

Una perspectiva semiótica de la interpretación musical*

A SEMIOTIC PERSPECTIVE OF MUSICAL PERFORMANCE

UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán**

Fecha de recepción: 15 DE JUNIO DE 2011 | Fecha de aceptación: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2011.

Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<11:UPSDIM>2.3.TX;2-J

Resumen

Este artículo propone revisar la interpretación musical a la luz de la semiótica de Peirce, como el ejercicio de generar nuevas representaciones de una obra musical, entendiéndola como un objeto virtual al que solo podemos acceder por medio de signos. Cada uno de ellos nos permitirá conocer algo más, en alguna extensión, bien de la obra musical, bien de la visión particular de cada intérprete, de tal manera que su estudio se constituya como práctica esencial en la formación de un intérprete musical. Su análisis detallado, posible gracias a las tecnologías de fijación y almacenamiento de audio e imagen, tiene como propósito observar la manera en que el intérprete utiliza sus recursos gestuales y escenográficos para potenciar, acompañar o contrastar el discurso sonoro de su interpretación, así como evaluar los niveles de congruencia alcanzados al decir lo mismo de dos maneras distintas, a saber: auditiva y visual..

Palabras clave: interpretación musical, semiótica, gestualidad, signo, puesta en escena.

Palabras clave descriptores: Peirce, Charles Sanders, 1839-1914 – Crítica e interpretación, Interpretación musical, Semiótica y música, Gesto en el arte, Símbolos.

* Artículo de reflexión derivado del proyecto de investigación "Perspectivas interdisciplinarias sobre la interpretación con aplicación particular en el campo de la música", adscrito al Grupo de Estudios Musicales, línea de trabajo sobre interpretación musical, del Departamento de Música, Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT de Medellín.

** Clarinetista colombiano, director artístico del Festival ClarinEAFIT. Candidato a Doctor en Música en la Universidad Nacional Autónoma de México. Docente de tiempo completo e investigador del Departamento de Música de la Universidad EAFIT de Medellín (Colombia), así como clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica EAFIT. jvinasco1@eafit.edu.co.

Abstract

This paper reviews musical interpretation from the perspective of Peirce's semiotics as an exercise in creating new representations of a musical work, understood as a virtual object that can only be accessed by means of signs. Each sign will permit us, to some extent, to learn more about the musical work either from the work itself or from a particular interpretation of a performer in such a way that their study becomes a key element in the formation of a musical interpreter. A semiotic analysis, made possible by audio and image fixation and storage technologies, is intended to observe the way in which the interpreter uses gestures and resources to enhance, accompany or contrast his or her performance, as well as to evaluate the correlation between the audio and visual signs used to express the same concept in two different ways.

Keywords: Musical Interpretation, Semiotics, Gesture, Sign, Musical Performance.

Keywords Peirce, Charles Sanders, 1839-1914 – Criticism and interpretation, Music – performance, Music – semiotics, Gesture in art, Signs and symbols.

Resumo

Este artigo tem por escopo revisar a interpretação musical à luz da semiótica de Peirce, exemplificado no exercício de gerar novas representações de uma obra musical, entendendo esta como um objeto virtual que só pode ser acessado por meio de sinais. Cada um deles nos permitirá conhecer algo mais em certa medida: quer a partir da visão musical quer a partir da visão particular de cada intérprete, de modo que seu estudo se constitua como uma prática fundamental na formação de um intérprete. A análise detalhada, tornada possível pela fixação e tecnologias de armazenamento de áudio e imagem, destina-se a observar a maneira pela qual o intérprete usa gestos e recursos cênicos para promover, acompanhar ou contradizer o discurso sonoro de sua interpretação, assim como avaliar os níveis de convergência alcançados para dizer o mesmo de duas maneiras diferentes, a saber, auditiva e visual.

Palavras chave: interpretação musical, semiótica, gestualidade, sinal, encenação.

Palavras chave descritor: Peirce, Charles Sanders, 1839-1914 - Crítica e interpretação, Música – Performance, Música – semiótica, Gesto na arte, Sinais e símbolos.

LA INTERPRETACIÓN MUSICAL COMO ACTO SEMIÓTICO

La interpretación es una práctica inherente a la experiencia musical desde cualquiera de las múltiples aproximaciones posibles al fenómeno. Bien sea como compositores, intérpretes, musicólogos o público, deberemos interpretar lo que recibimos debido a que la música se expresa por medio de representaciones. A partir de la afirmación de Umberto Eco, quien propone “que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra” (2005, p. 35) podemos entender que todas las representaciones musicales pueden ser consideradas como signos de la música, particularmente de las obras que estén representando. Cada signo está en capacidad de originar un significado que opera como nuevo signo y, a su vez, generará otros ad infinitum, constituyendo, de esta manera, una cadena de representaciones referida a un objeto musical. De ahí que consideremos a la interpretación musical como un acto semiótico.

Bien porque la música se manifiesta por medio de signos, bien porque estos signos generan significados, o porque forman cadenas de representaciones referidas a un mismo objeto, consideramos que la semiótica ofrece un marco teórico que nos permite iluminar diversos aspectos relacionados con la interpretación musical. De todos ellos, quizá el más importante tiene que ver con el significado que potencialmente puede generar una representación musical, tanto en su integralidad como en los elementos que la constituyen, ya sea desde la expresión o desde la recepción. De las diferentes corrientes de pensamiento que podemos encontrar al interior de la semiótica, aquella que nos ocupa es la de Charles Sanders Peirce (1839-1914), la cual trataremos de adaptar, por analogía, a la práctica de la interpretación musical.

Peirce dice que un signo es “algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades” (Eco, 2005, p. 33), refiriéndose, por una parte, a la condición de *representamen*¹ que posee el signo y, por otra, a que la recepción del signo y su significación dependen de la individualidad de cada intérprete, quien tiene unos conocimientos y unas maneras de experimentar la música diferentes a sus semejantes.

Al desarrollar un poco más la primera parte del postulado de Peirce, cuando dice que un signo es “algo que está en lugar de alguna otra cosa”, es inevitable reflexionar sobre los diferentes tipos de signos posibles de la música, es decir, las diferentes formas de representación mediante las cuales podemos acceder a esta. Tales signos pueden ser mentales, en forma de ideas; sonoros, como en una grabación de audio; gráficos verbales, cuando se escribe un texto sobre la música; gráficos no verbales, como en el caso de las partituras o de las ondas sinusoidales, y performativos, cuando nos referimos a los conciertos en vivo o a grabaciones audiovisuales. Todos ellos son generados por el intérprete musical, figura que será la encargada de significar el signo por el cual recibe la música y generar nuevas representaciones.

Si atendiendo a la segunda parte del postulado de Peirce, aceptamos que la música es recibida de manera diferente por cada individuo, podemos aseverar que la música

es un constructo de una percepción intencional. Ramón Pelinski afirma al respecto: “La percepción es siempre percepción de un objeto cuya existencia intencional es función de su relación con el sujeto perceptor” (Pelinski, 2005). Es decir, para un individuo, música es todo lo que su percepción le haga entender como música y su forma de percibirla será, en todo caso, diversa a la de otro sujeto. En el contexto de nuestra cultura occidental, no obstante, la música se condensa en las obras musicales. Por tanto, cuando en este trabajo aludimos al objeto musical, nos estamos refiriendo a las obras musicales y no a la música en general o a lo que para un individuo particular pueda ser considerado como música.

La obra musical en tanto objeto musical se puede considerar virtual, es decir, un tipo de objeto que “no existe excepto con y a través de la infinita multiplicidad de interpretantes, por medio de los cuales la persona que utiliza el signo pretende aludir al objeto” (Nattiez, 1990, p. 7). El concepto de interpretante, quizá uno de los mayores aportes de Peirce a la semiótica moderna, lo explicó de la siguiente manera: “Un signo [...] se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Aquel signo que crea lo llamo interpretante del primer signo” (Peirce, 1897). Adaptando el postulado de Peirce al campo de la interpretación musical y conjuntando las afirmaciones de ambos autores, podemos concluir que un signo musical genera en el intérprete, en primera instancia, una idea acerca de la obra que esté interpretando, una representación mental de la música equiparable al concepto de interpretante. Estas ideas que constituyen una aproximación particular a la obra musical validan la existencia de la obra para el universo personal del intérprete. Dicho de otra manera, el intérprete construye el objeto musical de su interpretación a partir de los interpretantes que un signo determinado le genere. Por tanto, la obra musical no solo es un objeto virtual por el hecho de que no podamos asirla directamente sino por cuenta de que para cada intérprete el objeto musical será un constructo intencional diferente condicionado por su percepción individual.

La infinita variedad de interpretaciones de una obra musical depende, además de la intención del intérprete que de cierta manera percibe lo que quiere y puede percibir, de la amplia multiplicidad de interpretantes posibles de un mismo objeto musical, multivocidad que se sustenta en la afirmación de Peirce, cuando dice que: “un signo debe dejar que su propio intérprete lo dote de una parte de su significado” (Eco, 2000, p. 366). Siguiendo esta idea, podemos reconocer que, en la realización de una obra musical, el aporte del intérprete va más allá de la decodificación de la partitura o la pretendida recreación de la intención autoral o de la obra. La interpretación musical es una práctica compleja y personal en la que el intérprete se implica con su percepción, intención, conocimiento, creatividad y capacidades para la representación.

En su hacer, el intérprete musical está en contacto, bien como receptor o como generador, con los tres elementos de la semiótica peirceana aquí mencionados de la siguiente manera: la obra a interpretar es su objeto, las ideas que la obra le genere serán sus interpretantes y las representaciones que origine fungirán como nuevos signos de la música, los cuales, al ser recibidos por otros intérpretes, podrán generar infinitas repeticiones del proceso.

La interpretación de un objeto musical siempre inicia con una serie de ideas que la obra le genera al intérprete y que detonan el proceder creativo, abductivo en palabras de Peirce, que conducirá a originar un nuevo signo de la obra. Estas ideas las hemos relacionado con el concepto peirceano de interpretante. Algunos intérpretes se detienen en este punto y experimentan la música a partir de sus imágenes mentales únicamente, como suele suceder con el público. Otros, por el contrario, plasman el contenido de sus interpretaciones en diversos formatos de representación, los cuales funcionan como signos de la obra musical en su totalidad. A estos signos los llamaremos, en el curso de este trabajo, signos mayores, con el propósito de diferenciarlos de cada uno de los elementos que componen una representación musical y que por sí solos están en capacidad de generar significado. Un signo mayor se refiere, por tanto, al signo que representa a la obra musical en su integralidad y que, visto desde una perspectiva holística, configura un significado mayor al de la suma de sus partes.

Los signos mayores, es decir, las representaciones de las obras musicales en su totalidad, pueden ser de varios tipos. A su vez, cada uno de estos puede tener múltiples variantes de acuerdo a la intención del intérprete y al tipo de formato en que el signo se manifieste. En este orden de ideas, las representaciones musicales más comunes son las siguientes:

- Escrita no verbal: es el caso de los compositores, quienes, por medio del sistema codificado de la notación musical, representan sus obras en formato de partituras. También, se podrían considerar dentro de esta categoría las representaciones que, en un lenguaje propio de la informática, traducen las representaciones musicales al código binario.
- Escrita verbal: usualmente, es generada por los musicólogos, quienes elaboran textos en torno a la música.
- Gráfica: como sucede con la forma en que los físicos o ingenieros de grabación, bien sea en formato análogo o digital, representan la música mediante ondas sinusoidales.
- Auditiva: se trata de una representación de la obra musical que involucra únicamente el sonido, como es el caso de las grabaciones de audio. También, entran dentro de esta categoría las cintas o elaboraciones que, por medios tecnológicos, generan los compositores de música electrónica.
- Física no sonora: como en el caso de los directores de orquesta, quienes comunican sus ideas musicales por medio del movimiento (gestos corporales).
- Física audiovisual: como las que realizan los instrumentistas o cantantes, bien sea en el formato de concierto o en grabaciones audiovisuales, en donde se valen del sonido y del movimiento de su cuerpo en un entorno escénico.

Como se puede apreciar en la anterior categorización de los signos mayores, algunos de estos surgen como productos derivados de otros. Es el caso, por ejemplo, de las grabaciones de audio que pueden originarse a partir de conciertos en vivo. No por

ello deberán ser confundidos, puesto que se expresan de maneras diferentes: uno es un signo solamente auditivo y el otro audiovisual; además de que su recepción se da, por lo general, en contextos muy diversos, como pueden ser, en este caso particular, la intimidad del hogar y la sala de conciertos, respectivamente.

LA SEMIOSIS MUSICAL

La generación de un signo mayor de una obra musical por parte de un intérprete es un proceso que puede definirse como una cadena de representaciones, todas ellas referidas a un mismo objeto que es la obra. En principio, el intérprete recibe uno o varios signos de la obra a interpretar, como pueden ser la partitura o diversas ediciones de la misma, textos relacionados, representaciones en vivo y grabaciones de audio o video. De acuerdo a interpretantes derivados de su percepción intencional, su conocimiento y su experiencia, el intérprete se hace una idea, misma que es en sí un nuevo signo de la obra musical y, a la vez, el significado que ha construido a partir de los signos iniciales. Posteriormente, en el caso de los intérpretes instrumentistas o cantantes, esta idea sobre la obra musical será realizada en su performance por medio de movimientos en un entorno escénico. Esta representación es, al mismo tiempo, la realización física de la idea musical previamente concebida y un nuevo signo que se expresa por diferente medio. Peirce dice: "El significado de una representación no puede ser otra cosa que una representación" (Eco, 2005, p. 115), por tanto, cada representación funge, a la vez, como signo y como significado en una cadena que se puede extender de manera ilimitada.

El proceso aquí descrito, visto desde una perspectiva semiótica, puede ser comparado con el procedimiento que Peirce denominó semiosis y describió como "Una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante" (Eco, 2005, p. 32), en la medida en que la cooperación entre la obra como objeto, la percepción que el intérprete tenga del signo que la representa como interpretante y el nuevo signo que genera es condición sine qua non para que la música pueda ser realizada y, por ende, compartida por una comunidad. Para mayor ilustración del concepto de semiosis aplicado a la interpretación musical, lo ejemplificaremos de la manera en que más comúnmente se da el proceso (ver Figura 1).

En la anterior ilustración, podemos apreciar que el proceso comienza con un signo, o varios de ellos, en representación del objeto, mas no con el objeto mismo, el cual, como ya se ha mencionado, permanece virtual. Por consiguiente, el signo no deberá ser confundido con el objeto que representa, situación que se da frecuentemente con la partitura que, en muchos casos, es confundida con la obra musical. Cuando Peirce dice que "Un signo es algo que, al conocerlo, nos hace conocer algo más" (Eco, 2000, p. 359), afirmación que Eco refrenda y amplía cuando propone que "Conocer más (en el sentido de Peirce) significa que, en el paso de un interpretante a otro, el signo recibe siempre mayores determinaciones por lo que concierne tanto a la extensión como a la intensión" (2000, p. 359), nos llevan a afirmar que todo el proceso interpretativo musical

se enriquece de manera ostensible cuando parte de más de una forma de representación, es decir, de más de un signo del objeto musical. Cada signo aportará diferentes tipos de información que vendrán a estimular el surgimiento de diversos interpretantes en el diálogo que el intérprete entabla con el objeto de su interpretación.

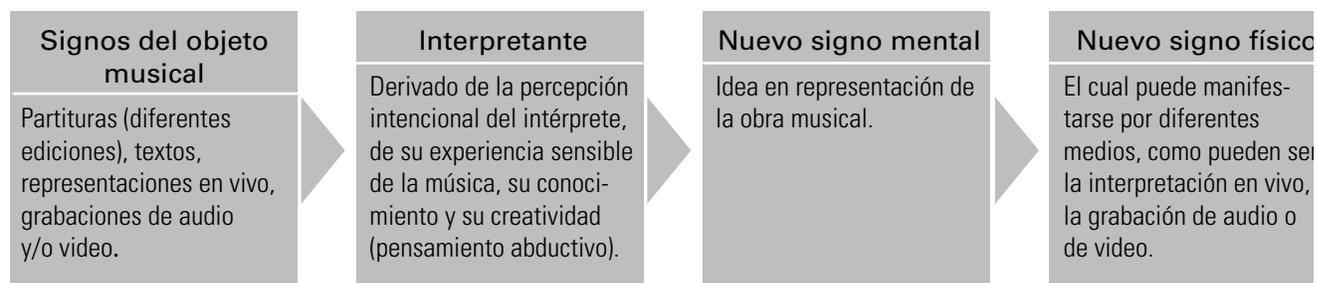


Figura 1. Semiosis musical

En lo que respecta al interpretante, puede llegar a confundirse con el intérprete en la medida en que sus percepciones, ideas e intenciones son componentes esenciales de su individualidad. No obstante, el interpretante no es una persona, sino lo que esta conjetura para interpretar el signo.

El primer nuevo signo de la obra musical que genera un intérprete es mental. Esta idea, surgida del ejercicio semiótico, puede presentar múltiples variantes de acuerdo a las formas en que cada persona represente la música mentalmente. Por otra parte, el nuevo signo físico que el intérprete origina puede manifestarse por diferentes medios, como pueden ser la interpretación en vivo, la grabación de audio o de video. Estas representaciones resultan multívocas por cuenta, inicialmente, del formato en que se expresan, pero principalmente por la amplia variedad de los interpretantes implicados en el proceso interpretativo, el dominio técnico instrumental y las capacidades que tenga el intérprete para la representación y comunicación.

LA COGNICIÓN CORPORIZADA

Los hábitos de representación mediante los cuales un intérprete traduce signos en ideas y, posteriormente, ideas en movimientos pueden ser de naturalezas diversas. En el caso de los intérpretes musicales instrumentistas, estos suelen experimentar, aprehender e imaginar la música mediante el movimiento, bien sean imágenes mentales o su realización en una dimensión física, ejercicio al que se le denomina *cognición corporizada*² (Varela, Thompson y Rosch, 1997). Reconocer que existe una manera de experimentar la música con el cuerpo nos lleva a pensar en un tipo de cognición que Varela describe como "enacción, esto es, acción guiada por los recursos sensorio-motrices de nuestro sistema neural en nuestros acoplamientos corporales con el entorno natural y cultural que hacen emerger un mundo de significación" (Pelinski 2005), significación

que se da de dos maneras diferentes y en dos momentos distintos. En primera instancia, Pelinski dice:

[...] la corporeidad inherente a nuestras percepciones musicales, por su doble carácter de motricidad prerreflexiva y de intencionalidad preconceptual, es un factor determinante tanto para las prácticas musicales (aprendizaje y ejecución) como para la constitución del objeto musical y sus significaciones vividas en la inmediatez de la experiencia musical. (Eco, 2005, p. 115)

De ahí, donde podemos afirmar que el significado primero de la música es el que experimenta el intérprete a partir de su corporeidad, es decir, de la manera en que el intérprete vive la música con su cuerpo a través de la percepción sensorial, en suma, es una experiencia fenoménica. Si revisamos esta afirmación desde una perspectiva semiótica, a partir de la afirmación de Peirce de que “El objeto de la representación no puede ser sino una representación de aquello cuyo interpretante es la primera representación” (Eco, 2005, p. 115), podemos concluir que, en la interpretación musical, la experiencia fenoménica es, al mismo tiempo, interpretante y objeto, en la medida en que el intérprete vive el objeto y esta vivencia, a la vez, le proporciona los insumos para significaciones más racionalizadas que permitan la generación de nuevos signos de la obra musical. El intérprete musical instrumentista, por lo general, empieza a construir el objeto musical de su interpretación a partir de su experiencia y no de su abstracción.

En una etapa posterior, se construyen significados abstractos y conceptualizados, tal y como afirma Arnie Cox cuando dice: “este significado [el de la música] surge en nuestras conceptualizaciones de la experiencia musical corporizada y que el significado abstracto es el producto del raciocinio corporizado” (Gritten y King, 2006, p. 45). Estos significados pueden ser sintetizados, y por tanto compartidos, por una comunidad que involucra a todos los participantes del fenómeno musical. Dicha comunidad los va acumulando en un corpus de convenciones culturales a las que comúnmente se les denomina estilo. De aquí, se desprende la idea de que existen estructuras de significación innatas y aprendidas. Lidov las reconoce, a partir del trabajo de Lakoff y Johnson (1999), con los términos esquema y metáfora (Gritten y King, 2006, p. 38), así como Robert Hatten, quien propone la relación constructiva y simbiótica entre las correlaciones estilísticas y las interpretaciones estratégicas (Hatten, 1994).

En este orden de ideas, la construcción de significados en la interpretación musical se puede estudiar en dos fases que, si bien se dan de manera prácticamente simultánea, una es primeridad³ de la segunda: la experiencia y la conceptualización. Por ello, resulta apenas natural que el instrumentista desee experimentar la música antes siquiera de empezar a racionalizar el objeto de su interpretación. Ciertamente, es poco frecuente que un instrumentista se detenga a conceptualizar un significado musical sin haber tocado una nota de la obra a interpretar. Pelinski, al referirse a la corporalidad inmanente en la práctica instrumental, dice: “el aprendizaje de un instrumento musical, más que basarse en la lectura y el estudio de sesudos tratados teóricos, consiste en buena parte en desarrollar capacidades interpretativas (motrices, musicales y sociales)

a partir de modelos propuestos por un maestro y sostenidos por prácticas habituales en determinados grupos sociales” (2005).

En la cognición corporizada, el intérprete realiza un proceso de traducción de características sonoras en cualidades sensoriales y características motoras relacionadas, el cual recibe el nombre de kinestesia. Vale la pena aclarar que algunos autores utilizan el término sinestesia como sinónimo o, bien, como dos fases diferentes del proceso de generar signos de la obra musical, tanto mentales como físicos. Bajo esa perspectiva, la sinestesia llega hasta la imagen mental de movimiento, mientras que la kinestesia conlleva su realización física. Según Marc Leman:

Durante la transformación sinestésica, propiedades físicas del sonido musical, tales como frecuencia, duración, densidad espectral e intensidad, son inicialmente percibidas como categorías auditivas (tales como altura, duración, timbre y volumen). Por medio de una integración multi-sensorial, se convierten en suertes de impresiones espaciales, naturaleza visual y táctil, tales como extensión, densidad, peso, suavidad, aspereza, dureza, dulzura, fluidez y efimeridad⁴. (Godøy y Leman, 2010, p. 128)

Por otro lado, con respecto a la kinestesia, dice:

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

Necesariamente, la kinestesia requiere de un total dominio de los medios de expresión, principalmente del movimiento corporal, así como de los demás elementos implicados en la realización de cada obra particular. Bien sea el instrumento, el propio cuerpo, el espacio en donde se da la interpretación o los recursos escenográficos y tecnológicos que se quieran involucrar, estos deben servir al propósito de la representación musical de la manera más eficaz en términos comunicativos. No obstante, no podemos dejar por fuera de nuestra consideración los dominios de la sensibilidad, la intuición y la creatividad, los cuales, a partir de la cognición corporizada, permiten orientar la “exploración de experiencias perceptivas que revelan aspectos preconceptuales y prelógicos en la práctica musical” (Pelinski, 2005), además de que brindan los insumos para una significación de índole racional y conceptual.

En conclusión, la experiencia fenoménica provee al intérprete musical instrumentista de interpretantes para la construcción del objeto musical, a la vez que se constituye en el objeto mismo, vivido a partir de la percepción sensorial. Los significados que esta vivencia le aporta suceden en la individualidad de su experiencia y se constituyen en primeridad de cualquier racionalización posterior. Los significados segundos, producto de la abstracción y conceptualización, permiten el aprovechamiento de estructuras de significación compartidas con el público al que se dirige la interpretación para que la comunicación, en la medida de lo posible, sea más asertiva.

UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA GESTUALIDAD EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Hemos aseverado que el intérprete genera, a partir de procesos de experiencia fenoménica y de racionalización, en pocas palabras de cognición corporizada, nuevos signos de las obras que interpreta. En estos signos, denominados mayores porque expresan la obra en su totalidad, el vehículo que permite la materialización de los significados allí contenidos es el gesto. Según Marc Leman, “el gesto puede definirse como un patrón a través del cual estructuramos nuestro entorno desde el punto de vista de las acciones” (Godøy y Leman, 2010, p. 10). Mientras que, en un sentido más amplio, Hatten entiende por gesto “cualquier energía moldeada a través del tiempo que puede ser interpretada como significante” (Gritten y King, 2006, p. 1), de donde podemos afirmar que se puede asimilar al concepto de signo, tanto por su posibilidad de generar significado, como por que se puede expresar de múltiples maneras de acuerdo con el tipo de aproximación que el intérprete establezca con la música.

Retomando la tipología aquí presentada de las formas de representación de las obras musicales y aplicándolas al gesto en función de la interpretación musical instrumental, podemos hablar de gestos:

- Escritos no verbales: como los que encontramos en las partituras, haciendo la salvedad que no deberán ser confundidos con los códigos de que se componen, ya que un gesto es una unidad de mayores alcances, capaz de generar en el receptor múltiples significados.
- Auditivos: se trata de la realización sonora de un gesto, por lo general a partir de un gesto escrito en partitura, el cual es llevado a la práctica.
- Físicos no sonoros: como los que realizan los directores de orquesta, mismos que podríamos entender como interpretantes si consideramos que su propósito es incidir en la realización de gestos físicos sonoros por parte de los instrumentistas.
- Físicos audiovisuales: como los que realizan los instrumentistas o cantantes, en donde se valen del movimiento de su propio cuerpo, tanto para generar el sonido, como para interactuar con el entorno escénico de su representación.

Todos ellos están en grado, siguiendo a Hatten, de transmitir, para algún intérprete, “información en lo que respecta a afecto, modalidad y/o significado comunicativo” (Gritten y King, 2006, p. 1), información que estará condicionada por la percepción intencional del receptor, ya que, como afirma Eco, “En el curso de un proceso semiótico, nos interesa saber solo lo que es relevante en función de un determinado universo de discurso” (2000, p. 359), el cual está delimitado por las individuales de cada quien. No obstante, cuando hablamos de gesto como vehículo para la comunicación de un significado, no debemos desconocer que el gesto, bien por su primeridad antepredicativa, bien porque las comunidades establecen convenciones culturales, puede conllevar un significado que sea compartido entre el intérprete y el receptor. Hatten afirma: “Este tipo de comunicación afectivamente cargada, que se manifiesta desde muy temprano, es llamada por Trevarthen (1986) intersubjetividad” (Gritten y King, 2006, p. 1).

La intersubjetividad nos lleva a considerar que hay gestos de aceptación general, de los cuales se pueden derivar una infinidad de variaciones y otros más específicos que pueden ser estratégicamente diseñados para una situación particular. Hatten los sistematiza y elabora toda una tipología que tiene en su fundamento la idea de su "tematización como idea motívica" (Gritten y King, 2006, p. 8), lo cual sugiere que el gesto se pueda desarrollar a través de un tratamiento similar al de los materiales musicales de una composición, particularmente mediante procedimientos de variación, contraste y yuxtaposición.

SIGNOS MENORES

Un signo mayor se compone de múltiples signos menores, es decir, elementos que conforman la representación y que, por sí solos, ostentan la condición de generadores de significado. Este significado dependerá, en gran medida, de la forma en que estos signos se coarticulen, es decir, de la relación temporal que se establezca entre los signos en un devenir narrativo. Por consiguiente, bien por ser portadores de significado o bien porque su encadenamiento en un espacio temporal permite construir estructuras significantes de mayor alcance, podemos afirmar que tales signos menores pueden considerarse como gestos.

Si tomamos como ejemplo de signo mayor a una partitura de una obra musical, encontramos que, desde una perspectiva gestual, se compone de múltiples gestos que se desarrollan de manera similar a los materiales temáticos de la composición y que, coarticulados, configuran un discurso significativo que va más allá del significado individual que pueda emerger de cada gesto individual. Esta situación se da de igual manera en una representación auditiva del tipo grabación de audio. Ahora bien, si en nuestro ejemplo resulta que un gesto auditivo es la realización sonora del gesto escrito en la partitura, estamos ante un discurso intermodal que expresa la misma idea musical de dos maneras distintas, a saber: escrita y auditiva. Por último, podemos ampliar nuestro ejemplo a una grabación en video de la misma interpretación, en donde podemos apreciar el gesto sonoro acompañado de gestos corporales del intérprete que representan la misma idea musical de una manera visual kinésica. El resultado es una cadena de representaciones que, en pequeña escala y de manera simultánea, se da sobre un objeto-idea musical, a partir de diversos tipos de gestos.

Ampliando el concepto de signo menor como gesto, proponemos que su asimilación no se circunscriba solamente al ámbito del movimiento corporal con miras a comunicar un significado o al gesto expresado de manera escrita en la partitura. El concepto de gesto se puede aplicar, sobre todo en las interpretaciones de los instrumentistas, a los demás elementos que conforman una representación musical sonora y audiovisual. Con esto, nos estamos refiriendo a los elementos de la puesta en escena, es decir, al espacio en el cual se enmarca el gesto, entorno que básicamente consta de tres componentes, a saber: posición, espacio y escena (Godøy y Leman, 2010, p. 20).

La posición alude específicamente a la ubicación del intérprete en el escenario en donde se llevará a cabo la representación. El espacio tiene que ver con el área en la que el intérprete realiza sus gestos. Siguiendo a Rudolf Von Laban, se trata de una caja imaginaria alrededor del intérprete, la cual define el máximo rango de movimientos posibles desde un cierto punto, usualmente su posición de reposo, en el espacio, a la que él denominó con el término kinesfera (Godøy y Leman, 2010, p. 20). La escena atañe al espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público y a aquello que se representa en el escenario. Por consiguiente, la puesta en escena se refiere a la conjugación de los elementos que conforman la representación audiovisual, entre los que podemos mencionar la escenografía, la iluminación, el vestuario, la gestualidad corporal del intérprete y el sonido. En la puesta en escena, el intérprete, por medio de su gestualidad, establece una interacción directa con la escena, el espacio, el tiempo y el público, dialécticas que vienen a fortalecer el sentido de lo que está expresando.

TIPOLOGÍAS DEL GESTO MUSICAL

El estudio del gesto en la interpretación musical se puede abordar, según Refsum Jensenius y otros (Godøy y Leman, 2010), desde variados enfoques, como son: objetivo/biomecánico, subjetivo/fenomenológico y comunicativo/funcional. Desde cada uno de ellos, podemos categorizar los gestos musicales de diferentes maneras, no sin antes aclarar que un mismo gesto puede tener varias funciones dentro de una representación, es decir, que presenta una condición multifuncional.

El enfoque objetivo/biomecánico

Tiene que ver con la funcionalidad del gesto en la representación musical, así como a las distintas formas en que se generan físicamente, de tal manera que en casi total concordancia con la propuesta de Sofia Dahl y otros (Godøy y Leman, 2010), los gestos musicales pueden ser funcionales, acompañantes, comunicativos, generados en respuesta a la música por el público receptor o miméticos, a partir de la propuesta de Arnie Cox (Gritten y King, 2006, cap. 3).

a. Los gestos funcionales son aquellos que se relacionan directamente con la producción del sonido, por lo general instrumentales, los cuales adquieren la categoría de gesto debido a la intención que conlleva su realización, así como al hecho de que provienen de imágenes mentales previamente codificadas y esquematizadas. Los gestos destinados a producir el sonido son tan variados como los instrumentos musicales mismos y se relacionan con sus diferentes medios de producción sonora. En algunos instrumentos, tales gestos son muy amplios y fácilmente observables; en otros, como en la mayoría de los instrumentos de viento, se trata de movimientos muy pequeños, muchas veces imperceptibles para el público, algunos efectuados al interior del cuerpo del instrumentista, por lo que podemos hablar de microgestos (ver Figura 2).



Figura 2. Gesto funcional del oboísta Heinz Holliger. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=sgSifK2L-HI>.

Es pertinente anotar que los gestos funcionales presentan dos características que les son inherentes: la sincronización y la economía. La primera, compartida por otros tipos de gestos, se refiere a su sincronización con elementos paramétricos de la obra musical, empezando por las distintas alturas que requieren de diferentes digitaciones. De igual manera, el ritmo, los cambios de matices, registros, articulaciones, etcétera, estarán sincronizados con gestos instrumentales que permitan la realización de cada resultado sonoro deseado. La economía, por su parte, muy valorada por los profesores de instrumento, se refiere a que, en lo concerniente a la técnica instrumental, el movimiento busque la máxima eficacia y el menor desplazamiento posible para facilitar la velocidad, el control y la pulcritud en la ejecución.

Este tipo de gestos, si bien conforman una categoría claramente definida, presentan múltiples variantes a partir de las diferencias biomecánicas, físicas y psicológicas de cada intérprete, así como de las características particulares de cada instrumento. Entran también en esta categoría los movimientos que ayudan al intérprete para respirar mejor o facilitan la lectura, puesto que son de capital importancia para estabilizar procesos generados en la producción del sonido.

b. Los gestos acompañantes se refieren a movimientos que no ayudan ni intervienen de manera alguna en la producción del sonido, aun cuando siguen sus características. Pueden ser voluntarios o no y se consideran gestos porque, al hacer parte de la representación, son sujetos de ser significados por el receptor (ver Figura 3).



Figura 3. Gesto acompañante de Leonard Bernstein, quien sigue el sonido con una suerte de baile. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=422-yb8TXj8>.

Los gestos acompañantes suelen presentar sincronización con elementos musicales, tal y como se puede observar en la ilustración 3, en donde el director de orquesta Leonard Bernstein realiza una suerte de baile que acompaña al sonido de su obertura *Candide*. Entre otros ejemplos de este tipo de gestos, podemos mencionar el llevar el pulso musical con el pie, seguir o imitar las intervenciones de los demás instrumentistas en las pausas, etcétera.

c. Los gestos comunicativos son movimientos con la intención de transmitir un significado o mensaje, ya sea al público o a los demás participantes de la interpretación. Retomando el ejemplo inmediatamente anterior de Leonard Bernstein, su baile que acompaña el sonido de la orquesta comunica a los instrumentistas, a su vez, un mensaje que podría tener información acerca del carácter del pasaje, de referentes culturales a los que el director quiere aludir con el propósito de encaminar la respuesta de los músicos hacia una intención determinada o de elementos de la composición, como articulaciones, dinámicas o dirección en el fraseo.

Si bien todos los gestos involucrados en una representación, en su condición de signos, comunican algo para cada receptor, la categoría de los gestos comunicativos se refiere primordialmente a aquellos gestos que permiten la comunicación entre los participantes de una interpretación musical o del acto de comunicar algo muy preciso y directo al público receptor. Otra variedad de este tipo de gestos es la que le permite al receptor conjeturar acerca de las emociones o sensaciones que está experimentando el intérprete en el momento.

d. Para abordar el estudio de los gestos generados en respuesta a la música por parte del público receptor, se hace necesario abordar el concepto de potencialidad⁵, ampliamente desarrollado por Rolf Inge Godøy (2010), el cual, aplicado a la recepción de la música, significa que una persona, a partir de su propia experiencia, conocimientos

y condicionamiento cultural, puede reaccionar ante la representación musical de múltiples maneras. Entre otras, con patrones de movimiento, los cuales serán distintos para cada receptor en cada momento o situación. De igual manera, el receptor puede recurrir a imágenes mentales, o corporales, de movimiento para dar sentido a lo que percibe, sincronizándose con el discurso del intérprete o generando el suyo propio. A este proceso se le denomina en las ciencias cognitivas ciclo percepción-acción (Neisser, 1976) y da cuenta de las características multimodales del gesto, así como de las maneras de aprehender la música a través del movimiento. Godøy lo describe de la siguiente manera:

El constante transcurrir entre percibir y actuar, o entre escuchar y hacer (o solamente imaginar) gestos, nos lleva a pensar que la percepción de la música es corporeizada⁶ en el sentido de que está estrechamente vinculada con la experiencia corpórea (Leman, 2008). También, que la percepción de la música es multimodal en el sentido que percibimos la música con la ayuda de ambas, imágenes visual/kinésica y sensaciones esfuerzo/dinámicas, adicionalmente al sonido puro (Godøy, 2003).

Cabe anotar que el ciclo percepción-acción estará condicionado, en cada receptor, de acuerdo a su competencia auditiva y a los esquemas gestuales que haya previamente codificado.

e. El gesto mimético es un tipo de gesto recurrente en la interpretación musical que, tal y como lo presenta la propuesta de categorización de Arnie Cox (Gritten y King, 2006, pp. 45-60), realiza su acción imitativa de variadas maneras, a saber:

1. Emulación de los sonidos imaginados, la cual se da de múltiples formas, la más común de todas por imitación subvocal⁷. Un célebre ejemplo de ello lo constituye Glenn Gould, pianista que acostumbraba imitar subvocalmente sonidos imaginados (ver Figura 4).



Figura 4. Glenn Gould realiza el gesto mimético de imitar subvocalmente sonidos imaginados. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=g7LWANJFHEs>.

2. A semejar el patrón de esfuerzo dinámico requerido para la producción del sonido es un tipo de gesto que comúnmente realizan los directores de orquesta en su propósito deliberado de comunicar una intención musical a los instrumentistas, o simplemente de seguir con el gesto algunas de las características del sonido propio o emitido por alguien más (ver Figura 5).



Figura 5. Simon Rattle imitando el patrón de esfuerzo de un pasaje orquestal. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=G9rTik3AgHY&feature=related>.

3. Cierta tipo de gestos, intencionales o no, que dan al intérprete la “apariencia” de lo que está pensando o sintiendo, condición que David Lidov denomina isomorfismo somático (2004). En la Figura 6, observamos una secuencia de imágenes de la cantante Cecilia Bartoli interpretando el aria “Voi che sapete”, del personaje Cherubino, de la ópera *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart. En la expresión de su rostro, podemos advertir, o al menos conjeturar, lo que experimenta al cantar el mencionado fragmento musical.





Figura 6. Secuencia de gestos de Cecilia Bartoli interpretando el aria "Voi che sapete" de Mozart. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=tAeArE4LW5Y&feature=related>.

4. El acto de caracterizar un rol o imitar a otro intérprete, bien sea ideal o existente, así como la alusión a clichés o lugares comunes de la cultura, por lo general popular, en una búsqueda de identificación intersubjetiva con el público de la manera más inmediata posible. Encontramos abundantes ejemplos de este tipo de gestos en la ópera, en donde los cantantes caracterizan los más diversos roles.



Figura 7. Plácido Domingo caracteriza al pintor Mario Cavaradossi en la ópera Tosca de Puccini. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=vAwBjaC6Xo4&playnext=1&list=PLD4BBEEAD4618943>.

El gesto en la interpretación musical se puede considerar como signo individual con un significado sintético, es decir, como unidad de significado indivisible, o como parte de un signo mayor, que sería la interpretación completa, compuesta por muchos signos coarticulados en una secuencia. De esta idea, se desprende la necesidad de estudiar en

detalle los diferentes vínculos mediante los cuales el gesto, en su condición de signo, se conecta con la idea que está representando para, de esta manera, poder llegar a comprender mejor al gesto como unidad de significado capaz de construir discursos expresivos e, incluso, tematizarse de manera similar a los materiales musicales de la composición.

El enfoque subjetivo/fenomenológico

Más descriptivo que los demás, este enfoque tiene que ver, por una parte, con la percepción del gesto como experiencia fenoménica prerracional por medio de la cognición corporizada que consiente la coexistencia de gestos innatos y aprendidos. Por otra parte, este enfoque se relaciona con la manera en que la coarticulación de varios gestos permite la construcción de significado a partir de su secuencia temporal y no solo desde el significado que emerge de cada gesto individual.

Quizá la tipología que mejor se acomoda a esta clase de enfoque en el estudio del gesto musical sea la propuesta por Hatten, la cual se fundamenta en la distinción peirceana de tipos y casos⁹. Un gesto tipo es una clase de gesto del que se pueden dar infinidad de posibilidades derivadas de procedimientos de variación, contraste o yuxtaposición, de donde resultan los gestos caso. Es decir, existen gestos universales que tienen su aplicación en situaciones generales de la interpretación, como pueden ser las que, con el tiempo, se han erigido en convenciones estilísticas. Pero, también, existen casos en los que se requiere de un gesto inédito para materializar un significado particular; en esta situación, la modificación de un gesto tipo da lugar a un gesto caso o, eventualmente, a un nuevo gesto que con el tiempo se pueda erigir en un nuevo tipo de gesto que, a su vez, generará infinidad de casos de aplicación particular de los gestos. De esta manera, se genera en la interpretación musical una relación entre tipos y casos que se nutre mutuamente en beneficio de la competencia del intérprete.

A partir de la movilidad que poseen los gestos, es decir, la posibilidad de desarrollarse sobre la marcha de la interpretación, Hatten propone que entre las maneras en que un gesto tipo se desglosa en muchos gestos caso, procedimiento al que denomina adaptaciones estratégicas, se encuentran las siguientes: “expresión espontánea, primer plano o desarrollo motivico o temático, interacción dialéctica, marcación (asociación) retórica de cambios dramáticos o desvíos a lo largo del discurso, y establecimiento de tropos (troping) (como en la yuxtaposición creativa e interacción figurativa implicada de dos gestos)” (Gritten y King, 2006, p. 6).

La adquisición por parte de un intérprete de gestos tipo, mismos que fundamentan el conocimiento estilístico de la música, así como la generación de gestos caso, o sea la capacidad de resolver estratégicamente situaciones singulares, comprende una parte esencial del desarrollo de su competencia interpretativa. Por medio de una experiencia sensible del objeto musical de su interpretación, el intérprete irá configurando, con el tiempo, un idiolecto gestual propio que le permita ahondar en los sutiles matices tanto de la expresión musical como de su percepción.

El enfoque comunicativo/funcional

Finalmente, este enfoque revisa la relación entre gesto y significado. Por consiguiente, se hace necesario revisar los diferentes tipos de vínculos que establecen los gestos con los objetos que están representando. Tales conexiones serán estudiadas a partir de la trilogía peirceana del signo: ícono, índice y símbolo. Dada la profundidad y extensión del tema, que ha sido propuesto por teóricos como David Lidov y Robert Hatten, a continuación, se hace un apartado dedicado a ello.

Vale la pena anotar que los enfoques aquí mencionados para el estudio del gesto no constituyen de ninguna manera categorías excluyentes, puesto que un gesto puede ser estudiado desde varios enfoques a la vez. De igual manera, un gesto puede ser clasificado en diversas categorías de manera simultánea, en una condición que podemos considerar intermodal en virtud de que el significado final que exprese el gesto será el producto de la interacción de todas sus cualidades. De ahí que consideremos al gesto como una unidad sintética de significado emergente⁹.

EL GESTO MUSICAL Y LA TRILOGÍA PEIRCEANA DEL SIGNO

Con respecto al signo, Peirce propone una subdivisión ternaria del concepto y lo categoriza en ícono, índice y símbolo, categorización que podemos asimilar al concepto de gesto en la interpretación musical, no solo en lo referente a la corporalidad del instrumentista, sino a todos los elementos de la puesta en escena. La trilogía peirceana obedece a un orden progresivo en cuanto a la relación que el signo establece con su objeto, tal y como lo menciona en la siguiente cita:

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

La anterior secuencia establece las características de los diferentes tipos de signos y la forma en que se vinculan a los objetos que representan. No obstante, su aplicación en el campo de la interpretación musical amerita una observación más detallada.

EL ÍCONO

Un gesto musical del tipo ícono guarda semejanza con objetos o acciones reconocibles, permitiendo inmediatez en la comunicación de su significado. El vínculo entre el ícono y la idea que está representando se mantiene, aun cuando se descontextualice del dominio en el que tuvo lugar.

En una representación musical, podemos revisar el ícono desde diferentes perspectivas, bien sea desde lo musical, lo gestual o lo escenográfico. En cada caso, el ícono nos remitirá a acciones, personas u objetos de manera inmediata. No obstante, su integración dentro de una representación musical generará dialécticas con los demás elementos involucrados, pudiendo generar, además, significados de tipo indicativo o simbólico.

Si relacionamos el concepto de ícono con la gestualidad de una representación musical, podemos concluir que, de todos los tipos de gesto antes mencionados, el que mejor califica como ícono es el gesto mimético, debido a su acción imitativa.



Figura 8. Aria "Non più so cosa son, cosa faccio" de la ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart. Imagen tomada de http://www.youtube.com/watch?v=F_s_w96KtGAg.

En la Figura 8, podemos observar una imagen de la ópera *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart, en una puesta en escena del Salzburger Festspiele de 2006, particularmente del aria "Non più so cosa son, cosa faccio," cantada por Christine Schäfer en el papel de Cherubino. En un momento dado, mientras este personaje canta con los ojos cubiertos con una venda, se acerca Cupido y lo descubre. Podemos considerar la imagen de un hombre con alas como un ícono, en la medida en que nos remite al dios romano del amor, vínculo que se mantendría aun por fuera del contexto de la mencionada representación. En una representación musical, muchos de los elementos, bien sean del vestuario, de la escenografía o de la iluminación, califican como íconos cuando se logra establecer la conexión con los objetos que están representando de manera directa e inmediata, independientemente del entorno particular de la puesta en escena.

EL ÍNDICE

El índice es un signo con cualidades indicativas, es decir, se constituye como indicio de su objeto. En la práctica de la interpretación musical, se relaciona, comúnmente, con gestos que representan elementos paramétricos de la composición. Se conecta físicamente con su objeto a través del patrón de esfuerzo realizado por el intérprete, el cual, en muchos casos, es compartido por el público receptor, estableciendo con este un diálogo de tipo sensorial, en tanto expresión y percepción se sintonizan.

Los elementos escenográficos de la puesta en escena también pueden ser índices. Sin embargo, por su naturaleza no dinámica, no se vinculan al objeto que representan por medio de patrones de esfuerzo y, más bien, son generadores de significado indicativo. Por ejemplo, una luz cenital sobre uno de los intérpretes es indicio de que, en ese determinado momento, su nivel de protagonismo en la obra es mayor que el de los demás participantes de la representación. En otro caso, si uno de los intérpretes, a diferencia de los demás, no tiene partitura, será indicio de que va a tocar de memoria o a improvisar.

En el ejemplo anterior de Mozart, podemos observar que Cupido le quita la venda de los ojos a Cherubino, gesto que se constituye como indicio de que le está revelando algo que, si atendemos a la gestualidad facial de Cherubino, que expresa nerviosismo y asombro, es de suma importancia y carácter urgente para él. La música, por su parte, en el momento de quitar la venda, se detiene en una cadencia sobre la dominante, logrando hacer coincidir los momentos de mayor expectativa musical y dramática. Todo ello es reforzado por el texto que expresa una serie de dudas del personaje sobre sus sentimientos, da a entender que pudiese existir una persona amada; sin embargo, en un giro típicamente mozartiano, resuelve con dos versos en los que, más bien, ratifica su soledad.

Los gestos indicativos, es decir del tipo índice, tienen gran importancia dentro de la interpretación musical, debido a que en ellos se sustenta, en gran medida, la coherencia de la representación, así como la eficacia comunicativa con el público. Atendiendo al postulado peirceano de que "Cualquier cosa que centra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en tanto que señala la unión entre dos porciones de la experiencia" (Peirce, 1893-1903), podemos aseverar que, en nuestro ejemplo, estos elementos escénicos indicativos conectan lo auditivo con lo visual de una manera que el receptor puede señalar tan fácilmente, que nos permite hablar de congruencia entre dos discursos-experiencias simultáneos, a saber: sonoro y visual.

Adicionalmente, podemos afirmar que los gestos indicativos podrían incrementar la experiencia sensorial del receptor si generaran en él una respuesta, mental o física, en forma de patrón de esfuerzo dinámico similar al realizado por el intérprete que le permita sintonizarse con su fisicidad. Esta sintonía se da, retomando a Eco, "por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas" (2006, p. 189). En la misma dirección, se encuentra la categoría de gestos miméticos relacionados con el isomorfismo somático, debido a que se constituyen en indicios de lo que el intérprete está experimentando en el momento.

EL SÍMBOLO

Hablamos de gesto o elemento de la puesta en escena simbólico cuando se hace necesario buscar una metáfora o idea particular para entender el vínculo que lo conecta con el objeto representado, su sentido dentro del momento en que se inserta en el discurso expresivo o su pertinencia dentro de la representación musical. Si bien esa idea no será la única que permita sustentar la relación signo-objeto, solo funcionará para cada caso particular, pues, fuera del mismo, perdería su validez.

Retomando una vez más el ejemplo de *Le nozze di Figaro*, la idea subyacente en el gesto de quitar la venda de los ojos a Cherubino por parte de Cupido, quizá, sea la del adolescente que abre los ojos al amor, con sus bondades y desencantos, conjetura que se apoya en el texto del pasaje. Ciertamente, no será la única idea que permita sustentar el vínculo entre el mencionado gesto y lo que en ese momento representa, pero sí podemos decir que solamente funciona en ese entorno particular, pues, descontextualizado de la representación aquí citada, podría significar muchísimas cosas más o, al menos, muy diversas. Igualmente sucedería si la obra a representar fuera otra, de donde concluimos que el significado simbólico establece relaciones de tipo exclusivo.

ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES MUSICALES

En las páginas precedentes, hemos planteado dos premisas que deberemos retomar antes de proceder a valorar la pertinencia del análisis de las representaciones musicales. La primera de ellas es que tanto partituras como otras formas de representación de la obra musical hacen referencia a un mismo objeto, aun cuando se expresen en diferentes formatos; la segunda, que cada signo nos lleva a ahondar en el conocimiento del objeto representado. En consecuencia, se hace necesario revisar la excesiva relevancia que usualmente se confiere a la partitura y a su análisis como las principales fuentes de conocimiento acerca de una obra musical, con miras a su interpretación. Si bien la partitura es una representación usualmente generada por el propio compositor, no por ello contiene todas las posibilidades significativas de la obra. Ya hemos mencionado la autonomía significativa que la obra musical adquiere de su creador a partir de su inscripción. Todo ello nos lleva a considerar, como práctica deseable para el intérprete musical, ampliar su análisis a otras formas de representación, aprovechando las herramientas tecnológicas actuales, las cuales nos permiten apreciar niveles de detalle, impensables hasta hace relativamente poco tiempo, como son las grabaciones de audio o video. De esta manera, el análisis de las interpretaciones se constituye como otra fuente importante de conocimiento acerca de una obra musical. Esta postura nos lleva, a su vez, a revisar los dos enfoques tradicionales de la interpretación musical, a saber:

Hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada. (Harnoncourt, 2006, p. 12)

Proponemos una vía de medio, posible gracias a las tecnologías actuales de fijación de las interpretaciones, que considere la historia de las representaciones de una obra particular, el uso que la comunidad le ha dado a lo largo de su historia, como fuente fundamental para obtener un mayor conocimiento de esta.

Los medios de fijación de la información han generado, a lo largo de la historia, cambios en las formas de relacionarnos con el conocimiento. Es así que con el desarrollo de la notación musical, y su posterior masificación mediante la impresión y reproducción a gran escala por métodos industriales, los compositores han centrado su estudio en el análisis de partituras, como práctica ineluctable dentro de su formación. En el caso de las interpretaciones en vivo, hasta hace poco más de un siglo, estas se almacenaban solamente en la memoria de quienes las presenciaban. En la actualidad, los intérpretes podemos aprovechar las tecnologías de grabación y digitalización de audio y video e incorporar el análisis de las interpretaciones como herramienta útil para ahondar en el conocimiento de una obra, estilo, compositor o época determinada, no solo a partir de la representación gráfica que nos pudo haber legado el autor, sino tomando en cuenta la profundización en la comprensión a que otros intérpretes han llegado, así como sus maneras de resolver los problemas y retos propios de la interpretación. Ciertamente, los mismos criterios mencionados anteriormente de jerarquización y pertinencia en la valoración de la información recabada dependerán de nuestro enfoque, intención, experiencia y agudeza para tomar solo aquello que es relevante en nuestro universo de discurso.

Los propósitos que pueda tener un análisis de las representaciones musicales son variados. Entre otros, podemos:

- En el caso de las representaciones audiovisuales, observar y categorizar los recursos gestuales y escenográficos utilizados por el intérprete para determinar su eficacia comunicativa y funcionamiento dentro de la representación vista como un todo integral.

A manera de ejemplo breve, observamos en la Figura 9 algunas imágenes de una interpretación, grabada en video por la Canadian Broadcasting Corporation en 1970, que realizó el pianista Arturo Benedetti Michelangeli del "Scherzo" de la Sonata No. 3 en Do mayor Op. 2 de Ludwig van Beethoven.





Figura 9. Secuencia de imágenes del pianista Arturo Benedetti Michelangeli, segundo 43 al 47. Imágenes tomadas de http://www.youtube.com/watch?v=MYbu_ZdbseE.

Al revisar su gestualidad, podemos advertir que se circunscribe casi por completo al ámbito de lo funcional, es decir, de lo estrictamente indispensable para la producción del sonido. No obstante, la secuencia muestra algunos gestos faciales acompañantes de tipo índice que, atendiendo al isomorfismo somático de Lidov, se constituyen como indicio de lo que está experimentando durante su interpretación. En lo que respecta a la puesta en escena, se presenta igualmente austera; se compone del piano en el centro de un recinto decorado con varias puertas que tienen relieves con motivos musicales. La vestimenta, por su parte, es poco llamativa para no restarle importancia al contenido sonoro de la interpretación, el cual, probablemente, se quiere poner en el primer plano de atención.

Fiel representante de una escuela de instrumentistas que no quieren desviar la atención del receptor hacia algo diferente al puro sonido, el análisis de su interpretación funcional consiste básicamente en determinar la manera en que resuelve y realiza, por medio de su técnica pianística, los gestos musicales contenidos en la composición. Su eficacia comunicativa, así como la coherencia de su discurso, se sustenta en el dominio de los medios instrumentales. Bien podríamos conjeturar que, a pesar de que se trata de una interpretación realizada en estudio, sin público, con el video como producto final, su representación pareciera que desatiende, deliberadamente, el recurso tecnológico de la imagen y, por el contrario, se sintoniza con una época en donde lo visual no había cobrado la importancia que goza hoy en día.

- Distinguir el enfoque y la intención que el intérprete quiso enfatizar primordialmente en su interpretación.

En la Figura 10, podemos observar al intérprete de viola da gamba Jordi Savall y el grupo Hespèrion XXI interpretando una pieza del compositor Juan Bautista José Cabanilles, quien vivió de 1644 a 1712 y es un importante representante del barroco español. A partir de los instrumentos que utilizan y de las prácticas predominantes en su representación –como afinación, articulaciones, arcadas, agógica, etcétera–, sabemos que su enfoque interpretativo es histórico, es decir, que pretende recrear de la manera más fielmente posible las condiciones y prácticas interpretativas de la época en que



Figura 10. Jordi Savall y Hespèrion XXI interpretan música de Cabanilles. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=cQmjcyNjuzI&feature=related>.

esta música fue compuesta. La intención predominante es, por tanto, parafraseando a Gadamer, la realización del acontecer de una tradición. Se trata de trasladarse al pasado para revivir la experiencia musical de forma similar a su propio tiempo y costumbre.

- Evaluar los niveles de congruencia entre las diferentes representaciones de la obra que han estado involucradas en un montaje particular. Por ejemplo, entre el contenido sonoro y visual de la representación, entre la partitura y el contenido sonoro o entre la partitura y el discurso visual o audiovisual.

En la Figura 11, observamos, en la primera imagen, los cuatro primeros compases del primer movimiento de la Cuarta Sinfonía Op. 98 de Johannes Brahms; en la segunda, a Myung-Whun Chung dirigiendo la Orquesta del Teatro alla Scala de Milán en este fragmento musical. Si evaluamos la congruencia entre la representación gráfica y su discurso audiovisual, podemos decir que el carácter dulce del fragmento, así como el tempo *allegro non troppo*, indicados en la partitura, los realiza mediante su gesto facial amable, su cuerpo relajado y principalmente por su suave movimiento de las manos y la batuta. Como resultado, escuchamos un tempo reposado, una articulación delicada y una sonoridad blanda de todo el conjunto orquestal.



Figura 11. Myung-Whun Chung dirige la Cuarta Sinfonía de Johannes Brahms. Imagen tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=tAeArE4LW5Y&feature=related>.

- Igualmente, se pueden realizar análisis comparativos entre varias representaciones de la misma obra, en los distintos formatos aquí mencionados o, bien, entre dos representaciones expresadas en el mismo formato, con el propósito de adoptar una postura ante sus similitudes y diferencias. Un ejemplo bastante común de este último caso es el estudio comparativo de dos ediciones distintas de la misma obra musical.

En la Figura 12, podemos apreciar las partes de los instrumentos de viento, a saber, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en La, dos fagotes, dos cornos en La y dos trompetas en Re, compases 34 y 35, del primer movimiento de la Séptima sinfonía Op. 92 de Ludwig van Beethoven. La imagen de la izquierda, tomada de la primera edición que se realizó de la obra en 1824 por Steiner & Co. en Viena, nos presenta la indicación fortissimo (ff) para el primer acorde y forte (f) para los siguientes, excepto en las flautas que, en cada nota, presentan un sforzato (sf). Por el contrario, la segunda imagen, extraída de la edición Dover de 1998, publicada en Estados Unidos a partir de otra edición anterior de Henry Litolf con fecha desconocida, coincide en el fortissimo (ff) para el primer acorde, más no en el sforzato (sf) de los siguientes, ahora generalizado a todos los instrumentos. Si bien no es propósito de este escrito asumir una postura crítica frente a las ediciones de las sinfonías de Beethoven, para efectos de este ejemplo, podemos aseverar que las indicaciones de la primera edición, las cuales fueron ratificadas por la edición Urtext de Bärenreiter de 1996 basada en el manuscrito original, guardan mayor relación con la estructura del pasaje: una frase de ocho compases con un antecedente y un consecuente simétricos. Esto debido a que las indicaciones de sforzato desaparecen en la flauta después de cuatro compases y se trasladan al violín para, en el octavo compás del pasaje, desaparecer dando paso a un diminuendo que cierra la frase musi-



Figura 12. Compases 34 y 35 del primer movimiento de la Séptima sinfonía de Beethoven, en dos ediciones distintas.

cal y prepara la entrada del segundo tema de este movimiento en forma de sonata, en dinámica piano (p) y carácter dulce.

Vale la pena anotar que los resultados de este tipo de análisis califican como conjeturas acerca de lo realizado por el intérprete, mismas que son de difícil verificación, puesto que, al establecer los vínculos entre los elementos de la puesta en escena y los objetos o ideas que representan, estaremos haciendo una interpretación de la representación musical y sus resultados permanecerían en el terreno de la subjetividad. No obstante, siguiendo a Peirce, este nuevo signo de la obra musical nos permitirá conocer “algo más” sobre ella, probablemente más de lo que su mismo creador sabía.

NOTAS

- 1 Nombre técnico que utiliza Peirce para denominar al signo.
- 2 El término original, en inglés, es embodied cognition.
- 3 Peirce define primeridad como “el modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa” (Merrell 2001)
- 4 Traducción del autor del término original, en inglés, ephemerality.
- 5 El término affordance, originalmente usado por Godøy, es de difícil traducción al español. No obstante, al referirse a las posibilidades que un objeto o entorno permite al individuo, creemos que la traducción más aproximada sería el término potencialidad, el cual, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua define como: capacidad de la potencia, independiente del acto.
- 6 Embodied en el texto original.
- 7 Anglicismo que, en el contexto de este trabajo, se refiere a la ocurrencia de sonidos en la mente. Estos sonidos se articulan escasamente con los órganos del habla, casi siempre con la boca cerrada, de manera que el resultado sonoro, por lo general, es ininteligible.

8 Los términos originalmente usados por Peirce fueron types and tokens.

9 Por emergente, entendemos que el significado del gesto “emerge” de la percepción de quien lo recibe y de su posterior interpretación.

REFERENCIAS

- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México D.F.: Random House Mondadori, 2006.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: Random House Mondadori, 2005.
- Godøy, Rolf Inge y Marc Leman (ed.). *Musical Gesture: Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge, 2010.
- Gritten, Anthony y Elaine King. *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1994.
- Lidov, David. *Is language a music?: Writings on musical form and signification. Part Three: From Gestures to Discourses*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2004.
- Merrell, Floyd. “Charles Peirce y sus signos”. *Signos en Rotación*, año III, núm. 181 (2001).
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Peirce, Charles Sanders. “El icono, el índice y el símbolo”. CP 2.274-308. Traducido por Sara Barrena (2005). Pamplona: Universidad de Navarra, 1893-1903.
- Peirce, Charles Sanders. “Fundamento, objeto e interpretante”. CP 2.227-229 y 2.444n1. Traducido por Mariluz Restrepo (2003). 1897.
- Pelinski, Ramón. “Corporeidad y experiencia musical”. Vers. Edición 9 Artículo 13. TRANS. *Revista Transcultural de Música*. [En línea]. Editado por Rubén López Cano. 2005. http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical#_ednref33 (acceso: 24 de septiembre de 2011).
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch. *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 1997.

Cómo citar este artículo:

Vinasco Guzmán, Javier Asdrúbal. “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 11-38, 2012.