñor* de Selgas y Carrasco. Tampoco sabremos qué tanto de esa *Trova*, de su letra y música, Luis Pérez Meza rescató y transformó.

Como ya hemos dicho, *El sauce y la palma* es la representación del romance de una pareja: el hombre encarna al Sauce y la mujer personifica a la Palma durante el desarrollo del baile tradicional sinaloense. Y fuera del contexto descriptivo propio de la canción, la imagen que esta canción me genera es la muerte de Doña Virginia Landeros de Romero, la bisabuela sinaloense que en otros tiempos viera cómo los de la bola se robaban a su hermana mayor y que varios años después me mandara a hacer una muñeca igual a la suya. Ella falleció en los brazos de la tía Jandy cantando *El sauce y la palma* después de haberle contado cómo una vez

le pidió al celador de la cárcel de Cananea que la dejara dormir a sus niños ahí para que no se murieran de frío después de que su marido la abandonara a su suerte. Tengo esta imagen tatuada en la memoria, lo más curioso es que yo nunca estuve ahí...

c) ***El Quelite*** es, una vez más, la historia de un romance que, en esta ocasión, se vio frustrado por la inesperada y forzada partida del amante: En el pueblo del mismo nombre —El Quelite, que está situado entre la Sierra Madre Occidental y el Océano Pacífico, al Noroeste de la ciudad de Mazatlán— surgió esta canción que es ya parte de la tradición folklórica musical mexicana.

En una entrevista realizada en el 2013,⁴³ Doña Chabelita cuenta que su tía abuela Feliciano Núñez, mejor conocida como —LaChana”, —era una jovencita humilde cuando conoció a Francisco Terriquez, un maestro de música que había llegado al pueblo para instruir a una banda. Francisco observaba pasar a Feliciano cada día cuando la joven llevaba el alimento al campo para sus 11 hermanos”. Así conoció a la mujer, se enamoró de ella y le dedicó una de las canciones más representativas del poblado mazatleco:

El Quelite

Qué bonito es El Quelite, bien haya quien lo formó, que por una calle tiene de quién acordarme yo.

Cuando yo me vaya y vuelva, si tú me quieres amar, y no has hallado marchante, volveremos a tratar.

Camino de San Ignacio, Camino de San Javier, no dejes amor pendiente como me dejaste ayer.

Al pie de un encino viejo me dio sueño y me dormí y me despertó la Chana; querido ya estoy aquí.

Mañana me voy, mañana. Mañana me voy de aquí y el consuelo que me queda, es que, te vas acordar de mí.

⁴³ <http://193.47.76.62/eldebate/noticias/default.asp?IdArt=13428766&IdCat=17060>

d) ***Sobre las Olas*** es el título del vals que el guanajuatense José Juventino Policarpo Rosas Cadena escribió en 1888 en las afueras de Guanajuato.⁴⁴ Algunas fuentes indican que primero se llamó *A la orilla del sauz*, luego lo rebautizó *Junto al manantial* y finalmente se conoció como *Sobre las olas*. Varias historias giran en torno a su origen. Entre las más conocidas están las que dicen que el compositor se inspiró al ver lavar en el río a la hermana de su amigo Fidencio Carvajal, la Srita. Mariana Carvajal, de quien estaba enamorado; otras narran que compuso el vals para una admiradora adinerada que posteriormente, al darse cuenta que no tenía dinero, lo abandona. La pieza fue recibida exitosamente y se conoció e interpretó en todo el mundo. Fue gracias a esto que el presidente Porfirio Díaz le regaló un piano —otras versiones indican que fue la primera dama, Doña Carmen Romero Rubio, quien en agradecimiento por componerle el vals —*Armen*” le obsequió este instrumento—. Lo único documentado es que Rosas, para pagar sus deudas, vendió el piano además de los derechos de autor de *Sobre las olas* a la casa *Wagner & Lieven* por solamente 45 pesos (otras fuentes dicen que por 17).

Por otro lado, es difícil que *Sobre las olas* no nos haga recordar el filme que en 1933 protagonizara el célebre Pedro Infante y que en su argumento difundiera la trágica vida de Juventino Rosas, el músico desventurado y alcohólico que murió a los 27 años de edad sin recibir los frutos del exitoso vals en cuestión.

El niño perdido

En un artículo, el compositor sinaloense Faustino López Osuna (compositor del himno de Sinaloa) relata la anécdota que dio origen a la composición de *El niño perdido*.⁴⁵ Era tradición que en los festejos se contratara una Banda. Los músicos

⁴⁴ Helmut Brenner: *Juventino Rosas, His Life, His Work, His Time* (=Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 32), Warren, Michigan 2000.

⁴⁵ López Osuna, Faustino, “En Aguacaliente de Gárate se compuso „El niño perdido” en *Semanario La Voz del Norte*, Sinaloa: octubre 2011.

<http://www.lavozdelnorte.com.mx/semanario/2011/10/23/en-aguacaliente-de-garate-se-compuso-%E2%80%99El-ni%C3%B1o-perdido%E2%80%99D/>

empezaban a tocar desde que llegaban a un paraje conocido como —loma de los novios” hasta entrar al pueblo.

En cierta ocasión, uno de los músicos de la banda llevaba a su niño de escasos cinco o seis años. El niño la pasó jugando con otros niños del barrio, pero al llegar la noche, el padre que no había atendido al hijo, no lo encontró por ningún lado. Corrió la voz entre el caserío alarmado. —Se perdió un niño que vino de Concordia con la Banda”, rebotó en el lomerío. —Lo vieron, comiendo, en casa de la Chuy del Cande”, decían unos. La famosa Chuy del Cande, fue con los músicos y les dijo: —Lo más seguro es que el niño se extravió el camino. Váyanse y trépanse a una loma y toquen sin parar. Así le ayudarán a orientarse y podrá recalar”. Así lo hicieron y, efectivamente, un rato después, llorando de asustado, arañado por los breñales, apareció el plebe, terminando aquella congoja en una desbordada alegría (López Osuna, 2011)

Por este motivo, cuando se toca *El niño perdido* la banda completa interpreta al padre que llama al niño, mientras que uno de los trompetistas se sale del escenario y se esconde para, desde la lejanía, responder con un solo de trompeta los llamados del padre, representando así el llanto del niño perdido.

En 2011, el cantante David Aguilar le agregó algunos versos a la pieza que, originalmente, es sólo instrumental:

Ay... mi pobre niño
Por dónde estás
Qué viento te llevó
Tras las calles sin luz

Lo buscaban junto al fuego
Lo buscaban junto al mar
Ni triste por aquí
Ni alegre por allá

Ay... mi pobre niño
Por dónde estás

Y pasaba el tiempo
Sin haber una señal
Y nunca lo pudieron encontrar

Desafortunadamente esta versión de la historia tiene un final más trágico. Puede ser casualidad, pero el año en que Aguilar agregó la letra a la versión instrumental es el mismo en que sucedió el incendio de la guardería ABC en Hermosillo, Sonora. Lo que no es casualidad es que ese mismo año *El niño perdido* se volvió la pieza clave de la creación del video para el popurrí, por lo tanto, esta es la que más fuerza tiene entre las obras que lo conforman gracias a la experiencia que los integrantes de *Saxtlán* encarnamos en aquella época.

-0-

Una actuación musical es una cosa mucho más rica y más compleja que lo que permiten quienes se concentran sólo en la obra musical (...). Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales.

Cristopher Small

“Popurrí Sinaloa fue concebido con el objetivo de mostrar el peculiar contraste entre la música festiva de la región norteña de nuestro país y la realidad violenta

que allá se vive en los últimos tiempos”.⁴⁶ Esta idea se desencadenó unos meses después de que sucediera el trágico incendio de la guardería ABC en Hermosillo Sonora, cuando los siguientes acontecimientos se desarrollaron a la vez: el artista visual Jorge Esteban Moreno dejó Hermosillo para vivir en la Ciudad de México mientras realizaba trabajos de fotografía, video y activismo al lado de Abraham Fraijo, joven padre de la pequeña Emilia recién fallecida en el incendio de la guardería. Al mismo tiempo, una estudiante de la escuela de mi hermano fue declarada desaparecida después de que él fuera la última persona con quien convivió en vida. Este hecho provocó que elementos del gobierno lo hostigaran a él, a sus amigos y a mi familia durante los meses de la investigación del caso, siempre intimidando, amenazando, presionando. La coincidencia de ambos sucesos derivó en instantánea empatía entre los cuatro integrantes de *Saxtlán*, Abraham y Esteban y en un fuerte intercambio de ideas.

A mí, las recientes experiencias de los norteños me ayudó a asesorarme para apoyar a mi hermano y lidiar con la incompetencia y prepotencia que caracteriza a nuestro sistema; la presencia y respaldo de los elementos de *Saxtlán* consolidó nuestra necesidad de externar aquello por lo que estábamos pasando (estábamos”, porque además de convivir de cerca con gente relacionada a la guardería ABC, les tocó ser testigos presenciales del acoso de policías durante nuestros ensayos, entre otras cosas) y finalmente, nuestro trabajo desembocó en apoyo a la causa de los padres afectados por el incendio de la guardería además de la denuncia y exposición de múltiples problemas sociales.

Hablando de esto, Helios me comenta:

Para mí fue una experiencia muy grata haber conocido a Abraham y a Jorge a pesar de las tristes y desafortunadas circunstancias pero que a la vez crearon un vínculo de amistad muy fuerte. Recuerdo el día que fui a trabajar al departamento

⁴⁶ Notas de Alma Rodríguez y de Helios Valdez en el disco compacto *Saxtlán, Cuarteto de Saxofones*, México D.F.: Urtext, 2013.

donde ellos vivían y haber platicado con ellos sobre varias cosas; recuerdo estar escogiendo escenas para el video y que ese día llegó otro de los padres de los niños y comentó el gusto que le daba que estuviéramos colaborando desde nuestro entorno a la causa. También recuerdo que a partir de ese momento la atención hacia lo sucedido en la guardería nos empató de forma más fuerte; recuerdo que hasta fuimos a las acciones que hacían los padres de los niños aquí en el D.F., como a la ofrenda del día de muertos para los niños allá en el Ángel de la Independencia.

El niño perdido ya tenía un sentido en la historia que le dio vida, pero además, adquirió un particular significado a raíz de las experiencias que los individuos involucrados en su interpretación encarnamos. Recuerdo que Jorge nos comentó que *El niño perdido* se había vuelto como un himno para el movimiento 5 de Junio, pues cada que hacían marchas o movilizaciones, ponían ese son para cerrar o abrir”, me comenta Helios. Yo recuerdo que debido a las vivencias que traíamos a cuentas todos nos conmovimos hasta las lágrimas cuando vimos el resultado final.

La experiencia importa en la comprensión. Al respecto, Bergen dice que

El rol de la experiencia en la configuración de la simulación y la comprensión es un descubrimiento importante. Todos somos expertos en determinadas cosas y, como resultado, nuestras simulaciones corporizadas sobre nuestros diferentes dominios son de especificidades, variedades y precisiones variadas. Precisamente esos dominios son los que difieren entre individuos, hecho que convierte a la comunicación en un campo minado. Desde una perspectiva más amplia, la pericia es sólo una manera en que nuestras experiencias únicas contribuyen a la conformación de sistemas cognitivos y la forma en que entendemos el lenguaje. No sería una sorpresa que las diferencias entre las experiencias que hemos vivido más allá de la pericia —momentos aislados pero formativos, como haber sido mordido por un perro en la infancia, por ejemplo— tengan un impacto tan grande en los significados que nuestra mente crea (Bergen, 2012: 161).

Independientemente de la pericia, sobra decir que la tensión con la que se atraviesan este tipo de experiencias puede dejar a un ser humano en la desolación. Eso es lo que quisimos plasmar en el video, quisimos mostrar con imágenes aquello que en un determinado momento adquirió impacto y significado al ser experimentado, aquella frustración y dolor por el que varias personas —a veces anónimas, a veces no— atraviesan a la vez, todo sumado y contrastado con la música festiva y bailable que refleja el desenfado e indiferencia con que generalmente se toman las desgracias ya casi cotidianas. Christopher Small debate el sabido corolario que respalda que —~~ca~~ obra musical es autónoma, es decir, existe sin relación a ningún acontecimiento, ni conjunto de creencias religiosas, sociales o políticas” (Small, 2009: 3). La realidad es que las imágenes representan la serie de ideas que inundaban nuestras cabezas en aquel entonces, y es, tal vez, la forma menos abstracta de compartirlas. En este sentido, la dualidad música-imagen se vuelve curiosa: mientras el público sufre nuestras visiones (la proyección de imágenes que nosotros mismos seleccionamos), una especie de confusión emocional se genera mientras los saxofonistas nos concentramos en lo festivo de la música, en la algarabía de la realidad del que no ve las desgracias ajenas, convirtiéndonos así, en espectadores despreocupados.

Probablemente, *Popurrí Sinaloa* es el trabajo con el que más me he acercado al objetivo de emocionalidad-empatía, aquél en que Gavrilov se basó para darle vida a la obra de un compositor que vivió represiones similares a las suyas; aquel que Stanislavski asentó como base para crear emocionalidad en la expresión artística; ese que Noda y Xenakis plasmaron en obras llenas de ellos mismos, de sus propias imágenes corporizadas, experiencias y perspectivas de la humanidad y la vida. *Popurrí Sinaloa* quizá es, incluso, la raíz de la búsqueda de la relación entre la imagen y la música, entre la experiencia humana y su expresión artística. Al final, parece que el esquema de Mitchell se convirtió en un maravilloso pretexto para ahondar y buscar en la psique de los intérpretes (intérpretes del arte en general, me atrevo a decir) esa lista de motivos y motores que los llevan a tomar ciertas decisiones que resultan determinantes en su quehacer artístico: los —~~motivos~~” son la experiencia, las vivencias, todas esas imágenes e información

almacenada en la memoria. El resto es constituido por la creatividad y la habilidad de siempre encontrar un equilibrio entre tecnicismos y humanidad.

CONCLUSIONES

Las imágenes no son un tipo particular de signo, son una presencia dotada de un estatus legendario, historia que participa paralela con lo que nosotros mismos nos contamos sobre nuestra propia evolución de creaturas “hechas a la imagen” de un creador, a creaturas que construyen su mundo y a sí mismas a su propia imagen

W.J.T. Mitchell

Esta tesis expone, por un lado, las ideas que se han planteado en torno a la imagen desde las más diversas disciplinas habiendo elegido para su reflexión el modelo intermedial sugerido por Mitchell y las ideas sobre la imaginación musical corporizada y situada desde el punto de vista cognitivo. En este sentido, resultó fructífero el diálogo con la investigación de filosofía de las ciencias cognitivas que recientemente realizó González Grandón; y aunque su estudio se centra particularmente en la concepción de la música tonal, ayudó de manera importante en el entendimiento de la imagen musical incluso en obras contemporáneas ajenas a los convencionales paradigmas tonales además de ayudar a mostrar cómo se puede experimentar desde la práctica la experiencia de una imaginación musical corporeizada y situada. Por otro lado, hubo oportunidad de poner a prueba esta teoría en la aproximación a casos específicos, primero, desde una perspectiva experiencial y anecdótica, tal como la comparte en una entrevista televisada el pianista Adrei Gavrilov respecto a la —Sonata para piano no. 8” de Prokofiev, y segundo, en las entrevistas realizadas a seis distintos saxofonistas contemporáneos. Estos resultados no buscaron ser más que aproximativos e ilustrativos de la necesidad que en general tienen los intérpretes de concebir las obras ejecutadas a partir de una serie de configuraciones que hemos llamado imágenes; pero más aún, mostraron que dichas imágenes pueden operar de múltiples formas (visuales, verbales, mentales, etc.), que no son excluyentes sino complementarias, y a veces hasta se dan de manera simultánea. Si en el capítulo II el enfoque se centró en la parte creativa del intérprete como receptor activo de

una obra (aesthesis), en el capítulo III se buscó mostrar algo más de este proceso de construcción de imágenes pero derivado del acercamiento a la obra misma (en su “inmanencia”) y su contexto y condiciones de creación (poiesis). Esto a su vez, lleva al intérprete de manera inevitable a seguir un proceso hermenéutico para observar cómo se concibe el sentido de una obra y cómo se construye el imaginario para poder realizar una interpretación adecuada. Aquí cobró de nuevo relevancia lo expuesto en el capítulo I, que teorizaba sobre la imagen, pero desde una experiencia más bien práctica y empírica. Dado que esta tesis de maestría se realiza en interpretación instrumental del saxofón, me centré en un repertorio conocido —aunque no el más recurrente para los saxofonistas— y me puse el reto de someter mi propio proceso interpretativo (estos es, los preparativos para la ejecución) a un minucioso escrutinio. La razón de la elección de las tres piezas se debió a que permitían contrastar los procesos de configuración de imágenes de formas muy distintas: la primera —*Mañ*— por ser una pieza que se apoya en un imaginario verbal, pero culturalmente alejado al mío; la segunda —*XAS*—, por ser una pieza que requiere de un entendimiento más abstracto; y la tercera —*Popurrí Sinaloa*—, por pertenecer culturalmente a un medio mucho más familiar al mío.

Quiero a continuación contrastar primero las dos obras que por las razones ya mencionadas requirieron de procesos más conscientes y quizá complejos de concepción y análisis para la interpretación, *Mañ* y *XAS*, para finalmente comentar qué diferencias encuentro entre estos procesos y el que se instaura al momento de interpretar una pieza que me resulta más —familiar”.

Inicio, pues, las consideraciones sobre la experiencia interpretativa de las primeras dos piezas a la luz de la concepción de Mitchell y de la teorización sobre la imaginación musical corporeizada y situada, entendiendo la interpretación como activación de muchos niveles de sentido, en los que *Mañ* y *XAS*, por razones distintas, presentan retos diferentes a nivel de configuración de imagen. En primer lugar, el análisis formal de las piezas reveló que el andamiaje que soporta sus estructuras tiene naturalezas diferentes; por un lado, *Mañ* contiene una secuencia estructural semejante a la del poema que le dio vida, generando en primera

instancia imágenes visuales con un orden y distribución gráfica similar además de una paridad significativa entre discurso verbal y sonoro. Por otra parte, *XAS* está repleto de acontecimientos acústicos mayormente asociados a la imaginación mental, ya que la representación gráfica en las secciones libres, las de sobreagudos y las de polirritmia requieren más trabajo con evocaciones auditivas y corporales en tiempo real.

En segundo lugar, los elementos metadiscursivos característicos de cada pieza llevan a la configuración de imaginarios musicales en direcciones distintas. Por un lado, hay que considerar la relación de las obras con otras disciplinas y las consecuencias que esta conlleva. Por otro, está la diferencia en los antecedentes culturales de los compositores y sus estilos.

Como se expuso anteriormente, *Mañ* está directamente relacionada con un poema, género literario que si bien es igualmente propenso a la interpretación del lector, también contiene descripciones verbales específicas que de alguna manera conducen a la imaginación. Debido a esto, y según la clasificación de imágenes derivada del esquema de Mitchell, *Mañ* se encontraría en la región de las imágenes verbales. Sin embargo, también podría existir una relación indirecta con el teatro *Noh*, singularidad que igualmente podría acercar a la obra a la región de las imágenes mentales, ya que, como se ha descrito antes, esta variedad de teatro excluye la verbalización y se basa exclusivamente en el gesto corporal. En contraste, al existir una relación con concepciones de la realidad más abstractas como las matemáticas y el azar, *XAS* favorece a la imaginación mental, al mundo de las ideas intangibles y las experiencias inefables. Al no existir elementos representacionales, *XAS* se compone de fenómenos acústicos: los más, son experiencias situadas que dependen siempre del momento, del entorno, del espacio escénico; el resto (como el caso de los tonos sobreagudos) han de ser eventos recuperados de su residencia en la memoria auditiva individual.

Los antecedentes culturales de los compositores marcan la línea definitoria en el imaginario de cada una de las obras: Noda deja al descubierto su pasión por las

raíces culturales y rebela que el inminente peso de las tradiciones de su natal Japón da forma a su trabajo creativo; así, el dramatismo escénico del teatro *Noh* y de las danzas *Kabuki* y *Butoh*, además del honor samurái y la espiritualidad de su música tradicional se encarnan en *Maï* y cobran vida y vigencia en plenos siglos XX y XXI. Por su parte, Xenakis rebela una concepción de los acontecimientos sonoros muy ligada a la naturaleza, a la forma en que estos se desarrollan en lugares cotidianos e inesperados como un campo abierto o una manifestación masiva, pero también refleja el legado del orden estructural arquitectónico y los efectos sonoros logrables dentro de estas estructuras, en ambos casos, exponiendo etapas y experiencias trascendentales en el transcurso de su vida.

A pesar de la existencia de diferencias contextuales entre *Maï* y *XAS*, existen factores que las acercan desde una perspectiva interpretativa: las imágenes posibles en ambas obras van más allá de una clasificación icónica como la propuesta por Mitchell. Como ya se ha visto, la complejidad de la experiencia imaginaria en la interpretación musical da continuidad a la irreductibilidad del concepto de imagen. En una obra predominaron las imágenes visuales y verbales mientras que en la otra la experiencia imaginaria se componía de sensaciones, metáforas, evocaciones de tipo más abstracto pero no por ello menos concretable en imágenes; sin embargo ninguno de los dos casos se ha podido categorizar tajantemente al incluir siempre elementos de otras clasificaciones.

Las imágenes en *Popurrí Sinaloa* son igualmente difíciles de asir y clasificar con una sola categoría: tanto imágenes verbales como mentales constituyen el cúmulo de evocaciones que emergen. Podemos empezar por los títulos de las piezas que lo conforman; todos ellos son figurativos y sus letras describen con mayor o menor detalle los pormenores de las historias que les dieron vida o de los personajes que protagonizan las narraciones contenidas en estas. Por ser canciones populares, gran parte de la población mexicana está familiarizada con al menos una de estas. En mi caso, al tener ascendencia norteña (Sonora), todas las piezas estaban en mi memoria, sólo hubo que complementar con datos documentados la información de dominio público. Por otro lado, la atribución de imágenes asociadas con

nuestro entorno social actual fue una decisión arbitraria, una consecuencia de las vivencias que en el momento nos orillaron a manifestar nuestra realidad por esa vía. Por estos motivos, el proceso de construcción de imágenes fue más “familiar”, fue más cercano a nuestro contexto cotidiano, a las vivencias que en ese momento encarnamos.

La inamovible relación entre memoria, imagen, significado, entendimiento, empatía y emoción fueron detonándose a la vez gracias al estímulo conceptual que implicó cada obra musical; y aunque estos ejemplos no constituyen una evidencia determinante para poder generalizar, bien sirven para exponer la natural necesidad del ser humano de entender lo que da sentido a un discurso, ya que ésta es nuestra forma de concebir el mundo.

Por otra parte, la existencia de las tres obras en el tiempo y el espacio se debe a la intersección entre los sonidos creados por los intérpretes y sus instrumentos musicales —su cognición corporizada— con los valores y prácticas culturales, las convenciones musicales e históricas, las experiencias previas, la cultura material y muchos otros factores socio-culturales. En consecuencia, su aproximación es corporizada y situada, pues como señalaba González Grandón, los elementos que forman a las imágenes musicales son parte de la experiencia en un contexto cultural particular. Así, las normatividades sociales invariablemente influyen en la forma de aprehender las experiencias y las actividades prácticas.

-0-

En vez de disputar, integremos nuestras visiones en generosa colaboración espiritual, y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real

Ortega y Gasset

Después de este recorrido se concluye que el proceso de construcción de una interpretación por medio de imágenes significantes resulta esclarecedor para quienes darán vida a la música, misma que es producto de una serie de

reflexiones y vivencias que no pueden quedar al margen de la concepción del performance musical. Por lo tanto, para lograr el mencionado equilibrio entre el refinamiento técnico y el ejercicio de reflexión y búsqueda que caracteriza a la interpretación musical (sobre la llana ejecución musical), resultó conveniente asomarse a otros campos de conocimiento que directa o indirectamente tienen que ver con nuestro quehacer musical para construir un andamiaje de conocimientos que da base firme a nuestras decisiones musicales. Así como pudimos ver en el ejemplo del cuento derviche de los cuatro ciegos y el elefante mencionado en el Capítulo II, ningún individuo es capaz de conocer la realidad en su totalidad al limitarse a —parar” un solo ángulo de los muchos que la conforman: la conciencia de la multidimensionalidad nos lleva a la idea de que toda visión unidimensional, toda visión especializada, parcial, es pobre. La información específica no es un concepto terminal, sino que es un concepto punto de partida. No nos revela más que un aspecto limitado y superficial de un fenómeno a la vez radical y poliscópico, inseparable de la organización (Morin, 1990). Naturalmente, la curiosidad intelectual es algo personal que no se puede imponer pero sí incentivar, pues ¿cuánto más podríamos saber sobre nuestra especialidad si compartiéramos nuestro saber con lo que descubrió —elciego de al lado” y viceversa? El ejemplo del cuento derviche y la postura sobre la complejidad de Morin dejan ver que el conocimiento proporcionado por diversos campos de conocimiento, (en esta tesis el abordaje de nociones de iconología, psicología, filosofía de la ciencia, cognición) puede complementar lo que por tradición oral o intuición aprendemos sobre la marcha en nuestra carrera musical. Sin que ello nos exente de debates complejos e irresueltos acerca de los procesos de interpretación, ya el simple hecho de estar conscientes de la multidimensionalidad de nuestra profesión y de conocer concienzudamente por qué tomamos ciertas decisiones en la interpretación, puede revelar y definir una identidad musical (Bartra, 2006). De esta manera tanto los escuchas como los intérpretes de la música hacemos uso, además de las técnicas y conocimientos musicales aprendidos, de nuestro muy diverso y circunstancial bagaje cultural e imaginativo: las ideas y experiencias corporeizadas y almacenadas en la memoria de la música

a lo largo de los años—información única e irrepetible— (Panofsky, 1992), todo lo captado por nuestros sentidos, se proyecta en una lluvia de imágenes, las principales representaciones significativas de nuestra memoria:

(Hay que) admitir que todo conocimiento es humano; que está mezclado con nuestros errores, nuestros prejuicios, nuestros sueños y nuestras esperanzas; que todo lo que podemos hacer es buscar a tientas la verdad, aunque esté más allá de nuestro alcance. Podemos admitir que nuestro tanteo a menudo está inspirado, pero debemos precavernos contra la creencia (...) de que nuestra inspiración supone alguna autoridad. (Popper, 1972:53)

Quizá sea pertinente mencionar que gracias a mi reflexión sobre las imágenes es que decidí incluir parte del repertorio abordado en este estudio en el programa musical que complementa la defensa de esta tesis especializada en Interpretación. Si bien es un aspecto que en la academia no se toca directamente como herramienta para la interpretación, sin duda el tener presente el tipo de construcción de imágenes que uno busca emplear consciente o inconscientemente puede ayudar a lograr una ejecución mucho más comprometida.

Es evidente que dentro de la subjetividad musical y perceptiva, cada individuo consciente encuentra sus propios medios para llegar al resultado musical que desea. Al final del día, lo realmente importante es lo que nos lleva a hacer música, no sólo la música en sí.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Silvia, (ed.), *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, 2002.

Aristóteles, *De Anima II*, Cambridge: Harvard University Press, 1957.

Ariza, Javier, *Las imágenes del sonido*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Bachelard, Gaston, *Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1969.

Baer, Gerhard, *Cosmología y shamanismo de los Matsiguenga*, Quito: Abya-Yala, 1994.

Bartra, Roger, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

Benjamin, Walter, *El Narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.

Bergen, Benjamin K., *Louder Than Words. The New Science of How the Mind Makes Meaning*. New York: Basic Books, 2012.

Blacking, John, *¿How Musical is Man?* Seattle & London: University of Washington Press, 1973.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1957.

Brenner, Helmut, "Juventino Rosas, His Life, His Work, His Time", en *Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music* Vol. 32, Warren, Michigan 2000.

Bruhn, Siglind. "A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century" en *Poetics Today*: 2001, Vol. 22, No. 3, pp. 551-560.

_____. *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Nueva York: Pendragon, 2000.

- Bunte, James. *A Player's Guide to the Music of Ryo Noda: Performance and Preparation of „Improvisation I“ and „Mai“*. Colorado: University of Colorado Boulder, 2010.
- Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas; A través del espejo y lo que encontró ahí*, Trad. Laura Castro. México: Editora y Distribuidora Azteca, 2010.
- Carterette, Edward y Kendall, Roger, —“Comparative Music Perception and Cognition” en *The Psychology of Music*, Diana Deutsch (ed.) San Diego, California: Academic Press Series, 1999, pp. 725-791.
- Cassirer, Ernst, *Antropología Filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Clarke, Eric F., *Psychology of music, §IV: Performance*, Oxford Music on Line, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42574pg4#S42574.4> 16/09/2012.
- Clüver, Claus, *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam/NY: Rodopi, 2002.
- Crick, Francis, —“Visual Perception: Rivalry and Consciousness”, *Nature*: 1996, No. 379, pp. 485-486.
- Dawkins, Richard, *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores, 2000.
- Deutsch, Diana (ed.), *The Psychology of Music* (Second Edition), San Diego, California: Academic Press Series, 1999.
- Dewey, John, *Logic: The Theory of Inquiry*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1938.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente*, Madrid: Abada Editores, 2009.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona: Lumen, 2000.

Fischer, Ernst, *El gato de Schrödinger en el árbol de Mandelbrot*, Barcelona: Crítica, 2012.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.

Garfinkel, Harold, *Etnometodología*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.

González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli, *Entre artes entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, México: FFyL, UNAM/Bonilla Artigas Eds., 2011.

González Grandón, Ximena, *La imaginación musical no representacional: una perspectiva corporizada y situada*, Tesis doctoral en Filosofía de las Ciencias, UNAM, 2014.

Grabócz, Marta, "Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música", Traducción, Alberto Leongómez H., *Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional*, No.2, 2009, Bogotá, Colombia. <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/10718/10/11>

Guber, Rosana, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

Gutweiler, Andreas. *Shakuhachi: Aspects of History, Practice and Teaching*. Connecticut: Wesleyan University, 1974.

Helguera, Luis Ignacio, *La música contemporánea*, México: Tercer Milenio, 1997.

Houston, D., & Haddock, G., — "Auditing Auditory Information: The Influence of Mood on Memory for Music" en *Psychology of Music*, No. 35, 2007, pp. 201-212.

Husserl, Edmund, *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1992, pp. 35-73.

Juslin, Patrik y Sloboda, John A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Komparu, Kunio, *Teatro Noh: Principios y Perspectivas*, New Jersey: Floating World Editions, 2007.

Kundera, Milan, *Los testamentos traicionados*, España: Tusquets Editores, 1994.

Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Leandro Quintero, Filiberto, —Apuntes de la Vida Indígena” en *Antología Histórica Sinaloense*; Bonilla Zazueta, Marta Lilia (compiladora), Gobierno del Estado de Sinaloa: AHGES, 2008.

Levitin, Daniel, *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA Libros, S. A., 2008.

López Cano, Rubén, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de música. Notas para un manual de usuario* (actualizado junio 2007) Consultado en www.lopezcano.net

López Osuna, Faustino, —En Aguacaliente de Gárate se compuso “El niño perdido” en *Semanario La Voz del Norte*, Sinaloa: octubre 2011.

Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid: Siruela, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice, *The world of Perception*, London: Routledge, 2004.

Mitchell, W.J.T., *On Narrative*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1981.

_____, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

_____, *Teoría de la imagen*, Madrid: Ediciones Akal, 1994.

Mitre, Bartolomé (1876), —El juego del pato”, Pedro Grenon S.J. (compilador) *Revista Historia*, N° 4, Buenos Aires, Abril-Junio de 1956, pp. 133.

Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1990.

Nattiez, Jean-Jacques, —“Can One Speak of Narrativity in Music?” en *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, No. 2 (1990), pp. 240-257.

Neuhaus, Heinrich, *The Art of Piano Playing*, Londres: Barrie and Jenkins, 1973.

Nitobe, Inazo. *Bushido: el código ético del samurái y el alma de Japón*, Madrid: Miraguano Ediciones, 2005.

Ortega y Gasset, José, —“Verdad y perspectiva”, en *El espectador*, Vol. II, Revista de Occidente/El Arquero, Madrid, 1975.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, trad. B. Fernández, Madrid: Alianza Editorial, 1992

Pereda, Carlos, —“Imaginación y fantasía” en *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI, 2007, pp. 29-45.

Persson, Roland, —“The Subjective World of the Performer”. En *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 275-289.

Popper, Karl, *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1972.

Prokofiev, Sergei, en *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres: Ed. Stanley Sadie, 1992.

Rabinowitz, Peter J., —“Chord and Discourse: Listening Through the Written Word” en Scher, Steven Paul (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____, *Music and text: critical inquiries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Ratti, Oscar y Westbrook, Adele. *Secretos de los Samurai. Estudio de las artes marciales del Japón feudal*. Barcelona: Paidotribo, 2004.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.), 2001. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Reybrouck, Mark, "Body, Mind and Music: Musical Semantics Between Experiential Cognition and Cognitive Economy", *Revista TRANS, Revista Transcultural de Música*, #009, ISSN: 1697-0101. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España. Consultado en www.sibertrans.com/trans/trans9/reybrouck.htm 13/07/07

_____, "Similarity Perception as a Cognitive Tool for Musical Sense-Making: Deictic and Ecological Claims", artículo en *Musicae Scientiae*, 2009. <https://kuleuven.academia.edu/MarkReybrouck> Diciembre, 2012.

Ricoeur, Paul, "The Function of Fiction in Shaping Reality". *Man and World Journal*: 1979, Vol. 12, no. 2, pp. 123-141. <http://es.scribd.com/doc/50208888/Ricoeur-The-function-of-fiction-in-shaping-reality#scribd> Enero, 2013.

Rizzolatti, Giacomo y Sinigaglia, Corrado, *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006.

Robillard, Valerie. "In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach)", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Valerie Robillard y Else Jongeneel eds.) Amsterdam: VU University Press, 1998, pp. 53-72.

Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 2005.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Paris: Ed. Payot (1913) 1995.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Sloboda, John and Patrik Juslin, *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Sloboda, John, *The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports and Games*. Mahwah, N.J.: Erlbaum, 1996.

Small, Christopher, *El musicar: Un ritual en el Espacio Social*, Revista TRANS: Revista Transcultural de Música #4 (1999) ISSN: 1697-0101. Barcelona, 2009.
www.sibertrans.com/trans/trans4/small.htm

Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, México: Ed. Constanza, 1953.

Suzuki, Shinichi, *Nurtured by love: a new approach to education*. Nueva York: Exposition Press, 1969.

Thomson, David, *Historia mundial de 1914 a 1968*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010.

Varela, Francisco, *Conocer las ciencias cognitivas, tendencias y perspectivas: cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Vinay, Gianfranco, *Historia de la música. El siglo XX*. Madrid: Turner libros, 1999.

Volpi, Jorge, *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. Ciudad de México: Alfaguara, 2011.

White, Bryan, "Interpretation" en *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, consultado el 26 de enero de 2014:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3446>

Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999.

_____, —"Musicalized fiction and intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies", en Bernhar, Walter, Scher, Steven Paul y Wolf, Werner (eds.) *Word and Music Studies Defining the Field*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

Woody R. H. y McPherson G. E., —"Emotion and Motivation in the Lives of Performers" en *Handbook of Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Xenakis, Iannis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Nueva York: Pendragon Press, 1992.

Zervas, Athanasios, *An Analysis of XAS for Saxophone Quartet by Xenakis: searching for the design and content*. (D.M. diss.) Universidad de Macedonia, Grecia, 2012.

Métodos y partituras

Rascher, Sigurd M. *Top-tones for the Saxophone*. New York: Carl Fischer, 1977.

Noda, Ryo. *Mai*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

Xenakis, Iannis, *XAS*. Paris: Editions Salabert, 1990.

Entrevistas

Andrei Gavrilov talks and plays Prokofiev. Entrevista a Andrei Gavrilov por Michael Berkeley, 1991:

Parte 1:

<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=CVcJubmoZ1g>

Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=4jlqOHLGIMM&feature=relmfu>

Parte 3:

http://www.youtube.com/watch?v=mi_eUq6EJtc&feature=endscreen&NR=1

ANEXO

A continuación, para mayor referencia, presento el perfil general de los seis saxofonistas entrevistados y sus datos curriculares. Estos antecedentes pueden llegar a explicar algunas de sus opiniones, mismas que, a diferencia del caso de Andrei Gavrilov —cuyos antecedentes se incluyeron en el cuerpo del capítulo por su particular abordaje— fueron expuestas en síntesis en la tabla 3 (Cap. 2, p. 49)

ENTREVISTADOS: DATOS GENERALES



Miguel Ángel Villafruela

Fecha y lugar de nacimiento:

- 26 de enero, 1955, Holguín, Cuba.

Estudios: Escuela Nacional de Música de Cuba, 1976, estudió con los profesores Osvaldo González y Carlos Averhoff; Conservatorio Nacional Superior de Música de París, 1982, con el profesor Daniel Deffayet. Obtiene el grado de

Doctor en Ciencias sobre Arte, Especialidad Música, en el Instituto Superior de Arte, Universidad de las Artes de Cuba, con la defensa y aprobación, por unanimidad del tribunal examinador, de su tesis: —El Saxofón en la Música Docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento” (2006).

Experiencia profesional:

Solista: Se ha presentado con numerosas orquestas sinfónicas de Europa y América Latina y ofrecido recitales en prestigiosas salas de concierto de diferentes países, incluidos China y Japón. Ha participado como intérprete invitado en los

Congresos Mundiales de Saxofón de Valencia (1997), Tokio (1988), Washington (1985) y Nuremberg (1982), e igualmente, en Saxofonías (Angers, Francia, 1990) organizadas en conmemoración del 150 Aniversario de la creación del saxofón.

Ensamblés: En 1997 fundó un nuevo Cuarteto de Saxofones conformado por tres de sus más notables discípulos de la Universidad de Chile para repetir los éxitos del Cuarteto Villafruela, creado en La Habana en 1990.

Becas, premios y reconocimientos:

- Fue uno de los cinco Laureados de la Tribuna Internacional de Jóvenes Intérpretes, organizada en el marco de las Fiestas Musicales de Bratislava con el auspicio de la UNESCO y el Consejo Internacional de la Música (1979).
- Obtuvo el Primer Premio de Saxofón del Conservatorio Nacional Superior de Música de París (1982).
- Recibió la Orden Por la Cultura Nacional, otorgada por el Ministerio de Cultura de Cuba y otras distinciones concedidas por diferentes instituciones cubanas.
- Premios en el Concurso Léopold Bellan, de París, en 1980
- Reconocimiento en el Festival de Pyongyant (1990)
- Reconocimiento de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (2001).
- Fue nominado durante tres años consecutivos por el Colegio de Premiación de las Artes Musicales de Chile, en la categoría Música Docta, para la obtención del Premio ALTAZOR a las Artes Nacionales, por la labor artística que realizó en los años 1999, 2000 y 2001.
- Diploma al Mérito Artístico otorgado por el Instituto Superior de Arte, Universidad de las Artes de Cuba, por sus trascendentes aportes al desarrollo de varias generaciones de saxofonistas cubanos (2002)
- Distinción al Mejor Docente de Pregrado otorgada por la Universidad de Chile (2003)

Grabaciones: Miguel Villafruela ha realizado varias grabaciones, de entre las cuales destacan el Gran Premio al disco Saxofón del Siglo de los estudios EGREM de Cuba (1994), los CD Saxofones por América (1993), Saxofón en Concierto. Compositores Chilenos (2000), Saxofones en Latinoamérica (2000), Secuencias (2001) y Concertante (2004), en los que el artista presenta música del continente americano.

Experiencia Docente: Fundó la cátedra de saxofón en el Instituto Superior de Arte de Cuba (1982) y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (1993).

Actualmente es Profesor Titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Proyectos actuales: La música contemporánea encuentra en él a un intérprete de altura, por lo que numerosas creaciones de compositores latinoamericanos le han sido dedicadas.



Claude Delangle

Fecha y lugar de nacimiento:

- 4 de junio, 1957, Lyon, Francia.

Estudios: Conservatorio Nacional de Música de París

Experiencia profesional:

Solista: Claude Delangle es considerado como el mejor exponente del saxofón contemporáneo y

el precursor de la escuela francesa del saxofón en música clásica y contemporánea. Desde la recepción de los primeros premios de saxofón (1977) y de música de cámara (1979) en el conservatorio Nacional Superior de Música de París, Claude Delangle ha desarrollado una carrera notable como solista internacional, combinando conciertos y grabaciones con la enseñanza a nivel superior. Además de ser intérprete privilegiado de las obras clásicas, Delangle ha enriquecido el repertorio y sigue fomentando la creación de obras nuevas después de colaborar con reconocidos compositores como Luciano Berio, Pierre Boulez, Toru Takemitsu y Astor Piazzolla; además busca promover a los más jóvenes compositores.

Ensamblés: Es invitado asiduamente a ser el solista del Ensemble InterContemporain desde que en 1986 Delangle fuera elegido personalmente por Pierre Boulez para esta tarea.

Orquestas: Ha realizado numerosos conciertos como solista con la Orquesta Nacional de Francia, Radio de Francia (N.O.P.), Florida Philharmonic Orchestra, Zagreb Philharmonic, Colorado Philharmonic, Metropolitan Tokyo Symphony, City Chamber Orchestra of Hong Kong, Symphonic Orchestra of Singapore, Saint Petersburg's Orchestra, London BBC Orchestra, Radio France Orchestra, Radio of Finland Orchestra, WDR Köln Orchestra o Kioi Tokyo Orchestra. Claude Delangle

ha colaborado con personas notables como Kent Nagano, Armin Jordania, Leonard Bernstein, L. Foster, D. Robertson, P. Eötvös, E.P. Salonen, Miung Wung Chung, y muchos otros directores de orquesta. Actualmente participa regularmente como solista la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Grabaciones: Delangle ha realizado casi 20 grabaciones para sellos como BIS, Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi, Erato y Verany.

Experiencia Docente: En 1988 Claude Delangle fue elegido como profesor en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, lugar donde dio vida a la cátedra de saxofón más prestigiada a nivel mundial: alumnos de varias nacionalidades. Con frecuencia, Delangle es invitado a dar master clases y cursos de interpretación a escuelas de Europa, América, Australia y Asia.

Proyectos actuales: Ha colaborado durante varios años en la evolución y el desarrollo del saxofón, como Conseiller artístico SELMER-Paris (se le considera en padre del saxofón Selmer Serie III). Apasionado por su instrumento, Delangle va más allá del trabajo de solista y frecuenta los Laboratorios de Acústica Musical de la Universidad de París y el IRCAM (Institute of Musical Acoustics Research and Coordination). Él considera que los resultados de sus investigaciones en la acústica del saxofón son datos cruciales en su colaboración con los compositores. Actualmente es presidente de la Asociación Internacional de Saxofonistas y está a cargo de la publicación de repertorio nuevo, investigaciones pedagógicas y reediciones de obras clásicas en la prestigiosa editorial Henri-Lemoine-Paris.



Javier Valerio

Fecha y lugar de nacimiento:

- San José, Costa Rica, 1969

Estudios:

- Indiana University School of Music, E.U.

Experiencia profesional:

Javier Valerio es ampliamente reconocido como uno de los pioneros y líderes del saxofón clásico en América Latina. Después de graduarse en 1993 en Indiana University School of Music, siendo estudiante del mundialmente conocido saxofonista, Eugene Rousseau, Valerio regresó a su país de origen, Costa Rica y restableció el programa de saxofón. Desde 1994, ha sido profesor asociado de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Es fundador y director del Sax Fest Costa Rica Internacional, organizador de la futura Alianza Latinoamericana de Saxofonistas ALASAX y miembro fundador del reconocido quinteto de saxofones y percusión, SONSAX. De 1999 a 2001, Valerio estudió con el jazzista Gary Campbell, obteniendo su título de Maestría en Estudios de Jazz en la Florida International University, Miami, Florida. También fue Profesor de la Cátedra de saxofón clásico en FIU, New World School of the Arts en Miami, y miembro del Cuarteto de Saxofón de la Florida.

Valerio ha sido invitado a tocar como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, Orquesta Sinfónica de la República Dominicana, Orquesta Sinfónica de Conservatorio Castella, y otras orquestas y bandas sinfónicas en varios países de América Latina. Ha ejecutado en numerosas ocasiones en los Congresos Mundiales de saxofón, la Alianza Norteamericana de Saxofonistas, Festival de Jazz de Montreal y numerosos festivales importantes de América Latina. Como solista y miembro de SONSAX, Valerio ha viajado ofreciendo recitales, clínicas,

clases magistrales y conciertos en países como Rusia, Japón, Canadá, Estados Unidos, Chile, Ecuador, Brasil, Paraguay, Alemania, México, Centro América y Panamá.

Desde el año 2010, Valerio es candidato para obtener el título de Doctorado en la Universidad de Kansas, como parte del convenio KU-UCR iniciado en 1958. A partir del año 2010, Javier Valerio es Artista de la prestigiosa marca P. Mauriat Paris. www.javiervalerio.com



Rodrigo Capistrano

Fecha y lugar de nacimiento:

- 5 de octubre, 1972, Curitiba-Paraná, Brasil.

Estudios:

- Licenciatura en saxofón y posgrado en música de cámara en la —Esda de Música e Belas Artes do Paraná”.
- Autor de la investigación musicológica titulada —Erepertorio brasileiro para saxofón en música de cámara”
- Estudios de perfeccionamiento en el —Onservatoire National de Musique de Mulhouse”, Francia.

Experiencia profesional:

Solista: Actuó como solista al frente de la Orquesta de Câmara da Cidade de Curitiba, Orquesta Sinfônica do Paraná, Orquesta à Base de Corda (CMPB de Curitiba), Orquesta Filarmônica Juvenil da UFPR, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo y Banda Sinfônica da Embap.

Ensamblés: Como camerista y líder del cuarteto de saxofones franco-brasileño —Quatror Paris-Rio” realizó giras por Francia, Suiza, Alemania y Brasil. Se presentó también en Dinamarca con el grupo de la cantora María Hiort Petersen, y en 2005 representó a Paraná en el —Año do Brasil na França”, realizando cinco conciertos en París con el grupo —Três no Choro”.

Orquestas: Desde 1993 ha actuado frecuentemente como saxofonista invitado con la Orquesta Sinfônica do Paraná (OSP) y con la Camerata Florianópolis.

Becas, premios y reconocimientos:

- Primer premio en Saxofón) y la Medalla de Oro en Música de Cámara en el —Conservatoire National de Musique de Mulhouse”, Francia, gracias a la
- Beca del gobierno brasileño: Ministério da Educação – CAPES
- —Diplôme de Concert – Prix Supérieur Interregional”, concurso realizado entre conservatorios de Francia y de Luxemburgo en Besançon.
- 1er lugar en el concurso —Bianca Bianchi” dentro del 3er Festival de Música de Cámara de Curitiba en 2002, liderando el —A Plenos Pulmões”, Grupo de Saxofones.

Grabaciones: Ha grabado con la Orquesta Sinfônica do Paraná (OSP)

Experiencia Docente: Desde el año 2000 ha sido invitado como maestro a las múltiples ediciones de diversos festivales realizados en varias ciudades de Brasil, Bolivia, Perú y África.

Proyectos actuales: Actualmente es maestro de saxofón y música de cámara de la Escola de Música e Belas Artes do Paraná.



Omar López

Fecha y lugar de nacimiento:

- 23 de octubre, 1975, México D.F., México.

Estudios:

- Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara.
- Escuela Nacional de Música, UNAM, México D.F.
- Tomó lecciones con los maestros Henk von Twillert y Arno Bornkamp en Holanda.

Experiencia profesional:

Solista: Como solista o miembro de diversas agrupaciones se ha presentado en foros y festivales de México, España, Francia, Portugal, China, República Dominicana, Costa Rica, Uruguay, Perú, Argentina, etc., así como en diversas cadenas televisivas y radiofónicas de México, Asia, y Europa.

Reconocido como uno de los principales impulsores del saxofón contemporáneo en México, Omar López ha realizado a la fecha más de cuarenta estrenos de obras mexicanas, en su mayoría dedicadas a él.

Ensamblés: Es miembro fundador del cuarteto de saxofones —~~A~~crúsax”, agrupación mexicana con quienes ha realizado conciertos y grabaciones por más de catorce años ininterrumpidos; miembro de la agrupación experimental —Gallia Negra” desde el año 2003 y del ensamble —Plata Minuta”; miembro de los quintetos: —Aleja de las Ánimas” y —Quinteto Javier Nandayapa” y saxofonista principal de la agrupación de música contemporánea —MINAR”.

Orquestas: Frecuentemente es músico invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta Sinfónica del Estado de México. También se ha presentado con

otras orquestas como la Filarmónica de la UNAM, Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y Filarmónica de la Ciudad de México, entre otras.

Grabaciones: Tiene en su haber más de una decena de grabaciones de música orquestal, música de cámara, rock progresivo y como solista.

Experiencia Docente: Ha dado seminarios de técnicas extendidas del saxofón para intérpretes y compositores en México y el extranjero. Es autor del Libro —El Saxofón en México (Guía para compositores y ejecutantes)” y del seminario para compositores: —El Saxofón en México”.

Proyectos actuales: Música Electroacústica, de Cámara, Orquestal y diversas fusiones experimentales son sus principales ámbitos abarcados. Actualmente es coordinador general del proyecto —Saxofón Contemporáneo de México” y del —Catálogo Mexicano de Obra para Saxofón”.



Emiliano Barri

Fecha y lugar de nacimiento:

- 5 de julio, 1979, Buenos Aires, Argentina.

Estudios:

- Estudió saxofón con Diego Maurizi en el Conservatorio Julián Aguirre de Banfield, María Noel Luzardo en el Conservatorio Nacional C.L. Buchardo (IUNA)
- Tomó lecciones con el maestro Arno Bornkamp en Holanda.

Experiencia profesional:

Solista: Como solista ha tocado con la Banda Sinfónica de la Universidad de Bs.As., Banda Sinfónica de la Pampa, Banda Sinfónica Juvenil de Neuquén, Orquesta Sinfónica de San Juan, Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Tatuí, Sao Paulo, Orquesta Sinfónica de Porto Alegre, y con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Caxias do Sul bajo la dirección de Manfredo Schmiedt.

Ensamblés: A comienzos de 2005 forma el Cuarteto de Saxofones 4mil con el que se presenta en distintos auditorios de la Ciudad de Bs.As. y de las ciudades más importantes del país. Desde su creación el cuarteto tiene como proyecto fundamental comisionar, estrenar y difundir la música argentina original para dicha formación.

Orquestas: Participó en diversas ocasiones junto a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Orquesta Sinfónica Nacional y Orquesta Estable del Teatro Colón bajo la dirección de Maestros como Charles Dutoit, Ira Levin, Gerardo Gandini, Lalo Schiffrin y Arturo Diemecke.

Becas, premios y reconocimientos:

- Primer premio del concurso para Jóvenes Solistas organizado por la Banda Sinfónica de la U.B.A debutando en el salón principal del Teatro Colón de Bs.As., 2003.
- Primer premio en la categoría música de cámara del IX Concurso Bienal de Festivales Musicales de Bs.As.(con el Cuarteto 4mil)
- 1º premio del Concurso Nacional de Música de Cámara —Música en Plural” (con el Cuarteto 4mil) organizado por la secretaría de Cultura de la Nación.

Experiencia Docente: Ha dado cursos de perfeccionamiento a lo largo de la Argentina, en 1º Festival Internacional de Saxofón Clásico de San Pablo y en el 1º Festival Internacional SESC de música de Pelotas, RS, en Brasil; en el festival Perusax 2011 en la ciudad de Lima y en el X Encuentro Universitario Internacional de Saxofón, México 2011. En los últimos dos festivales además fue convocado como jurado de los concursos internacionales de solistas y cuarteto de saxofones.

Proyectos actuales: En la actualidad es Primer Saxofón Tenor Solista en la Banda Sinfónica de la Ciudad Autónoma de Bs.As. y se desempeña como docente en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires —Así Piazzolla”.

CONTACTO

Alma Angélica Rodríguez Romero

almejita_sax@hotmail.com