

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de música
Programa de Pós-graduação em Música

Susana Castro Gil

TRANSCREACIÓN MUSICAL
Transgresión de agencias para la investigación artística

Belo Horizonte
2023

Susana Castro Gil

**TRANSCREACIÓN MUSICAL: Transgresión de agencias para la Investigación
Artística**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte
2022

C355t Castro Gil, Susana.

Transcreación musical [manuscrito] : transgresión de agencias para la investigación artística / Susana Castro Gil. - 2022.
374 f., enc.: il.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance Musical. 3. Composição (Música). 4. Tradução e interpretação. 5. Prática interpretativa (Música). 6. Criação na arte. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna Susana Castro Gil, em 23 de dezembro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Fábio Wanderley Janhan Sousa

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Alice Martins Belém Vieira

Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. José Henrique Padovani Velloso

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 27/12/2022, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Wanderley Janhan Sousa, Usuário Externo**, em 27/12/2022, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Martins Belém Vieira, Usuário Externo**, em 28/12/2022, às 20:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jose Henrique Padovani Velloso, Professor do Magistério Superior**, em 30/12/2022, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 30/12/2022, às 10:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1984952** e o código CRC **7A21E4BB**.

Para los que se levantan cada día, a pesar de la
duda, o gracias a esta.

AGRADECIMIENTOS

Las palabras y las letras nos permiten universos infinitos mediados por la contingencia de la linealidad, como lo son mis agradecimientos: infinitos y forzosamente colocadas en sucesión, uno atrás de otro, sin esto significar niveles de importancia o preferencia.

Gracias a mi familia, a mi papá que pese a su ausencia física no hemos perdido el contacto; a mi mamá y mis hermanas que con su inmenso amor me han acompañado en cada subida y bajada; a mi compañero que llegó a desbaratar mis planes para mostrarme otras maneras de ser feliz; a mi gata, soporte emocional, amor constante y fiel, que con su nariz color Rosita ilumina mi ritmo cotidiano

Gracias a mi orientadora Ana Cláudia, por su sabiduría, paciencia y delicada orientación; sobre todo por ser una gran inspiración como académica y como ser humano lleno de empatía y generosidad en su saber y su hacer.

Gracias a los colegas y amigos de la universidad, a Luiza, Marco y Adriano especialmente por la complicidad en este viaje, por sus intrigantes preguntas, por la música hecha juntos, por reírnos de nuestra compartida sensación de estar perdidos y acompañarnos en las conquistas.

Gracias a la banca de cualificación que con sus discusiones enriquecieron enormemente este trabajo; al cuerpo docente sumamente competente con quien tuve el honor de compartir dentro y fuera de los espacios de aulas.

Gracias a mi segunda Alma Mater, la Universidade Federal de Minas Gerais, y a la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que apoyaron mi investigación con herramientas físicas, económicas y humanas para dar cada paso en mi recién comenzada vida de investigadora.

Gracias a los entrevistados y sus palabras desafiantes; gracias a las lecturas, a quienes me indicaron lecturas, autores, infinitos laberinto de reflexiones que me instigaron día a día; gracias a los colegas de los grupos de estudio y grupos de investigación de los cuales hice parte, por sus ponderaciones, novedades, perspectivas varias. Cuando estamos solos somos puntos a la deriva, dialogando somos constelaciones.

Gracias a todas las personas que me acompañaron en este camino hasta cierto punto y cuyas vidas tomaron rumbos diferentes, siempre están en mi recuerdo lleno de cariño.

Gracias a los altos y bajos que me colocaron aquí.

What we have in those coded sets of written instructions we call a score are not sacred master texts but something more like constructor toys by means of which we can build our models of the universe. All constructor toys, of course, impose limits on what can be modeled; you can only build what the Meccano or Lego allows you to build, and there are as many assumptions built into those toys as there are in any other human artifact. But if you work within the rules, the range of models that can be built is wide indeed.

(Christopher Small)

ALEA I

Variações semânticas

(uma epicomédia de bolso)

O ADMIRÁVEL o louvável o notável o adorável
o grandioso o fabuloso o fenomenal o colossal
o formidável o assombroso o miraculoso o maravilhoso
o generoso o excelso o portentoso o espaventoso
o espetacular o osutuário o feerífico o feérico
o meritíssimo o venerando o sacratíssimo o sereníssimo
o impoluto o incorrupto o intemerato o intemorato

O AMERDÁVEL o loucrável o nojável o adourável
o ganglioso o flatuloso o fedormenal o culossádico
o fornicaldo o ascumbroso o iragulosso o matravisgoso
o degeneroso o incéstusos o pusdentoso o espasmventroso
o espertacular o supurário o feezífero o pestifério
o merdentíssimo o venalando o cacratíssimo o sifelíssimo
o empaluto o encornupto o enturmurado o inturmato

N E R U M
D I V O L
I V R N M
L U N D O
U N D U L
M I V R E
V O L U M
N E R I D
M E R U N
V I L O D
D O M U N
V R E L I
L U D O N
R I M E V
M O D U L
V E R I N
L O D U M
V R E N I
I D O L V
R U E N M
R E V I N
D O L U M
M I N D O
L U V R E
M U N D O
L I V R E

Programa o leitor-operador é
convidado a extrair outras
variantes combinatórias dentro
do parâmetro semântico dado

as possibilidades de permutação
entre dez letras diferentes duas
palavras de cinco letras cada
ascendem a 3 628 800

(Haroldo de Campos)

RESUMEN

La presente tesis es una pieza parcial de Investigación Artística que procura vincular la práctica artística y la investigación reflexivo-filosófica en un proyecto interesado específicamente en el agenciamiento creativo del performer en el contexto de la música-arte occidental. El principal objetivo de este doctorado es realizar a través de la performance musical una reflexión inquisitiva sobre la escala de valores que determina lo que se denomina como *buen performer*, es decir un virtuoso –teniendo como subsidio la etimología de la palabra que califica al virtuoso como sujeto de valor o calidad–. Esto para proponer una reconfiguración mitopoética del buen performer en la contemporaneidad fundamentada en la aplicación de la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos, lo que implica la aceptación del rol co-creador del performer en el proceso musical. Partiendo de la posibilidad de establecer paralelismos entre la agencia del traductor y del performer musical de música-arte occidental, esta tesis vehicula la teoría de la transcreación de textos poéticos hacia el campo de la performance musical con el ánimo de ofrecer un terreno de reflexión que fundamente una práctica en la que el performer asuma un papel co-creador de la obra musical, derivando en una práctica performativa que reconoce el accionar activo del performer como agente formador de la materia estética de la obra. Asimismo, influenciado por el pensamiento filosófico de Luigi Pareyson y de Paulo de Assis, este trabajo aborda la ontología de la obra musical como principio reglamentario de la práctica y propone la aceptación de una ontología que desmorone la concepción de obra concluida y absoluta, defendiendo la idea de obra musical como multiplicidad que instiga la performance transcreadora que, a través de la sincronización transtemporal y del diálogo intertextual, propone re-formaciones de las obras. Paralelamente se tejen cuestionamientos sobre la autenticidad y la ética del accionar performativo vigente en el contexto de la música-arte occidental, *habitus conservatorial*, asumiendo que la ética es un contingente móvil que varía conforme las sociedades establecen mudan y las motivaciones del individuo performer. Este ejercicio de crítica a través de la performance es abordado a partir de gestos creativos multimediales que movilizan una lectura de una selección de estudios para piano provenientes de libros de técnica del piano *Gradus ad Parnassum* que son puestos en dialogo intertextual con medios y estéticas contemporáneos. Además de la presentación de la tesis escrita, este proyecto de doctorado incluye la formulación de una serie de performances experimentales multimedia donde las transcreaciones de los estudios para piano son proyectadas en vivo y la creación de una exposición virtual de navegación aleatoria alojada en la web Research Catalogue en la que los resultados de los procesos creativos son dispuestos de manera que los visitantes virtuales tengan acceso a las transcreaciones de los estudios, reflexiones filosóficas y evidencia de los desdoblamientos de esta investigación.

Palabras clave: transcreación musical; virtuoso contemporáneo; investigación artística.

ABSTRACT

The present thesis is a partial piece of artistic research that seeks to link artistic practice and reflexive-philosophical research in a project interested in the creative agency of the performer in the context of Western art-music. The main objective of this doctorate is to carry out through musical performance an inquisitive reflection on the scale of values that determines what is called a *good performer*, i.e., a virtuoso - having as a subsidy the etymology of the word that qualifies the virtuoso as a subject of value or quality -. This in order to propose a mythopoetic reconfiguration of the good performer in contemporaneity based on the application of Haroldo de Campos' theory of transcreation, which implies the acceptance of the co-creative role of the performer in the musical process. Starting from the possibility of establishing parallels between the agency of the translator and the musical performer of western music-art, this thesis conveys the theory of transcreation of poetic texts to the field of musical performance with the aim of offering a ground for reflection that founds a practice in which the performer assumes a co-creative role of the musical work, deriving in a performative practice that recognizes the active action of the performer as a co-formative agent of the aesthetic matter of the work. Likewise, influenced by the philosophical thought of Luigi Pareyson and Paulo de Assis, this work addresses the ontology of the musical work as a regulatory principle of the practice and proposes the acceptance of an ontology that crumbles the conception of concluded and absolute work, defending the idea of musical work as multiplicity that instigates the transcreative performance that, through transtemporal synchronization and intertextual dialogue, proposes re-formations of the works. At the same time, questions are raised about the authenticity and ethics of the performative action in force in the context of Western art-music, the *conservative habitus*, assuming that ethics is a mobile contingent that varies as societies change and the motivations of the individual performer change. This exercise of critique through performance is approached from creative multimedia gestures that mobilize a reading of a selection of piano etudes from piano technique books *Gradus ad Parnassum* that are put in intertextual dialogue with contemporary media and aesthetics. In addition to the presentation of the written thesis, this PhD project includes the formulation of a series of experimental multimedia performances where the transcreations of the piano etudes are projected live and the creation of a randomly navigated virtual exhibition hosted on the Research Catalogue website in which the results of the creative processes are arranged so that virtual visitors have access to the transcreations of the etudes, philosophical reflections and evidence of the unfolding of this research.

Keywords: musical transcreation; contemporary virtuoso; artistic research.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. FOTOGRAMA CON EDICIÓN DIGITAL	18
FIGURA 2: CASTRO GIL, SUSANA. 2019. GANCHO DE TORTURA EN SALA DE INTERROGATORIOS. FOTOGRAFÍA Y EDICIÓN DIGITAL	43
FIGURA 3: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. URÓBORO. LÁPICES DE COLOR.....	112
FIGURA 4: DIAGRAMA ILUSTRATIVO DE ARTICULACIÓN DE CATEGORÍAS CLÁSICAS DE CONOCIMIENTO Y CONOCIMIENTO GENERADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA CIRCUNSCRITAS POR UNA KINESIS QUE MODIFICA EN VARIOS SENTIDOS SIMULTÁNEAMENTE AL ARTISTA, SU RED DE INTERLOCUCIÓN Y LOS PROCESOS ARTÍSTICOS.	119
FIGURA 5: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. TRANS(CREACIÓN)ES. FOTOGRAFÍA Y EDICIÓN DIGITAL	122
FIGURA 6: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. DEDOS QUE TOCAN, VOCES QUE TRASTOCAN. FOTOGRAMA Y EDICIÓN DIGITAL.....	192
FIGURA 7: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. URÓBORO. LÁPICES DE COLOR Y EDICIÓN DIGITAL. .	218
FIGURA 8: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. PARALELOGRAMA DE FUERZAS: PENSAMIENTO COMO BRECHA TEMPORAL. LÁPIZ	225
FIGURA 9 CASTRO GIL, SUSANA. 2022. FOTOGRAMA Y EDICIÓN DIGITAL.....	242
FIGURA 10: CASTRO GIL, SUSANA. 2019. FOTOGRAMA Y EDICIÓN DIGITAL. MAQUINA-PIANO-MAQUINA.....	255
FIGURA 11: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. COMIENZOS DE ESTUDIOS 16 Y 17 DEL GRADUS AD PARNASSUM DE CLEMENTI EN POSICIONES AL DERECHO Y AL REVÉS. EDICIÓN DIGITAL.	266
FIGURA 12: CASTRO GIL, SUSANA. 2019. DESDOBLAMIENTO CAPAS DE VIDEO. A: FOTOGRAMA DE LA TRANSCREACIÓN ESPEJISMO 3'01''. B: FOTOGRAMA TELAR ANTIGUO. C: FOTOGRAMA MAQUINARIA DE PIANO DE COLA.	268
FIGURA 13: CASTRO GIL, SUSANA. 2019. DESDOBLAMIENTO DE CAPAS DE VIDEO. A: FOTOGRAMA DE LA TRANSCREACIÓN ESPEJISMO 2'12''. B: FOTOGRAMA VIDEO DE TELAR MODERNO. C: FOTOGRAMA MAQUINARIA DE PIANO DE COLA.	269
FIGURA 14: CASTRO GIL, SUSANA. 2019. DESDOBLAMIENTO DE CAPAS DE VIDEO. A: FOTOGRAMA DE LA TRANSCREACIÓN ESPEJISMO 5'41''. B: FOTOGRAMA RUEDA.....	270
FIGURA 15: CASTRO GIL, SUSANA. 2019. DESDOBLAMIENTO DE CAPAS DE VIDEO. A: FOTOGRAMA DE LA TRANSCREACIÓN ESPEJISMO 4'12''. B: FOTOGRAMA MANO E HILO.	271
FIGURA 16: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. FOTOGRAMAS Y EDICIÓN DIGITAL.	275
FIGURA 17: CASTRO GIL, SUSANA. ESTE NO ES EL PRELUDIO BWV 847. 2020. EDICIÓN DE IMAGEN DIGITAL.	279
 FIGURA 18: CASTRO GIL, SUSANA. 2020. <i>JANO</i> . TINTA.....	289
FIGURA 19: COMPASES 1-3 DE PRELUDIO BWV847, J.S. BACH, EN EDICIÓN DE BUSONI Y TRES ETUDE: A) SUJECIÓN ESTRUCTIVA DE LAS NOTAS CON LOS DOS DEDOS MEÑIQUES. B) MARTELATO CON ALTERNANCIA DE MANOS EN NOTAS DOBLES. C) OCTAVAS Y SEXTAS AÑADIDAS.	294
FIGURA 20: ETUDE C. F. BUSONI. COMPASES 14-20 VARIACIÓN EN LOS PATRONES DE DISTRIBUCIÓN DE VOCES E INTERVÁLICA. (BUSONI IN: BACH, 1894, P. 11).....	294
FIGURA 21: BUSONI, F. NOTA DE EDITOR, ESTUDIOS DE PRELUDIO BWV847. BACH, J.S. THE WELL TEMPERED CLAVIER. ED. BUSONI, F. NEW YORK: SCHIRMER. P. 8.....	295
FIGURA 22: CREACIÓN DE MELODÍA POR CONTRASTE, ACENTUACIÓN DE MELODÍA DOBLADA EN OCTAVA EN REGIONES EXTREMAS Y MOVIMIENTO DE VOCES INTERNAS EN TESITURA CENTRAL. A: LISZT, F. <i>ESTUDIO TRASCENDENTAL 11</i> HARMONIES DU SOIR CC.105-108. B: BUSONI, F. <i>ETUDE C. CC 1-3</i>	296
FIGURA 23: ARPEGIOS EN INTERVALOS ARMÓNICOS CON ALTERNANCIA DE MANOS. A: LISZT, F. <i>ESTUDIO TRASCENDENTAL 4</i> MAZEPPA CC 15-16. B: BUSONI, F. <i>ETUDE C CC25-26</i>	297

FIGURA 24: SCHAEFFER, P. FRAGMENTOS DEL MANUSCRITO DE BILUDE DISPONIBILIZADOS POR LA EDITORA MAISON ONA.	307
FIGURA 25 CASTRO GIL, SUSANA. 2022. FOTOGRAMAS Y EDICIÓN DIGITAL.	315
FIGURA 26 : CZERNY, C. GRAND ÉTUDE. EN FORME DE VARIATIONS. OP 822 N. 46. CC 1-23. PRELUDIO Y TEMA DEL ÚLTIMO ESTUDIO DEL NOVEAU GRADUS AD PARNASSUM. EL ANÁLISIS MELÓDICO-ARMÓNICO COMIENZA EN EL TEMA. EN AZUL SE IDENTIFICA EL TEMA, EN LETRAS SE IDENTIFICA EL ACORDE, EN VERDE SE IDENTIFICAN LOS GRADOS TONALES Y EN ROSADO LA FUNCIÓN TONAL.	331
FIGURA 27: A: CZERNY, C. GRAND ÉTUDE. EN FORME DE VARIATIONS. OP 822 N. 46. VARIACIÓN 3 CC 40-47. HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/SUSANA-CASTRO-GIL/VARIACION-3-CZERNY/S-BAPXUZSYQH?IN=SUSANA-CASTRO-GIL/SETS/VARIACIONES-SOBRE-VARIACIONES-CZERNY-CASTRO-OP-822/S-X7CVX1EOG1T&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_MEDIUM=TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING B: CASTRO GIL, S. VARIACIÓN SOBRE VARIACIÓN 3 DE CZERNY, C. GRAND ÉTUDE. EN FORME DE VARIATIONS. OP 822 N. 46. HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/SUSANA-CASTRO-GIL/VARIACION-3-CASTRO/S-TSNI7TEBY8Q?IN=SUSANA-CASTRO-GIL/SETS/VARIACIONES-SOBRE-VARIACIONES-CZERNY-CASTRO-OP-822/S-X7CVX1EOG1T&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_MEDIUM=TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING . USO DE ARMONÍA ENRIQUECIDA, PATRONES RÍTMICOS DEL BAMBUCO, ESPACIALIZACIÓN DE MELODÍA.	332
FIGURA 28: A: CZERNY, C. GRAND ÉTUDE. EN FORME DE VARIATIONS. OP 822 N. 46. VARIACIÓN 11 CC 104-109. HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/SUSANA-CASTRO-GIL/VARIACION-11-CZERNY/S-NJGTYHB4YRN?IN=SUSANA-CASTRO-GIL/SETS/VARIACIONES-SOBRE-VARIACIONES-CZERNY-CASTRO-OP-822/S-X7CVX1EOG1T&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_MEDIUM=TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING B: CASTRO GIL, S. VARIACIÓN SOBRE VARIACIÓN 11 DE CZERNY, C. GRAND ÉTUDE. EN FORME DE VARIATIONS. OP. 822 N. 46. HTTPS://SOUNDCLOUD.COM/SUSANA-CASTRO-GIL/VARIACION-11-CASTRO/S-TQCPGWBBRMT?IN=SUSANA-CASTRO-GIL/SETS/VARIACIONES-SOBRE-VARIACIONES-CZERNY-CASTRO-OP-822/S-X7CVX1EOG1T&UTM_SOURCE=CLIPBOARD&UTM_MEDIUM=TEXT&UTM_CAMPAIGN=SOCIAL_SHARING . CITACIÓN DEL DODECAFONISMO, APLICACIÓN DE SERIE DODECAFÓNICA DE LA SUITE PARA PIANO OP. 25 DE SCHOENBERG.	333
FIGURA 29: CASTRO GIL, S. 2022. FOTOGRAMA CON EDICIÓN DIGITAL.....	334
FIGURA 30: TRANSCRIPCIÓN DE ALGUNOS FRAGMENTOS RECOLECTADOS.....	335
FIGURA 31: LABIOS QUE IDENTIFICAN Y ANONIMIZAN.....	336
FIGURA 32: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. URÓBORO	341
FIGURA 33: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. FOTOGRAMA Y EDICIÓN DIGITAL.	348
FIGURA 34: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. FOTOGRAMA Y EDICIÓN DIGITAL.....	356
FIGURA 35: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. FOTOGRAMA Y EDICIÓN DIGITAL.....	361
FIGURA 36: CASTRO GIL, SUSANA. 2022. URÓBORO	365

INDICE DE QRCODES

QRCODE 1: ACCESO PARA EXPOSICIÓN VIRTUAL DESDE PÁGINA DE RESEARCH CATALOGUE - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/SHARED/4EC2EE91BDB2531EB78C960DBF3A9289 >.....	31
QRCODE 2: ACCESO A PRIMERA PÁGINA - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/759861 >	31
QRCODE 3: ACCESO A PÁGINA DE ESPEJISMO EN LA EXPOSICIÓN VIRTUAL - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/760118 >.....	33
QRCODE 4: ACCESO A PÁGINA DE ESTE NO ES EL PRELUDIO BWV847 EN LA EXPOSICIÓN VIRTUAL - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/760123 >	35
QRCODE 5: ACCESO A PÁGINA DE NO-ESTUDIO EN LA EXPOSICIÓN VIRTUAL - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/760120 >	37
QRCODE 6: ACCESO A PÁGINA DE ESPEJISMO EN LA EXPOSICIÓN VIRTUAL - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/760118 >.....	243
QRCODE 7: ACCESO A PÁGINA DE ESTE NO ES EL PRELUDIO BWV847 EN LA EXPOSICIÓN VIRTUAL - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/760123 >	276
QRCODE 8: ACCESO A PÁGINA DE NO-ESTUDIO EN LA EXPOSICIÓN VIRTUAL - < HTTPS://WWW.RESEARCHCATALOGUE.NET/VIEW/759860/760120 >	316

ÍNDICE DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	18
1.1 Palabras formales previas	19
1.2. Advertencia.....	20
1.3. Veni, vidi ¿vici?	21
1.3.1. Veni.....	21
1.3.2. Vidi	23
1.3.3. ¿Vici?.....	27
1.3.3.1. ¿Qué? ¿Dónde?	27
1.3.3.2. ¿Cómo?: Transcreación-es.....	29
1.3.3.3. ¿Para dónde? : Virtuositas noster qui est in Parnasso	30
1.3.3.3.1. <i>E s p e j i s m o ... o m z i j e q z E</i>	32
1.3.3.3.2. Este no es el Preludio BWV847.....	34
1.3.3.3.3. No estudio	37
1.4. Antes de comenzar	39
2. CLÚSTER I: ¿QUÉ? ¿DÓNDE?.....	43
2.1 ¿Qué?:	47
2.1.1. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a Investigación Artística?.....	47
2.1.2. ¿Qué es investigación en las artes?: Investigar – <i>in Vestigium</i>	57
2.1.3. ¿Qué se espera de la Investigación Artística?.....	65
2.1.4. ¿Qué alternativa ofrece la Investigación Artística para la reconfiguración de la performance musical y su vínculo con la academia?	70
2.1.5. ¿Qué se responde en la Investigación Artística en música?	74
2.2. ¿Dónde?.....	82
2.2.1. ¿Dónde está lo que se hace en la Investigación Artística?: <i>Locus</i> de conocimiento en la Investigación Artística	82
2.2.1.1. Locus discursus	83
2.2.1.2. Locus artis	90
2.2.1.3. Locus corporeus.....	97
2.2.1.3.1. Locus corporeus: musicalis.....	103
2.3. <i>Uroboro: Quod erat demonstrandum</i> ¿por qué hablar de Investigación Artística y de conocimiento musical?	112
3. CLÚSTER II: ¿Cómo?: Transcreación-es.....	122
3.1 Transcreación-es: una transfusión de las letras a la música	127
3.1.1. El <i>consabido adagio italiano</i> : en las letras y en la música.	127
3.1.2. Performer/traductor	131
3.1.3. Transcreación Haroldiana y performance musical.....	137
3.1.3.4. Conceptos delineadores.....	139

3.1.4.1. Intraductibilidad de la obra de arte e Información estética.....	139
3.1.4.2. Fidelidad e hiperfidelidad	143
3.1.5. Cuatro puntos fundamentales sobre la transcreación vistos por Campos en Valery.....	147
3.1.6. Obra como multiplicidad y el accionar performativo: un <i>modus operandi</i>	153
3.1.6.1. Breve descripción de la visión ontológica de la obra musical y del accionar performativo/transcreador para Paulo de Assis	155
3.1.7. El hacer transcreativo con la multiplicidad de la obra	156
3.1.7.1. Momento de vivisección.....	156
3.1.7.2. Juego de cubrir, descubrir, des-cubrir.....	158
3.1.7.3. Momento de re-formación transcreadora.....	160
3.1.8. Por una performance transcreadora	165
3.1.9. Performance como transcreación: operación luciferina contra el pensamiento cadavérico y formolístico	172
3.2. Dedos que tocan, voces que trastocan.....	178
3.2.1. Ontología de la obra musical: principio regente en la re-determinando la labor del performer/traductor.....	180
3.2.2. Escuchando dedos que tocan y voces que trastocan.....	192
3.2.2.1. Luca Chiantore: encontrando fallas en el sistema, desclasificando a los clásicos	197
3.2.2.2. Paulo de Assis: Problematizando para que la música no muera	207
3.2.2.3. Joana de Sá Catarino Tavares: virtuosismo autoinmune.....	212
3.3. Uroboro: tocar-crear, trastocar-transcrear.....	218
4. CLÚSTER III : ¿Para dónde ? <i>Virtuositas noster qui est in Parnasso</i>	225
4.1. Brechas y convergencias	227
4.1.1. Trazando brechas al performer	233
4.1.2. Sin cerrar brechas	237
4.1.3. Intermedialidad de la transcreación.....	240
4.2. Estudios Op. 44 n. 16 y 17.....	242
4.2.1. E s p e j i s m o ... o m z i j e q z E.....	255
4.2.1.1. Factory system y producción en serie	257
4.2.1.2. Factory system en la educación musical	259
4.2.1.3. Clementi el mechanicus	261
4.2.1.4. Transcreando la subida a la morada de las musas.....	263
4.2.1.5. E s p e j i s m o ... o m z i j e q z E : montando y desmontando la máquina de la creación.....	265
4.2.1.6. Escalera al espejismo	272
4.3. Preludio BWV847.....	275
4.3.1. Del Preludio al Estudio	280
4.3.1.1. El preludio de Busoni	290
4.3.2. Del Preludio al Biludio.....	299
4.3.3. ¿Qué hay de transcreación en Etude y Bilude?	308
4.4. Estudio Op. 822 n. 46	315
4.4.1. Tema y variaciones: educación e individuos.....	316

4.4.3. Materiales para el NO	325
4.4.3.1. Viaje al parnaso	326
4.4.3.2. Czerny: <i>Gradus ad parnassum</i> , tema y variación	327
4.4.4. Reformación transcreadora.....	330
4.4.4.1. NO-Estudio.....	334
4.4.4.2. Afirmación desde la negación.....	336
4.5. Uróboro: Virtuosita noster qui est in parnasso	341
5. URÓBORO: CONSIDERACIONES, REFLEXIONES E INTERROGANTES FINALES 348	
REFERENCIAS	366
REFERENCIA DE ENTREVISTAS.....	377
REFERENCIA DE PARTITURAS	377

1. INTRODUCCIÓN

Todo discurso es una narración. No hay ninguna oración que no cuente una historia, es decir, que no hable del tiempo que pasa. La palabra está siempre en el tiempo y siempre ya pasó

Carolina Sanín. *Somos luces abismales*

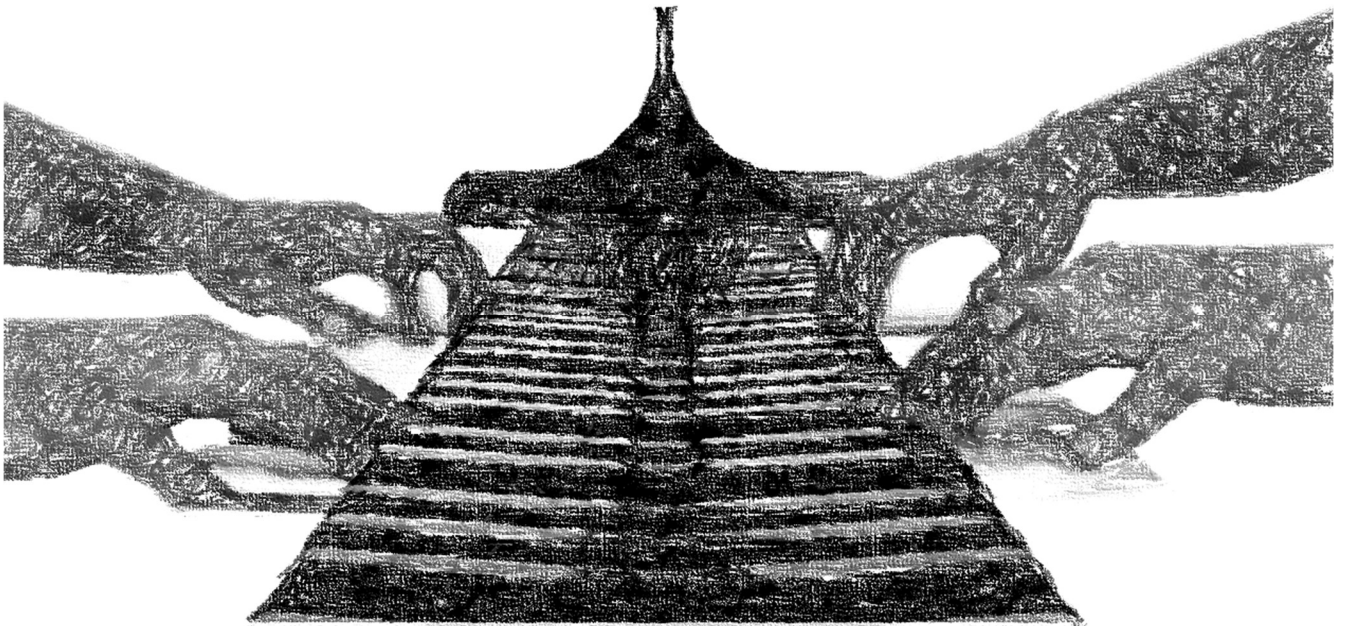


Figura 1: Castro Gil, Susana. 2020. Fotograma con edición digital

1.1 Palabras formales previas

Colocando la performance en diálogo con la reflexión filosófica y académica, este proyecto de investigación, inicialmente concebido como trabajo de maestría y posteriormente de doctorado debido a la progresión de nivel aprobada en 2018, pretende presentar como lugares de conocimiento explicitable una tesis escrita, una exposición virtual y una serie de conciertos experimentales¹ –llamados así por estar pensados de manera tal que cada ocasión de concierto sea una experiencia nueva tanto para el público como para mí como performer² a partir de la reorganización de los módulos creativos desarrollados, lo que impactaría en la construcción del discurso del evento– cuyos elementos creativos son descritos parcialmente en la tesis y la exposición virtual³. El lector comprenderá que por tratarse de un trabajo en curso los materiales se encuentren dispersos e incompletos, no obstante, se hará un esfuerzo por dejar claras las perspectivas que se tienen hasta el momento de la defensa pública planeada para 2021.

Resultado de la tensión entre los procesos artísticos y los requisitos académicos, la formulación de una tesis escrita se hace perentoria para la gran mayoría de los programas de doctorado en música e Brasil, incluyendo la UFMG, inclusive siendo así para la línea de investigación en *Performance*. No obstante, el trabajo de investigación desarrollado durante estos años no puede reducirse a un texto (así se trate de una tesis de proporciones considerables). Como parte de este proceso, se deriva la propuesta de una exposición virtual como iniciativa individual que, reconociendo el potencial del internet en la difusión del trabajo artístico-académico, procura recoger de alguna manera un registro parcial de los procesos creativos, facilitando el acceso de este material para públicos diversos. Se comprenderá que la naturaleza de una tesis escrita no daría cuenta de abarcar la dimensión física, sensorial, emotiva de los acontecimientos performativos y por esto se hace deseable expandir el trabajo a otros dominios

¹ recitales inicialmente previstos para realizarse entre 2020 y 2021, pero como consecuencia de la crisis sanitaria derivada de la pandemia de COVID-19 están siendo reformulados para adaptarlos a formato virtual o presencial para ejecución posterior.

² A lo largo de esta tesis, se utilizarán constantemente los sustantivos performance y performer para hacer referencia al acto musical (interpretativo) y al intérprete (femenino o masculino) respectivamente. Esto en consideración a las recientes discusiones sobre el papel del performer como agente que se extiende más allá del simple acto interpretativo y pasa a ser un agente holístico en el que interactúa cuerpo y mente para desarrollar una propuesta creativa musical (performance) (DOMENICI, 2013). El término performance y performer no deben ser confundidos en este contexto con el sentido más amplio del arte de Marina Abramovich y sus correspondientes expansiones hacia el teatro, la estética o las artes visuales. Esto anterior también aplica para el adjetivo ‘performativo’, que se utiliza para hacer referencia a alguna cualidad del acto musical, partiendo de la base de que la música es un arte fundamentalmente performativa.

³ Link para exposición alojada en la red de investigadores artísticos Research Catalogue. *Virtuositas noster qui es in Parnaso*: <https://www.researchcatalogue.net/view/759860/759861>

multimedia, al mismo tiempo, se hace imposible abarcar por completo en cualquier dimensión el trabajo completo de un doctorado. De la misma manera, la exposición virtual no pretende suplir la experiencia de los conciertos, ni la tesis, considero que cada instancia en la que se distribuye este trabajo de investigación es individual pero vinculado, como en constelación, son individualidades codependientes.

1.2. Advertencia

Al optar por voluntad propia, o no, por abrir este texto aténgase a las consecuencias:

Querido lector o lectora, usted se encontrará navegando por un universo interno, circulando por mi laberíntica forma de pensar (bello adjetivo que me he ganado en medio de conversaciones con colegas) y manera de razonar por conexiones improbables. Se encontrará con mis obsesiones: un mundo lleno de espirales, uróboros y Ianus, personificaciones del cuestionamiento sobre el lugar que ocupamos respecto al presente y el pasado y la posibilidad del eterno retorno. De ahí vienen las constantes referencias etimológicas, mitológicas o filosóficas antiguas⁴ (¿antiguas?) que se me antoja tan vigentes. Al final, es la consciencia de *no ser*, sino *haber sido* o *poder ser*; en el caso más extremo, reconocer que no estamos en un punto, sino que todo lo que somos está distribuido en los lugares, personas, tiempos y objetos que habitamos. Creo que lo que *hacemos* y *decimos* expresa mucho más que un *hacer* o un *decir*, por esto escribir no es solo exponer ideas, es desnudar el pensamiento al lector. Estará en su fuero intimo escoger si, en un acto generoso dedica su tiempo, es decir su vida, en adentrarse en mi cabeza o si cierra esta tesis –archivo electrónico– y continúa su camino. Si decide continuar, mi gratitud siempre.

No le garantizo un paseo placentero, pero si le garantizo que he tratado de ser honesta en el ejercicio de desenmarañar mis pensamientos y encontrar la palabra exacta para hacerlos letras, palabras y frases. Finalmente, no pretendo que usted concuerde conmigo en mis decisiones, métodos y argumentaciones, me interesa que concordemos en el hecho de que hay muchas preguntas por hacer y así podamos comenzar nuestro diálogo, inclusive si lo iniciamos

⁴ Soy plenamente consciente que mis referencias etimológicas, filosóficas y mitológicas asumen la forma clásica greco-románica. Reconozco la existencia de lengua, mitología, filosofía y saberes de otras naturalezas, pero como mujer urbana occidental no me siento con la competencia de apropiarme de etimología de lenguas que no hablo, ni de mitos que no conozco ni de filosofía que mi mente occidentalizada no logra comprender en sus fundamentos. No se trata de un ejercicio de glorificación del legado occidentalizante, sino una manifestación de mis límites como sujeto y del aprovechamiento de lo que el mundo, lenguas y filosofía occidental tiene para ofrecernos.

desde la diferencia. Si de esta jornada emerge un solo interrogante de su parte, mi misión habrá sido cumplida.

1.3. Veni, vidi ¿vici?

Aunque mucha gente conoce la jactancia de César ‘vine, vi, vencí’, probablemente pocos podrían identificar su procedencia: César ordenó que se pintaran estas tres únicas palabras en las carrozas de su triunfo. La frase quedó grabada en la memoria, se supone, porque era muy inusual. [...] Suetonio César 37.2: En el triunfo pónico, entre las placas del desfile, prefirió el título VENI VIDI VICI, no significando las hazañas de guerra como las demás, sino señal de la pronta finalización.⁵ (ANDO, 2000, p. 253)

1.3.1. Veni

Antes de comenzar a entrar en el asunto de esta tesis, y fiel a pensar que lo que decimos dice más sobre nosotros mismos que sobre el tema que tocamos, podría ser importante para comprender la naturaleza de este trabajo de investigación saber de dónde viene este trabajo y hasta algún punto, de donde vengo. Soy la improbable hija pianista de dos investigadores criminales, mi contacto con la música estuvo marcado principalmente por la institucionalidad académica, desde pequeña haciendo clases de piano y aprendiendo a *tocar bien*, lo que incluía sentarse bien, tocar la nota correcta, mantener el ángulo del codo adecuado, solfear bien, saber entrar y salir bien del pulso, leer bien la partitura...: aceptar y no cuestionar. Mi primera formación desembocó en mi ingreso a la universidad y al estudio con personas a quienes debo mucho de lo que soy como individuo en todos los sentidos. En este entorno, se dio en mí una común convergencia que puedo ver en muchos de mis colegas instrumentistas: a un carácter naturalmente insistente –testarudo– se sumó el disciplinamiento del estudio instrumental. El resultado muchas veces se da como un estudiante de instrumento que raya con el límite de la obsesión. Pese a las cumbres y fosos atravesadas durante este proceso, mi pensamiento cuestionador no dio tregua y cada vez me condujo a una espiral de frustraciones que eran poco aliviadas por la falta de respuestas a mis preguntas. Terminé mi pregrado en música pensando

⁵ Although many people know Caesar’s boast “I came, I saw, I conquered,” few probably could identify its provenance: Caesar ordered these three words alone to be painted on the floats in his triumph. The phrase stuck in the memory, one presumes, because it was so unusual. [...] note: Suetonius Caesar 37.2: Pontico triumpho inter pompae fercula trium verborum praetulit titulum VENI VIDI VICI non acta belli significantem sicut ceteris, sed celeriter confecti notam.(ANDO, 2000, p. 253)

en no volver a tocar más y queriendo, tal vez, dedicarme a la investigación musicológica, pues ¡en algo tendría que aprovechar todos mis años de estudio de música!

Que irrespetuosa estoy siendo con los musicólogos serios, pero esta es una realidad que hizo parte de mi durante un periodo. Al desafío de mudarme de país y comenzar mis estudios en Brasil se le sumó el desafío lanzado por mi ahora orientadora quien me propuso hacer de la performance un camino de investigación –¡justo yo, que quería hacer investigación documental y no quería saber nada de piano!–. Guardo el mayor de los cariños y agradecimientos a esta provocación lanzada como un anzuelo, pues me encaminó hacia el trabajo que estoy desarrollando desde la maestría y que me ha rendido horas incontables de reflexión. En algunas ocasiones haré referencias a mi trabajo de maestría, la disertación titulada *Virtuosismo en la contemporaneidad: de la invisibilidad al activismo decolonial* defendida en 2019, ya que esta investigación de doctorado es una continuación de los interrogantes levantados en ese momento. Sin embargo, en el texto de esta tesis no me extiendo sobre conceptos ya trabajados. Por un lado, no tiene sentido repetir lo que ya fue publicado anteriormente, y por otro, el sustrato teórico ha variado considerablemente otorgando nuevas formas a las preguntas siendo que se ha dado continuidad al contenido de estas: qué significa ser un *buen performer* y como reconfigurarlo hacia un agente empoderado, consciente de su lugar en el mundo.

Trabajar con la performance como camino de investigación, además de ser un desafío descomunal, se ha tornado en un ejercicio en el que reflexiono sobre lo que esta representa para mí. De alguna manera ha sido un ejercicio catártico, de perdón e poder comprender la performance musical como un campo del saber que ha sido encajonado, etiquetado y delimitado por una episteme opresora que extiende sus tentáculos en todas las estructuras de sociabilidad, lo que incluye los imaginarios colectivos del mundo académico, industrial, económico, territorial, corporal y más aún: individual. La fuerza del poder que domina a estas estructuras radica en que es auto validada: se reconoce a partir de sus principios, descartando la posibilidad de incluir la disidencia. Sobre esto me extendí largamente en mi disertación de maestría y lo atribuí a la lógica de la modernidad y colonialidad, dos caras de una misma moneda, concepto fundamental para entender que la opresión en el campo de la performance no se da entre individuos en particular, sino que es sistémica, naturalizada y auto validada.

1.3.2. Vidi

Entendiendo el camino por el que vine –*vini*– se podría comprender el objetivo de esta investigación de doctorado, no solo de esta tesis, puesto que la investigación incluye mucho más de lo que se puede plasmar por escrito. Como toda Investigación Artística parte de un desafío autoimpuesto en donde solo el individuo con su *persona*⁶ logra desarrollar estrategias de trabajo particulares y resultados individuales. A diferencia de otro tipo de investigación, donde el investigador puede ser reemplazado por otro sin afectar en mucho el resultado obtenido –como sucede con la investigación con fines industriales en ciencias aplicadas y áreas tecnológicas–, el trabajo de Investigación Artística se configura alrededor de la idiosincrasia del investigador. Esta es una de las razones por las que esta sección introductoria está escrita en un tono personal e íntimo, tono que se irá diluyendo cuando comience a desarrollar preguntas y respuestas de cuño más teórico y reflexivo que también emergieron con otros autores que entrarán en diálogo en los clústeres subsiguientes.

Me propuse entonces a través de la performance musical a estimular la reflexión inquisitiva sobre la escala de valores que determina lo que llamamos un *buen performer*, es decir un virtuoso⁷ para proponer una reconfiguración *mitopoética*⁸ del virtuoso en la contemporaneidad. Esto partiendo del presupuesto que esta figura es configurada por valores que hacen parte de un contingente socio-histórico-político y que el ideal de virtuoso que es estimulado por el mundo musical académico, al cual pertenezco, y está fundamentado en la jerarquía de valores *Werktreue*⁹ establecida desde mediados del siglo XIX, masificada y sistematizada por el modelo de educación musical institucionalizado en los conservatorios musicales y posteriormente absorbido por buena parte de las universidades occidentales. Estos presupuestos fueron defendidos en mi disertación de maestría y volver sobre su definición me

⁶ En las sucesivas referencias a *persona* en esta tesis se hace alusión al concepto filosófico que se refiere a la singularidad de cada individuo humano en constelación con los valores morales, éticos o jurídicos propios del mundo al que pertenece.

⁷ Virtuoso: del latín *virtutem* –valor– y el sufijo –oso –abundancia.

⁸ Me refiero a las reconfiguraciones mitopoéticas cuando apuntamos al cambio de paradigma en la discursividad sobre un agente definido por un imaginario colectivo. El uso que damos es influenciado por el filósofo y flautista Jorge Salgado Correia con quien tuve tomé clases durante la *Artistic Research School* (2019). El performer, en este caso, es una figura mítica definida por unos valores intangibles narrados –poética– a través de un discurso vigente, siendo el discurso *Werktreue* considerado como el aún vigente en el contexto de la práctica musical académica occidental.

⁹ El término *Werktreue* que será frecuentemente utilizado en este trabajo, no ofrece una traducción literal desde el alemán original. Como tal, la palabra indica una fidelidad a la obra consignada en la partitura que engloba las supuestas verdaderas intenciones del compositor en el momento que escribió el texto y, por lo tanto, la fidelidad a la obra se da a partir de un ejercicio de lectura minuciosa de la partitura considerándola casi como un manual de instrucciones musicales donde el performer no interviene sino para la ejecución.

privaría de la oportunidad de continuar con la búsqueda de alternativas direccionadas a un accionar virtuoso acorde a las reconfiguraciones que se hacen necesarias cuando somos conscientes de un sistema de opresión.

Como tal, el principal desafío autoimpuesto –llamémosle objetivo general si se quiere– resulta de ver –*vidi*– para atrás el camino recorrido y construir alternativas hacia el futuro. Para responder al desafío puntero de este trabajo de investigación, uno de los principales puntos sobre los que debía trabajar era en la búsqueda de alternativas, o reconfiguraciones mitopoéticas de la figura del *buen performer*. En este sentido, se identificó que la opresión al performer musical está asociado con su silenciamiento y anulación de su individualidad para favorecer las intenciones intangibles de un compositor, muchas veces ausente, que fueron notadas en una partitura –todo esto hace parte del discurso legitimación *Werktreue* (GOOLEY, 2010; LEECH-WILKINSON, 2016; LEISTRA-JONES, 2013)–. A partir de esto, el reconocimiento del performer musical como un sujeto que tiene una voz y una agencia individual se hace fundamental y con esto es consecuencia el reconocimiento de su rol creativo en la performance. Siendo así, si asumimos que el compositor no es el único agente creativo involucrado en la performance, parece natural que una reconfiguración de la agencia del performer pase por la reivindicación de su capacidad para expresarse creativamente. Como creo firmemente que una investigación académica no debe pretender inventar la rueda y partir de cero, me tracé el objetivo de identificar de qué manera se estaba dando la reivindicación de este papel creativo en otros agentes tradicionalmente silenciados.

En esta búsqueda, el papel del traductor del texto estético¹⁰ me pareció tener el potencial de ofrecer semejanzas al performer musical y en este campo, las consideraciones teóricas de Haroldo de Campos sobre la Transcreación fueron fundamentales para determinar el rumbo del desarrollo reflexivo de este proyecto. En este sentido, se procuró entender y discutir el paralelismo entre el traductor de textos estéticos y el performer musical. Posteriormente se hizo un estudio minucioso de la transcreación Haroldiana, lo que incluyó una amplia revisión bibliográfica de sus ensayos, prefacios, posfácios y transcreaciones en donde Campos discutía los principios estéticos de este *modus operandi*. Esto enriqueció el panorama reflexivo y fue desarrollada una *transfusión* de teorías de un campo a otro, es decir, definiendo la idea de la

¹⁰ En esta tesis se utilizará la noción del texto estético, en algunas ocasiones denominado como texto literario, en contraposición del texto argumentativo, descriptivo, informativo o instructivo que tienen el fin de especificar un tipo de producción textual. El diferencial del texto estético es la presencia de una intención artística que expresa la individualidad del autor, adoptando la prosa o el verso. Este concepto es ampliamente usado por Haroldo de Campos en su teoría de la transcreación.

adaptabilidad de la teoría de Campos en la performance musical. Con esto también se busca desarrollar una estrategia de transcreación fundamentada en la teoría de Campos, de ahí surge lo que pasaré a llamar la acción de *cubrir, descubrir y des-cubrir* la obra cuando es transcreada, asunto abordado en el segundo clúster de esta tesis.

Consciente de la indisoluble relación entre la reflexión filosófica y el accionar práctico, resalto el vínculo del pensamiento ontológico de la obra musical con el accionar performativo. La estrategia de *cubrir, descubrir y des-cubrir* la obra musical en la transcreación necesariamente depende de una reconfiguración de la visión ontológica de esta, pasando de la concepción de obra absoluta y concluida del *Werktreue* a una ontología de obra como un conglomerado heterogéneo en formación. En esta tesis no se propone una nueva ontología de la obra musical, sino que basados en el discurso filosófico de Paulo de Assis en *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* (2018) y Luigi Pareyson en *Conversaciones sobre estética* (1987), *Teoría de la formatividad* (1993) y *Los problemas de la estética* (1997) se hace una aproximación a una visión ontológica de la obra musical como un infinito en constante formación cuyas potencialidades de expresión están mediadas por el trabajo creativo del performer con la materialidad de esta.

Todo este desarrollo reflexivo está encaminado a auxiliar la producción artística que es el principal desafío de esta investigación de doctorado. La propuesta performativa incluye la elaboración de tres módulos temáticos intercambiables para cada presentación pública. En estos módulos se cuestionan aspectos que determinan el imaginario *Werktreue* de virtuoso y que afecta la praxis performativa en el contexto de la música-arte occidental¹¹. Cada módulo está formado por elementos diferentes, pero tienen en común el hecho de asumir como hilo conductor el desafío de trabajar con estudios para piano. Considero que el excesivo énfasis en el estudio de la técnica instrumental separado de la experiencia artística revela el afán disciplinador del cuerpo y del accionar que ha caracterizado la configuración del *virtuoso*

¹¹ En esta tesis utilizo la etiqueta “música-arte occidental” para referirme a la tradición musical que se distingue de otras tradiciones musicales populares o ancestrales principalmente porque su principal medio de transmisión es la escrita en notación musical. Abarca los desarrollos artísticos desde la edad media europea hasta la contemporaneidad, siendo que su función en la sociedad es principalmente y sus espacios de sociabilidad están circunscritos al palco de concierto –esto incluye el sistema educativo que forma para actuar en el palco, industria de la grabación que presenta estas manifestaciones como una meta-palco a los consumidores--. Descartamos otros términos que dan nombre a esta tradición como *Música clásica, música académica, música erudita*, pues parece que cada uno de estos presenta problemáticas en el sentido que asumen implícitamente relaciones jerárquicas con otros tipos de tradiciones musicales. Por otro lado, hago referencia al gran marco *occidental* y no *europeo* pues considero que, debido a procesos de colonización territorial, cognitivo y epistemológico, la visión de mundo logocéntrica, binarizante, monosémica, antropocéntrica ha rebozado desde hace muchos siglos las fronteras del continente occidental y se ha instaurado en amplias colonias culturales europeizadas/occidentalizadas.

Werktreue: anulado en su individualidad, el sujeto debe responder a los requerimientos técnicos con precisión, exactitud y eficiencia, características propias de una sociedad industrializada y superproductiva.

En la medida que el performer alcance estos objetivos, que nada tienen que ver con el arte y mucho con el mecanicismo de una sociedad dominada por una lógica utilitarista, el sujeto es valorado por los hábitos manifiestos de su comportamiento o accionar: se torna un virtuoso. En este contexto, perfeccionar la técnica instrumental, independiente de la capacidad creativa y expresiva, se tornó un imperativo que justificó el surgimiento y la popularización en el siglo XIX y comienzos del siglo XX –periodo en que se instaura el conservatorio de música como institución de educación musical de forma masiva y sistemática– de una gran cantidad y diversidad de métodos de técnica instrumental que abordaron cuestiones de la fisionomía y la mecánica de los instrumentos con el fin de ofrecer resultados al instrumentista que procuraba el virtuosismo.

La elección del título *Gradus ad Parnassum* para varios libros de técnica compuestos y publicados a lo largo del siglo XIX y comienzos del siglo XX¹² no es cuestión aleatoria. El *Parnaso* como la morada de las musas en la mitología griega, podría verse como una metáfora al *Virtuosismo*, objetivo más codiciado de los instrumentistas, fuente de la valoración conseguida a partir del desarrollo y refinamiento técnico, cristalizado en una serie de ejercicios graduales (*gradus*). Esta metáfora funciona como espina dorsal de los procesos creativos que se están desarrollando y se encuentran distribuidos en la exposición virtual alojada en la red social Research Catalogue: *Virtuositas noster qui es in Parnaso*.

Con estos procesos creativos se tiene como objetivo principal cuestionar el lugar de ese *Parnaso* y las implicaciones que tiene este imaginario técnico en el performer musical. Estudios que una vez fueron utilizados para condicionar el cuerpo del performer son transcreados en este trabajo de investigación como material que controvierte la mecanicidad y el desajuste entre el virtuoso de *Werktreue* y las demandas creativas del artística en el contexto contemporáneo. Partiendo de la reorganización en medios mixtos de los materiales estéticos que ofrecen los estudios de piano seleccionados de libros icónicos de técnica pianística –que entraré a describir

¹² Ejemplo de esto son, para piano: 3 libros de técnica *Gradus ad Parnassum* Op.44 de Clementi (1817-1826); 4 libros *Gradus ad Parnassum* Op. 822 (1854) de C. Czerny; *Nouveau Gradus ad Parnassum* (1911) de P. Isidor. Para violín: *Gradus ad parnassum* du violoniste, Op.36 (1896) de É. Sauret; 10 libros de estudio *Gradus ad Parnassum* (ca. 1898) de E. Heim; duetos con finalidades pedagógicas, estudios, caprichos y cadencias *Gradus ad Parnassum* compuestas entre 1849-1887 por J. Dont; 30 caprichos para flauta sola: *A Gradus ad parnassum of modern flute technique* Op. 107 (1918/9) de S. Karg-Elert, entre otros ejemplos.

los módulos en la próxima sección— se busca instigar una reflexión que impacte en la reconfiguración de la figura del performer.

1.3.3. ¿Vici?

Expuesto ya el desafío principal de este trabajo de investigación, así como los interrogantes que se abren consecutivamente, vi *–vidi–* un universo de posibilidades de acción y coloqué manos, corazón y mente a la obra, a la tesis y a la materia. Esta tesis adopta una organización por clústeres que orbitan cada uno alrededor de una temática específica. Como el nombre lo indica, cada clúster es un agrupamiento de capítulos vinculados, la elección de organizar los capítulos por clústeres y no en una simple ordenación numérica de capítulos obedece a mi deseo de dejar explícita la naturaleza diversa de los cuestionamientos que motivaron este proyecto de investigación. No obstante, no considero que cada clúster sea completamente independiente puesto que entre estos se complementan y su conjunto forma el discurso que estoy construyendo.

En este punto respondo al interrogante *¿vici?*: no hay un bando vencedor, no se trata menos de un logro rápidamente adquirido, como lo que ería señalar César en sus autos publicitarios. Aquí no se trata del triunfo de batallas, sino del triunfo de los interrogantes, aparecen y aparecerán aquí y allá e impunes se mantendrán a lo largo de toda la tesis, porque al final, llegar a responderlos todos es un imposible y un indeseable. Partiendo al emprender el desafío de hacer investigación con y a través de la performance musical mis ansias por situarme como investigadora que hace parte de una red de estudiosos me llevaron a cuestionarme que era lo que yo estaba haciendo. De esta cadena de interrogantes surge el primer clúster *¿Qué? ¿Dónde?* Ya advertí que abrir los interrogantes no implica cerrarlos con respuestas, a veces solo indica el comienzo de otro. Así, este cluster se dedica a responder cuestiones sobre la teoría de la transcreación – que es el corazón teórico de este trabajo- y deja más interrogantes que respuestas absolutas. Se trata de un clúster que canaliza mi búsqueda por entender lo que estaba haciendo durante mi proceso de aquello que identifiqué como *Investigación Artística*.

1.3.3.1. ¿Qué? ¿Dónde?

¿Qué es lo que debo decir con el arte cuando hago investigación? *¿Qué* es la Investigación Artística? *¿Qué* tipo de Investigación Artística se hace en América Latina, región con la que me identifico? *¿Qué* pasa cuando hacemos Investigación Artística en música? *¿Qué*

debemos preguntarnos cuando hacemos Investigación Artística? La manera de buscar respuestas fue la exploración de la producción científica y académica sobre el asunto haciendo una revisión bibliográfica extensa y crítica contrastando posiciones sobre áreas grises relacionadas a la Investigación Artística como por ejemplo *qué* debe esperarse de la producción escrita en la Investigación Artística o cuestionando presupuestos básicos como *qué* es la investigación. En este último punto abro interrogante a un concepto que a fuerza de repetirlo pareciera haber sido aceptado unificadamente, encuentro en varios investigadores la continua asociación de investigación con la rigurosidad del método y la obtención de resultados novedosos y replicables propios de la investigación científica. Discordando con esto defiendo que podemos cambiar nuestra concepción de investigación para dar acogida a procesos impredecibles e intuitivos no replicables naturales a la creación artística. El arte no necesariamente produce patentes reproducibles y verificables, si no aceptamos una abertura en el concepto de investigación aplicado al arte, propongo que abandonemos el término y lo sustituyamos. Tiendo a inclinarme más por la primera opción.

¿Dónde se queda lo que se hace en la Investigación Artística? *¿Dónde* está lo que yo sé? *¿Dónde* vemos lo que hacemos en el arte? *¿Dónde* se deja huella de la investigación? sabiendo que en algunas áreas científicas se han desarrollado métodos de difusión de los logros alcanzados en una investigación y reconociendo que la naturaleza de la Investigación Artística no genera resultados tangibles, replicables y patentables, quise identificar los *locus* metafóricos en los que se distribuyen los objetivos alcanzados. Defiendo una articulación de *locus: discursus, artis, corporeus* correspondientes a naturalezas diferentes de aquello que generamos en la Investigación Artística, incluyendo en el *locus corporeus* el conocimiento musical que es patrimonio del performer, inverbalizable e intransferible pues pertenece a la dimensión de lo sensible. Cierro el primer clúster respondiendo al *por qué* hablar de Investigación Artística y conocimiento musical llegando a la conclusión, *grosso modo*, de entender la Investigación Artística como un espacio de empoderamiento del performer y reivindicación de su papel como agente que posee un conocimiento específico, dando paso a la valorización de su agencia¹³ y de su propia voz.

¹³ Alejándonos del controvertido debate sobre la primacía de las *estructuras* o la *agencia* a la hora de moldear el comportamiento humano que se da en la sociología, en esta tesis me atengo a la definición básica de agencia, que involucra la capacidad del individuo para actuar y realizar elecciones independientemente.

1.3.3.2. *¿Cómo?: Transcreación-es*

Este clúster trata de responder, o mejor decir, abrir terreno para nuevos cuestionamientos de manera menos explícita a la pregunta *¿Cómo?: ¿Cómo darle voz al performer? ¿Cómo a partir de la transcreación puede ocurrir una reconfiguración de la agencia del performer? Y otras preguntas más formales como ¿qué es la transcreación y como se transfunde a la performance musical? Encuentro en la transcreación un campo fértil para reivindicar la creatividad de los agentes anulados trazando el paralelismo entre el performer y el traductor.*

Transcreación-es: Dedico la primera parte de este clúster a entender y describir la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos que se encuentra dispersa en numerosos prefacios, ensayos y escritos no sistematizados. El concepto de la transcreación, a menudo asociado a la conjunción entre las palabras inglesas *translate* y *creation: transcreation*, implica una transformación, o reescritura, del texto original, haciendo referencia al proceso de traducción creativa donde el transcreador interfiere en el contenido de aquello que está siendo traducido a fin de comunicar efectivamente un mensaje central, adaptado al contexto socio-cultural del público receptor, pero conservando el estilo, intención, tono y contexto del mensaje inicial. Este abordaje bastante utilizado en el mundo del marketing resulta problemático para su aplicación en las artes. La perspectiva Haroldiana se descompromete del interés enfocado exclusivamente en la transmisión de un mensaje y revela una fricción entre el *hacer* del individuo traductor frente la dimensión poética y semántica de los textos estéticos, optando por otorgar al transcreador un papel de reorganizador de la dimensión estética del texto y sincronizador transtemporal intertextual. Este abordaje supone una deconstrucción de la ontología de la obra como monolito cerrado y del traductor (que será emparejado con el performer) como medio transparente y servil al texto.

Haciendo una transfusión de conceptos hacia el campo de la performance musical, inevitablemente se llega a la pregunta: *¿Cómo transcrear?* Sin tener el deseo de trazar una ruta de transcreación, puesto que la transcreación admite la diversidad y no es un esquema de operación, propongo una estrategia de *vivisección; cubrir, descubrir y des-cubrir; y re-formación transcreadora* de la obra musical. Esta estrategia, descrita teóricamente en este clúster será la ruta metodológica adoptada para mis procesos de transcreación de los estudios de piano seleccionados, asunto específico del último clúster

Dedos que tocan, voces que trastocan

Un aspecto que es marcante en la lógica de la transcreación es el desafío abierto impuesto a la concepción ontológica de la obra. De la aceptación de la imposibilidad de verla como un monolito irreductible o desmembrable, la transcreación cobra sentido. Como tal, la visión ontológica de la obra adquiere un carácter de agencia normativa sobre el hacer en la performance musical. Con el ánimo de reforzar que el pensamiento ontológico determina el accionar no solo del compositor sino también del performer, tres entrevistas a tres pianistas e investigadores artísticos fueron desarrolladas –Luca Chiantore, Paulo de Assis y Joana Sá–. Con estas entrevistas son tejidos tres relatos individuales que refuerzan la existencia de la asociación entre visión ontológica de la obra y obrar formativo de la obra, así como de las motivaciones que mueven el accionar creativo de estos sujetos frente a estructuras de poder disciplinador que condicionan la figura del performer. En la sección *Dedos que tocan, voces que trastocan* apunto para la capacidad transgresora que tienen tres individuos que se reconocen como parte de un sistema de control pero que obedecen a principios dictaminados por su propia ética que trastoca las categorías habituales de clasificación en el proceso musical. Sus propuestas musicales transforman, transfiguran, transtornan los límites del *buen performer*, virtuoso *Werktreue*, redefinen la figura del performer en la contemporaneidad y por lo tanto podrían ser vistos como alternativas al virtuosismo *Werktreue*.

1.3.3.3. *¿Para dónde? : Virtuositas noster qui est in Parnasso*

Evitando la metodolatría tan presente en la investigación científica o cientifizante, el ultimo clúster no va a dedicarse a la descripción detallada de cada paso de los procesos creativos que desarrollé, sino que pretende centrarse en la descripción de los materiales y la naturaleza de la reflexión levantada con la articulación de estos. Adquiere el nombre de la exposición virtual: *Virtuositas noster qui es in Parnaso*¹⁴ y se espera que aparezca como clúster final de la tesis no por ser menos importante sino porque para poder llegar hasta él es necesario pasar por cuestionamientos anteriores y beber de todas las fuentes con las que dialogué en los dos clústeres anteriores. Al mismo tiempo, el involucramiento en la exposición virtual de manera previa a la lectura de los anteriores clústeres puede resultar en interrogantes que se correspondan con aquellos levantados antes, o no. Así que si un lector tiene contacto con la tesis y hace una lectura lineal va a emprender el camino que estoy intentando narrar por la contingencia de la

¹⁴ Links de acceso: <<https://www.researchcatalogue.net/shared/4ec2ee91bdb2531eb78c960dbf3a9289>> <<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/759861>>

sucesividad de la escritura y lectura. Sin embargo, no es en esta linearidad que se ha desarrollado el trabajo como un todo. El desarrollo de esta tesis implicó una convivencia constante con un clúster de procesos mentales, reflexivos, creativos que impactan unos sobre los otro.



QrCode 1: acceso para exposición virtual desde página de Research Catalogue - <<https://www.researchcatalogue.net/shared/4ec2ee91bdb2531eb78c960dbf3a9289>>



QrCode 2: Acceso a primera página - <<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/759861>>

Pater noster, qui es in caelis
 sanctificetur nomen tuum
 adveniat regnum tuum
 fiat voluntas tua
 sicut in caelo et in terra.¹⁵ (Oración cristiana)

¹⁵ Padre nuestro que estás en el cielo,
 santificado sea tu Nombre;
 venga a nosotros tu Reino;
 hágase tu voluntad
 en la tierra como en el cielo. (Oración cristiana)

En clara referencia a la oración del Padre Nuestro en latín, este clúster creativo gira alrededor de una reflexión sobre la figura del buen performer, *virtuoso*, establecida y *evangelizada* por la institucionalidad académica. A manera de reflexión parte del concepto por detrás del *Gradus ad Parnassum*, frecuente en los manuales de técnica instrumental que prometen conducir a un estadio ideal (parnasos), la idealización de los procesos y la divinización de un fin único y perfecto. Este clúster está dividido en cada uno de los tres módulos creativos desarrollados en donde cada módulo es la congregación transcreaciones, audiovisuales de una selección específica de estudios de técnica del piano y reflexiones con relación a los *dogmas de fe* del virtuosismo *Werketreue*. El orden de presentación de los módulos en el texto escrito no representa una jerarquía en sí, pues todos son intercambiables y el lector podrá visitarlos en el orden deseado. Siendo la escritura un medio lineal de transmisión del discurso, no queda otra alternativa que colocar un módulo después de otro.

1.3.3.3.1. *E s p e j i s m o ... o m e i j e q e E*

A modo de palimpsesto de múltiples voces de pianistas-máquinas, se presenta en la repetitiva interpretación de los estudios 16 y 17 de *Gradus ad Parnassus* de Clementi una multitud de voces (individuos) recorren el camino hacia el virtuosismo. Si partimos del presupuesto en el que la obra es constituida por elementos de diversa índole, de cuño factual y virtual, como lo son las sucesivas lecturas entre otros, la superposición de estas interpretaciones es una visibilización de esta dimensión virtual de los estudios escogidos. Del mismo modo, en un juego lingüístico con espejos y espejismos, los estudios 16 y 17, que se reflejan entre sí porque están dedicados a la mano derecha y a la izquierda respectivamente, son tomados como materialización del espejismo de un pretendido Parnaso al que se llega a través de la homogeneización del toque de los dedos, aspecto recurrente en los tratados de técnica del piano en el siglo XIX que todavía resuenan hoy en día.



QrCode 3: Acceso a página de Espejismo en la exposición virtual -
 <<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760118>>

Sobre los pilares de eficiencia, homogeneización y máxima productividad, se traza un camino al Parnaso que es recorrido por numerosos individuos que desean alcanzar un nivel de virtuosismo. Se elige en este caso el *Gradus ad Parnassum* de Clementi porque reconocemos en este compositor, como lo hizo Chiantore (2001), un impulsor del establecimiento del pianista no compositor, ya que sus desafíos al estudio específico de la técnica pianística temprana derivaron en el surgimiento de la figura del virtuoso con grandes habilidades mecánicas que se convertiría en una constante en la historia del piano.

Al mismo tiempo su obra puede ser vista como una encarnación de lo que la pedagogía pianística significó en la Inglaterra de la revolución industrial: el aumento de la producción, la super especialización en una sola tarea, la eficiencia, la precisión y la mecanicidad, como piedras angulares del *buen performer*, virtuoso. El maquinismo es representado en video a partir del extrañamiento del instrumento por ángulos que desnaturalizan el piano al hacer énfasis en su maquinaria, asemejándola a la maquinaria textil, industria floreciente en la Inglaterra de la revolución industrial –contexto en el que se enmarca el *Gradus ad Parnassus* de Clementi y del florecimiento de ideales hiperproductivos en la performance musical–. La permeabilidad de los intereses económicos en la música se traduce en la proyección de ideales en los que sucumben las comunidades musicales gracias a mecanismos de difusión y autovalidación, como es el caso del modelo educativo conservatorial. *Espejismo* nos recuerda que la productividad optimizada por el *factory system* y su consecuente producción en serie está aún vigente y poco o nada ha cambiado en lo que se refiere al lugar de la educación musical y del performer en la sociedad desde la época de la revolución industrial.

La entrega al espejismo de la perfección suprahumana, tanto en términos extractivistas económicos, como en la creación de un imaginario de performer musical perfecto, está llevando al agotamiento de sistema que ha tenido problemas para sintonizarse con las necesidades actuales, me refiero sobre todo al sistema educativo conservatorial. Programas de estudio en los que hay una exagerada recarga en la autocomplacencia de la repetición instrumental como camino para la resolución de desafíos no logran atender el objetivo principal de todo proceso educativo: la formación de seres humanos para la sociedad. Tal vez esta pueda ser la raíz de la dificultad del performer contemporáneo en encajar en su tiempo y lugar, forjado en los estertores de un sistema que se desmorona silenciosamente parece no tener cabida en un mundo dinámico, fluido y diverso.

1.3.3.3.2. Este no es el Preludio BWV847

Este es un módulo que tiene dos ramificaciones: una reflexivo/investigativa y otra que cobra forma en la exposición virtual por medio de una creación audiovisual que pretende condensar las temáticas abordadas en el capítulo homónimo del clúster II en donde se defiende que determinado concepto de ontología de la obra impacta y regulariza la relación del sujeto con la materialidad sonora. Principalmente se trata de la articulación del *etude* para el *Preludio BWV847* propuesto por Ferruccio Busoni en su edición al *Clave bien temperado* y la pieza electroacústica *Bilude* de Pierre Schaeffer. Estas dos piezas trabajan de manera diferente con los materiales sonoros del *Preludio BWV847* de J.S. Bach y se utilizan como desafío implícito al concepto regulador *Werktreue* de obra musical como entidad cerrada, concluida y perfecta. Para este módulo es creada una articulación a partir del gesto y de la sombra, reconociendo la influencia de la música gestual, en especial de las obras de la compositora franco-taiwanesa Liao Lin-ni.



QrCode 4: Acceso a página de Este no es el Preludio BWV847 en la exposición virtual - <https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760123>

El uso de la sombra y el gesto sin sonido en la performance del *Preludio BWV847* siguiendo la notación tradicional espera incitar la reflexión sobre la dimensión estético-sensorial de la performance, que también abarca lo visual, dimensión necesaria para la transcreación. También espera detenerse en la relación original-versión, obra definitiva-borrador, categorías estrictamente reglamentadas por la visión ontológica de obra en el contexto *Werktreue* y que con el trabajo de transcreación se pretende borrar sus fronteras reconociendo en Borges un apelo en este sentido cuando afirma que *presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador G es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.*

En la edición del *Clave bien Temperado* elaborada por Busoni, muestra su trazo editorial en varios de los preludios y fugas, entre ellos el BWV847 y propone mejoras o añadidos a la versión de Bach. De este modo, paralelamente a la edición del preludio de forma más literal, el editor ofrece tres alternativas a las que Busoni les da el nombre de Estudios y como él mismo los describe, están diseñados con el objetivo de ampliar la obra, estos enriquecimientos técnicos son asumidos como un medio para una presentación efectiva de la grandeza estilística del Maestro. De hecho, los Estudios son de una complejidad técnica mucho mayor que el preludio de la versión de Bach. Por otro lado, la obra *Bilude* de Schaeffer muestra un trabajo de concepción electroacústica con la naturaleza del sonido en este preludio y sus resonancias en otros planos sonoros de la vida humana. Aunque separados por un enorme abismo poético, tecnológico y metodológico, el pensamiento estético de Schaeffer se encuentra con Busoni en

el principio básico de trabajar con material sonoro a partir de la variación de un material musical externo al individuo.

Sin caer en el exceso ingenuo de equiparar a estos dos compositores, cabe señalar que si para Busoni todo es un arreglo del original, para Schaeffer hacer música significaría encontrar formas de organizar los sonidos existentes y explorar sus posibilidades plásticas, para variarlas. De manera similar, ambos autores trabajan no para concebir la música, sino para construirla, para organizarla, como afirmó Schaeffer en la presentación del Concierto de ruidos (1948), "no se trata sólo de ruidos, sino de un método de composición musical". Más que una concepción a priori es una construcción a posteriori" (SCHAEFFER, 1948 En: BEJARANO CALVO, 2007, p. 52). De eso se trata *Este no es el Estudio BWV847*, de una visión de la obra como el resultado de una interacción colaborativa entre numerosas variables en el plano sonoro, donde nociones como autoría, originalidad, En ambos autores, la noción de fidelidad a la fuente material de su obra se reconfigura para migrar a la noción de hiperfidelidad transcreativa, no en el sentido semántico y comunicativo de la fuente material, sino una fidelidad a la forma y a la materia. La hiperfidelidad se convierte en una acción inventiva de rehacer, de refiguración material, que trasciende "la fidelidad deliberada al significado para lograr una mayor fidelidad al espíritu del original transferido, al propio signo estético visto como una entidad total e indivisa, en su realidad material [...] y en su carga conceptual" (CAMPOS, 2011 [1962], p. 46).

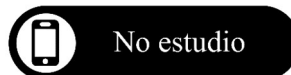
La reformulación del material que realizan Busoni y Schaeffer consigue desdibujar las fronteras de tal manera que la sensación de extrañeza puede dar lugar a la crítica del cruce de fronteras y a la aparición de preguntas como: ¿Dónde debemos trazar la línea histórica? ¿Cómo decidimos qué música necesita la mano del retocador? ¿Qué música puede sufrir tales libertades? ¿Y hasta dónde puede llegar el transcreador en su arbitrariedad sin ofender tanto el estilo como el gusto? El cruce de fronteras en una sociedad cada vez más determinada por la categorización representa un esfuerzo por transgredir la lógica imperante.

Por último, la influencia de Magritte es evidente en el título *Este no es el preludio BWV847*, pero conviene señalar que con este módulo no pretendo dar respuesta a la pregunta ontológica sobre QUÉ ES (o qué no es) el *Preludio BWV847*; ni señalar los límites de dónde empieza la obra y dónde la versión, porque para mi visión ontológica de la obra, todo lo que se llama "versión" (o cualquier otra categoría que marque una diferenciación entre una obra "original" y las posibilidades de recreación) es la obra: forma parte del conglomerado infinito que es la obra musical, al tiempo que tiene un valor estético autónomo. También me interesa

reflexionar sobre cómo el pensamiento estético de dos compositores separados por 85 años y un gran abismo poético, tecnológico y metodológico se encuentran en el principio de funcionamiento básico de la manipulación creativa del sonido y del material musical externo al individuo y cómo a través del gesto creativo, la interpretación, podemos reconocer que los límites entre lo "prestado" y lo "original" son categorías ficticias y desafían implícitamente la valoración que privilegia los parámetros normativos de la interpretación en Occidente, como la fidelidad y la originalidad.

1.3.3.3. No estudio

El último estudio del libro *Nouveau Gradus ad Parnassus* (nuevo Gradus Ad Parnassus) Op.822 de Carl Czerny, es un tema con treinta y dos variaciones que utilizan diferentes desafíos técnicos para cada una de las variaciones, desafíos trabajados a lo largo del libro ¿será este último estudio el Parnaso pretendido? En el desarrollo de los procesos creativos de este trabajo de investigación, se ha buscado proponer un módulo que suscitase la empatía entre el público y la investigadora. Con esto en mente, se recurrió a hacer una encuesta informal con diferentes instrumentistas de las diversas instituciones de las que he hecho parte para saber qué tipo de experiencias desafiantes habrían sido sorteadas a lo largo de la carrera formativa. De estos diálogos se recolectaron más de cuarenta testimonios que serán mantenidos en anonimato en los que su gran mayoría orbitan alrededor de un mismo tema: fueron incentivados por sus instructores y colegas a desistir de la práctica musical. Esto resulta paradójico cuando consideramos que es el medio académico el que debería funcionar como principal propulsor de los estudiantes, pero cada individuo presenta su caso con particularidades, *variaciones*, como violencia verbal, psicológica y señalamientos.



QrCode 5: Acceso a página de No-estudio en la exposición virtual - <
<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760120>>

El resultado de la recolección de testimonios fue un mosaico en movimiento, diferentes timbres, voces, colores, palabras; diferentes verbos, adjetivos, adverbios, sustantivos. Particularmente, encontré una constante: un ‘no’ rotundo que clasifica como un tema dentro de una pieza de tema con variaciones. Este módulo creativo abraza el concepto unificador de los estudios de técnica y el camino al virtuosismo, *gradus ad parnassum*, con el ‘no’: NO-Estudio. En este, las voces y palabras recolectadas fueron organizadas a manera de instalación de video. Este constructo se articula con la performance en tiempo real del *Grand Etude Op. 822 n.46*, tema y variaciones. A manera de sinécdoque del incansable proceso educativo, de la compleja experiencia del *aprendiz musical*, la performance en vivo del Estudio final del *Nouveau Gradus ad Parnassum* de Czerny no estudiada se ve interrumpida por las voces, como pasa en la intimidad del aula o de la práctica, las manos trémulas escuchan el NO en diversas variaciones, no obstante, vuelven al instrumento, de nuevo en la siguiente variación del tema del estudio.

Utilizar el ‘no’ como un elemento estructurante nos lleva por diversos caminos de reflexión. Mi amor por las palabras no se limita al interés etimológico, también me incita a transitar territorios de ambigüedad. *No Estudio*, en español, puede ser una afirmación, una protesta frente al *Estudio*, un momento para reflexionar sobre el poder de las jerarquías en el desarrollo educativo conservatorial. En este punto el ‘no’ es una postura autoafirmativa, una determinación que es asumida por el performer como camino para contravenir el *habitus conservatorial*. En portugués, mi segunda lengua, *No Estudio* nos sitúa en un lugar: estar *en* el estudio de grabación, un espacio donde se consagra (o se inventa) la perfección en la performance y que ha moldado profundamente nuestra relación con la performance en vivo e incluso con los ideales de buen performer, *virtuoso*. La estética de la perfección se la debemos a la ideología industrial del trabajo que permeó todos los aspectos de la vida occidentalizada (WEHMEYER, 1981), conduciéndonos a un imaginario de performance sin errores, perfecta, obtenida como resultado de un gran trabajo y dedicación: un *virtuoso* perfecto, donde el error no tiene lugar, tal como acontece con las grabaciones.

Esta reflexión que se vale del estudio Op.822n.46 me parece que cobra un cariz especial al considerar que Czerny fue el músico que marcó decisivamente el rumbo de la práctica musical hacia la laboriosidad, el trabajo (DEAVILLE, 2008). En el momento de la publicación de los estudios y métodos de Czerny la idea de convertirse en un virtuoso del piano era inherente a la educación pianística infantil y juvenil, siendo la dedicación expresada en horas de práctica el camino para su obtención (WEHMEYER, 1981). Considerando mi propia experiencia y los

testimonios ajenos, es posible afirmar que los objetivos de la formación musical infantojuvenil poco han cambiado. La vigencia de las demandas por el *trabajo* con el instrumento continúa. Y con esto, el establecimiento de relaciones de poder en el contexto educativo basadas en una exigencia de resultados so pena de recibir un ‘no’ :no-saber, no-poder, no-ser.

1.4. Antes de comenzar

De la *transfusión* de conceptos y terminología de la teoría de la transcreación –términos como hiperfidelidad, paramorfismo, luciferino– emergieron numerosos interrogantes sobre el propio hacer artístico, la naturaleza de la obra, del proceso de interpretación y de formación. Para ayudar a encontrar respuesta a estos cuestionamientos, se ha recurrido a la filosofía pareysoniana. Frecuentemente encontramos en las reflexiones filosóficas sobre el hacer musical referencias a filósofos sociales como Foucault, Deleuze, Ranciere, Bourdieu, Levi-Strauss, e inclusive Boavetura Santos y Paulo Freire cuando se tratan de abordajes sobre epistemologías alternativas. Los investigadores que trabajan con este sustrato filosófico hacen un excelente trabajo de adaptación de las entidades filosóficas de estos autores al campo musical, hay que reconocerlo; no obstante, estos filósofos ofrecen visiones limitadas que no acogen completamente las particularidades del hacer musical, aspecto reconocido por los investigadores que trabajan con sus conceptos. Por otro lado, filósofos dedicados a aspectos de la música como Theodor Adorno, Peter Kivy, Jerrold Levinson o Stephen Davies, frecuentemente abordan cuestiones de la ontología de la música, procesos de recepción y hermenéutica, pero no se entregan a la exploración de lo que acontece necesariamente cuando el artista se involucra con la materia sonora. Es claro que el mundo de la filosofía de la música es irreductible a los pocos nombres aquí citados y que constantemente emergen trabajos interesantes, sobre todo considerando nuevos abordajes que procuran la intersección entre filosofía e Investigación Artística, como la incentivada por Arno Bohler con su propuesta de *Philosophy as artistic research*. No obstante, en el momento de la búsqueda de un sustento filosófico que diera cuenta de los interrogantes que estaba planteando, el encuentro con Luigi Pareyson fue, por decir lo menos, inspirador.

Sin temor a exagerar podría afirmar que la teoría estética de Pareyson es una de las pocas que se centra no solamente en la obra como objeto formado, en su hermenéutica y fenomenología, sino especialmente en el proceso del hacer que desarrolla el artista. Pareyson dedica su teoría de la formatividad a explorar las preguntas que emergen en el momento cuando

el artista se coloca en contacto con la materia e intenta *formarla* y cuando el intérprete –público, o un performer musical– es a la vez agente formante de la obra al utilizar su *persona* para hacer emerger algún aspecto contenido en la obra. La obra en Pareyson no es un absoluto cerrado, sino un *infinito condensado en un punto*, de la cual emergen sus múltiples interpretaciones sin que esto la desfigure, aspecto especialmente propicio en vista del desarrollo teórico de esta tesis alrededor del concepto de transcreación. Del mismo modo como son prósperas para el desarrollo reflexivo las consideraciones filosóficas Pareyson al explorar la interacción del sujeto con la obra como manera de formarla, esto parece especialmente instigador para acompañar las reflexiones que también van emergiendo en mi propio proceso de Investigación Artística.

Asumiendo abiertamente la influencia del pensamiento de Pareyson en este trabajo, considero lógico adoptar sus aclaraciones terminológicas y adaptarlas al discurso en desarrollo. Terminologías como *estética* y *poética* son abordadas por Pareyson en *Los problemas de la estética* (1997) en clara distinción que adoptamos, siendo la *poética* vista desde la perspectiva programática y operativa definida como como un determinado gusto convertido en programa de arte, entendiendo gusto por la convergencia de la ‘espiritualidad’ de una época o de un artista; *estética* por otro lado tiene un carácter filosófico y especulativo y emerge del encuentro reflexivo entre la filosofía y la experiencia de arte: aspectos estéticos iguales pueden asumir poéticas diferentes. En este caso adopto esta separación conceptual en el discurso, en otras ocasiones me veo inclinada a adaptar sus valores definitorios para aclarar aspectos específicos de este trabajo de investigación.

Uno de los interrogantes conceptuales que han surgido a partir del trabajo creativo con obras ya existentes es cuando se define que una transcreación es tal y no una copia, un arreglo o una adaptación. Este interrogante me parece tan importante que he decidido colocarlo al inicio de la tesis y no en el capítulo dedicado a la teoría de la transcreación porque es justamente columna vertebral de todo este doctorado. Uno de los pilares de la filosofía de Pareyson es la inseparabilidad de la obra con la materia, donde *el proceso artístico nace con la modificación de la materia presintiendo que de esta modificación habrá una identificación con la obra*. Esto es que la materia no es sustituible en la obra y por lo tanto para el filósofo, así como para Haroldo de Campos cuando se refiere a la transcreación, es imposible el cambio de la materia en una obra, su traducción, como en el caso de la traducción de poesía de una lengua a otra. Así, el autor de traducciones, adaptaciones o versiones se enfrenta a una disyuntiva, o consciente de esta intraducibilidad se dedica a hacer una reproducción o un *calco*, o se deja

deslumbrar por la posibilidad de una obra nueva, tomándose todas las libertades posibles. En su libro *Conversaciones sobre estética* (1987), Pareyson apunta para este dilema y ofrece algunas definiciones que encuentro especialmente útiles. El *calco* corresponde a un intento modesto en reproducir una obra en una nueva materia, pasando a hacer *arreglos* o ajustes que vienen a ser copias o réplicas en un intento práctico y utilitario, sin tener en cuenta la naturaleza artística de la obra. En el otro extremo Pareyson coloca la *recreación*, considerada una obra nueva completamente, emerge cuando la obra no se reconoce como modelo “sino como un punto de partida o sugerencia: no un original al que hay que servir y respetar, sino motivo de inspiración y ocasión estimulante” (1987, p. 61). Siendo la música para Pareyson un arte de traducción, pues encarna la obra en una nueva materia, estaría guiada por el acto interpretativo y el trabajo con una nueva materialidad. La interpretación pareysoniana significa, como veremos en el clúster *transcreación-es*, la congenialidad¹⁶ de la *persona* que interpreta con algún o algunos aspectos de la obra. Siendo así,

Traducción, adaptación, versión se reducen fundamentalmente a interpretación, en cuanto que intentan manifestar, aunque sea en condiciones nuevas, la misma obra, pero al mismo tiempo ponen en particular evidencia, bajo el estímulo de las nuevas condiciones, el aspecto recreador de la interpretación y lo intensifican hasta hacer de él la explicitación de una nueva materia. [...] la interpretación de una obra no pretende ser, y no es, una obra nueva, sino la misma obra ejecutada y revitalizada por un lector, puesto que la obra producto de una traducción, adaptación o versión permanece constante; pero aquí la ejecución adquiere el sentido de una verdadera y autentica nueva edición, en cuanto que la creatividad ejercitada por el intérprete se ha desarrollado bajo la presión de particulares circunstancias y especiales exigencias, al exteriorizarse en una nueva materia. (PAREYSON, 1987, p. 62)

La transcreación se inclina hacia el lado del espectro de la *recreación*, pero difiere de esta en lo mismo que lo hace la *traducción* de Pareyson, no pretenden crear nuevas obras, sino ofrecer una lectura revitalizadora de la obra a través de una nueva materialidad. La diferencia entre los *calcos* –reproducciones, arreglos y réplicas–, la *transcreación* –traducción, versión, adaptación en términos Pareysonianos– y la *recreación*, está determinada por la actitud del artista formador con relación a la obra que incitó el gesto (de *calco*, *transcreación* o

¹⁶ El concepto de congenialidad es de suma importancia en el pensamiento filosófico de Pareyson pues en este está el núcleo básico de la interpretación de la obra, entendiendo esta como el encuentro entre la obra y el sujeto espectador/lector que se expone a esta. Este concepto es adoptado a lo largo de esta tesis con la implicación determinística de la interpretación de la obra que representa. En palabras de Pareyson,

A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. Em resumo, é esta a estrutura da interpretação (PAREYSON, 1997, p. 226)

recreación). Mientras en el *calco* existe una relación de servilismo y dependencia, en la *recreación* una relación de completa autonomía; ya en la *transcreación*, Haroldo de campos nos da la respuesta cuando ofrece el concepto de *Paramorfía*: donde la versión no es inferior ni es otra obra, sino que tiene un valor paralelo. Sobre la paramorfía regresaré en el clúster *Transcreación-es*.

Habiendo clarificado este punto específico espero que sea entendible la necesidad del estudio de la teoría de la transcreación en la performance musical puesto que se parte del entendimiento que el principio que, cuando la ética del performer está regida por el principio del *calco*, la *transcreación* o la *recreación* su relación con la materialidad es completamente diferente y por lo tanto la experiencia artística varía significativamente.

2. CLÚSTER I: ¿QUÉ? ¿DÓNDE?

Un gancho se abre como un interrogante en el español, duda... ¿se abre a la tortura o a la liberación?



Figura 2: Castro Gil, Susana. 2019. *Gancho de tortura en sala de interrogatorios*. Fotografía y edición digital

es la tradición mística más antigua la que ofrece al mundo moderno la idea de que existe, por una parte, un discurso capaz de nombrar unívocamente a los entes y, por otra, un discurso de la teología negativa, que nos permite hablar de lo incognoscible. Con lo cual se abre el camino a la convicción de que de lo incognoscible pueden hablar sólo los Poetas, maestros de la metáfora (que dice siempre otra cosa) y del oxímoron (que dice siempre la compresencia [sic] de los contrarios) –idea que gusta no sólo a los poetas y a los místicos, sino más aún al científico positivista, ya preparado, por su cuenta, para racionalizar de día sobre los límites prudentes del conocimiento, y para organizar de noche sesiones espiritistas.

Esta solución se pondría en una relación muy compleja con las definiciones que en el transcurso de los siglos se han dado del discurso poético –y artístico en general. Pues bien, aceptemos Poesía y Poeta como sinédoques de Arte y Artista. Por un lado, de Platón a Baumgarten, tenemos una especie de devaluación del conocimiento artístico con respecto al teorético, desde la idea de imitación de una imitación a la de *gnoseología inferior*. Con ello, habiendo identificado la perfección del conocimiento con la comprensión de lo universal, se deprimía el discurso poético como algo a medio camino entre la perfección de un conocimiento generalizador, desplegado a través del descubrimiento de leyes, y el de un conocimiento en gran medida individualizador: el poeta nos comunica el matiz de color de esta hoja, pero no nos dice qué es el Color. Ahora bien, en términos históricos, precisamente con la llegada de una era de la ciencia, desde la Edad de la Razón Ilustrada hasta el Siglo del Positivismo, es cuando se abre un proceso al conocimiento científico y a sus límites. A medida que la validez de este conocimiento se ponía en duda, y se limitaba a universos de discurso muy circunscritos, iba aflorando la posibilidad de un área de certidumbre que conseguía acariciar sí a lo Universal, pero a través de una revelación casi numinosa de lo particular (que no es sino la noción moderna de epifanía).

De este modo, la *gnoseología inferior* se convierte en instrumento de conocimiento privilegiado. *Faute de mieux*. [...]

el discurso de los Poetas no sustituye nuestra interrogación del ser, sino que la sostiene y la anima. Nos dice que, precisamente destruyendo nuestras certezas confirmadas, llamándonos a considerar las cosas desde un punto de vista no habitual, invitándonos al choque con lo concreto, al impacto de un individual en el que se desharía el frágil andamio de nuestros universales, a través de esta continua reinención del lenguaje, los Poetas nos invitan a retomar a cada instante el trabajo de la interrogación y de la reconstrucción del Mundo, del horizonte de los entes en el que creíamos vivir continua y tranquilamente, sin ansias, sin reservas, sin que se nos aparecieran ya (como habría dicho Peirce) hechos curiosos y no reconducibles a las leyes conocidas

Umberto Eco, *Kant y el ornitorrinco* (2013, p. 32–34)

¿Qué dice el arte? ¿Qué se dice a través del arte? ¿Qué nos dice el arte?, o mejor aún, ¿Qué dice el arte cuando es eje central de una producción en un contexto académico-institucional enmarcado en un proyecto de investigación? E inclusive, ¿Acaso el arte tiene algo de ‘decible’? Con estos interrogantes damos inicio al primer capítulo de esta tesis de Investigación Artística en el que nos ocuparemos de reflexionar sobre la naturaleza de la plataforma de trabajo en la que ha sido desarrollada la investigación durante la etapa de doctorado. Esto se hace con el ánimo de facilitar la comprensión del lugar que ocupan los elementos teóricos y prácticos que serán desglosados, en la medida de lo posible, a lo largo de esta tesis y distribuidos en acontecimientos performativos imposibles de ser condensados en estas páginas, pero pasibles de ser re-imaginados a partir de la visita a la exposición online¹⁷ *Virtuositas noster qui es in Parnaso* preparada para recoger parcialmente lo que hay de inefable en este trabajo y que será descrito en términos de proceso de elaboración material y verbalización de conceptos en el clúster final de esta tesis.

Aunque ya cuenta con unas cuantas décadas de debates, la Investigación Artística es considerada aún como campo emergente que procura articular el quehacer artístico y los requerimientos académicos exigidos en un programa de posgrado *stricto sensu*¹⁸, permitiendo

¹⁷ Link de la exposición online *Virtuositas noster qui es in Parnaso* (<<https://www.researchcatalogue.net/shared/4ec2ee91bdb2531eb78c960dbf3a9289>> <<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/759861>>)



Esta exposición online está alojada en el portal Research Catalogue que opera como una plataforma para la difusión de contenidos autopublicados, así como de publicaciones revisadas por pares, entre ellas revistas (JAR, RUUKKU y el Journal for Sonic Studies). Tiene como función servir como puente de conexión y transición entre el discurso académico y la práctica artística, constituyendo así un campo discursivo para la Investigación Artística, vinculando la documentación sobre la elaboración de la obra, así como exposiciones y comentarios sobre la obra como investigación. Para los creadores y responsables del portal (Sociedad para la Investigación Artística –SAR– e Instituto Real de Tecnología de –KTH–), el espacio de reflexión que ofrece Research Catalogue puede convertirse en una parte esencial del proceso de investigación al proporcionar una estructura adecuada en la que desarrollar la relación entre la documentación y la exposición. Más información al respecto: <<https://www.researchcatalogue.net/portal/about>>

Aunque la presentación de una exposición online no es requisito establecido para el desarrollo de la Investigación Artística en la Escuela de Música de la Universidade Federal de Minas Gerais, como investigadora al tanto de las posibilidades y potencialidades de este repositorio y con el ánimo de contribuir con la difusión de los diferentes resultados, opté por ofrecer este otro espacio en el que se distribuyen los resultados de esta investigación y que está abierto al público.

¹⁸ Usamos la diferencia brasileña *Stricto sensu* y *Latto sensu* por ser este el contexto en el que se desarrolla la investigación –siendo la primera vinculada a programas específicamente de maestría y doctorado con énfasis en la investigación académica y la segunda comprendiendo programas como especializaciones, MBA y otros que pretenden especializar al alumno en determinado aspecto– varía de nombre conforme el sistema educativo en el que se encuentre inscrito. En Colombia por ejemplo se llaman programas de *investigación* o de *profundización*

la inserción del artista practicante en la institucionalidad académica y, sobre todo, la apertura de la posibilidad de discusión sobre los propios paradigmas de la institucionalidad como lo son la producción de conocimiento, metodolatría, productividad y rigor científico. La potencialidad que tiene la Investigación Artística de interrogar y replantear estructuras aparentemente sólidas del mundo académico-institucional se debe justamente a su conexión con la producción artística, tal como lo escribió Umberto Eco, el discurso del *artista destruye nuestras certezas confirmadas, llamándonos a considerar las cosas desde un punto de vista no habitual*. No obstante, al descolocar nuestra perspectiva del lugar convencional a partir de la interrogación, nos convida a la reconstrucción del mundo en el que creíamos vivir. En este punto es donde radica la mayor contribución del arte a la vida de las personas, en crear formas y contenidos a partir del estímulo de la consciencia sensorial, como lo afirma Keith Lehrer (2012), siendo que el arte nos provoca hasta el punto de hacernos considerar si debemos luchar por transferir el contenido de la obra de arte al mundo que habitamos, modificándolo y modificándonos profundamente para siempre.

Como veremos más adelante, este clúster tratará de responder preguntas sobre *Qué* es la Investigación Artística, sus delineamientos y tratar de entender *Dónde*, lugar físico o metafórico, están distribuidos los resultados que se esperan de la Investigación Artística: específicamente *Qué* es y *Dónde* está el tipo de conocimiento que promueve este modelo de pesquisa cuando es aplicado en música. Este último aspecto de mayor importancia en este clúster enfatiza el conocimiento es distribuido en espacios diferentes en la Investigación Artística, adquiriendo variedad de formas que en su diversidad contribuyen para el conjunto de conocimiento humano. El objetivo, finalmente, no se trata exclusivamente de ser un espacio de discursividad sobre la Investigación Artística y el conocimiento específico que deriva de esta, sino ofrecer un panorama sobre las tensiones y distensiones que determinan la investigación que aquí se está presentando, todo esto con el ánimo de ofrecer al lector de esta tesis un soporte para la comprensión de los componentes trabajados durante la investigación de doctorado y justificación sobre los espacios en que se desarrolló la investigación.

respectivamente; en México existen las maestrías *investigativas* y las *teóricas*, así como los doctorados en *investigación* (PhD) y en *ciencias* (Sc. D); en Inglaterra existen las maestrías *research* y *taught*; en Francia existen los programas de *Recherche* y de *alternance*; entre otras diferencias que dependen del sistema educativo de cada país.

2.1 ¿Qué?:

Siempre me asusta escribir las primeras líneas, cruzar el umbral de un nuevo libro. Cuando he recorrido todas las bibliotecas, cuando los cuadernos revientan de notas enfebrecidas, cuando ya no se me ocurren pretextos razonables, ni siquiera insensatos, para seguir esperando, lo retraso aún varios días durante los cuales entiendo en qué consiste ser cobarde. Sencillamente, no me siento capaz. Todo debería estar ahí —el tono, el sentido del humor, la poesía, el ritmo, las promesas—. Los capítulos todavía sin escribir deberían adivinarse ya, pugnando por nacer, en el semillero de las palabras elegidas para empezar. Pero ¿cómo se hace eso? Mi bagaje ahora mismo son las dudas. (VALLEJO, 2019, p. 9–10)

2.1.1. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a Investigación Artística?

Antes de entrar de lleno en el objetivo de este capítulo y reflexionar sobre la naturaleza de la Investigación Artística¹⁹ y sus resultados, consideramos que es importante contextualizar la emergencia de este tipo de modelo investigativo para comprender sus tensiones inherentes. El final del siglo XX y comienzo del siglo XXI estuvo marcado por diversidad de cambios legislativos, económicos y sociopolíticos en diferentes regiones del mundo con implicaciones en el ámbito académico. En Europa, por ejemplo, es de resaltar específicamente la implementación del Espacio Europeo de Educación Superior impulsado inicialmente en 1999 con el proceso de Bolonia, donde se pretendía una convergencia de modelos educativos con el fin de estimular y facilitar la movilidad de estudiantes y profesionales; adaptar el contenido de los estudios universitarios a las demandas actuales de la joven Unión Europea y ofrecer un marco de referencia para las reformas educativas que varios países iniciaron con el nuevo milenio procurando la homogeneización de los estándares de calidad entre los miembros integrantes.

Para América Latina, región de especial interés para nosotros, puesto que es el contexto en donde nos localizamos, la llegada del siglo XXI también estuvo marcada por intensas actividades de reestructuración de los modelos educativos en diferentes países. Desde la década de los años 90's las reformas educativas estuvieron orientadas hacia la descentralización, autonomía escolar y afirmación de la educación como derecho estuvieron enmarcadas en la propuesta de la CEPAL/UNESCO (1992): *educación y conocimiento: eje de la transformación*

¹⁹ Para hacer una diferenciación entre la investigación general en el campo de las artes y la Investigación Artística, como modelo de investigación que procura la conjunción del saber y el hacer, aceptando la distribución de sus resultados en artefactos discursivos, estéticos y conocimientos corporificados, propongo escribir en mayúscula inicial el término que hace alusión a la segunda acepción presentada, quedando de aquí en adelante como Investigación Artística.

productiva con equidad. En esta, la educación es colocada como un pilar de desarrollo obteniendo conquistas en materia de expansión de cobertura de la educación básica de la población, pero con resultados poco sustanciales en cuestiones como acceso a la educación secundaria. Los años 2000 llegan en la región con una confluencia de factores que marcaron una bonanza económica en varios países posibilitando un tipo de neo-intervencionismo del estado a favor de la retoma del control de la educación, la reconstrucción del tejido social y el aumento de los estándares de calidad de vida, distanciándose de los modelos neoliberales de la década pasada, en lugar de dejar esto a organizaciones internacionales. Como consecuencia hubo un crecimiento del financiamiento educativo y ampliación del acceso a la educación en todos los niveles, incluyendo el acceso a segmentos poblacionales excluidos, como comunidades racializadas e individuos en condición de discapacidad físico-cognitiva (SUASNÁBAR, 2017).

En este contexto se hace evidente que la reflexión sobre lo que significa la investigación como una actividad desarrollada dentro de las instituciones universitarias fue un tema presente, como lo veremos un poco más adelante, haciéndose necesaria la discusión sobre lo esto representa en el campo de las artes y las implicaciones de su inserción en la institucionalidad. Siendo así, la discusión no se restringió al mero formalismo de estructuración de planos de estudio, sino que representó una problematización a la forma como el arte y sus especificidades podrían verse correspondidas, coartadas o expandidas dentro de un ambiente universitario y al mismo tiempo de qué manera este ambiente debía modificarse y reinventarse para corresponder a los requerimientos particulares del arte para dar cabida a su magnitud, tocando en aspectos fundamentales de la práctica profesional del artista.

Reflejo de estos intensos debates están las publicaciones que no solamente discuten la naturaleza de la Investigación Artística como área en formación sino también la naturaleza del conocimiento producido por el hombre en el arte, el arte como conocimiento, tales como *Research in Art and Design* (FRAYLING, 1993), *The new Production of Knowledge: the dynamics of science and research in contemporary societies* (GIBBONS et al., 1994), *The Relationship between Theory and Practice: back to the classics* (KESSELS; KORTHAGEN, 1996), *Art, practical knowledge and aesthetic objectivity* (CARR, 1999). Todo esto incitado también por la previa fundación de programas híbridos que incluían el proceso creativo como parte insustituible de la investigación. Mine Doğantan-Dack (2015), en introducción al libro *Artistic practice as Research in Music Theory, Criticism, Practice*, apunta que influenciadas por las críticas posmodernas a la noción tradicional de conocimiento y subjetividad. Por su

parte, el *performative turn* de los años 70's, surgido desde las ciencias humanas y sociales, impactó en áreas como el diseño y las artes visuales fundando un debate sobre la relación entre la práctica artística creativa y el conocimiento/investigación. Como consecuencia de este agitado contexto, en los años 80's se vio la creación del primer programa de investigación *practice-led*, basado en la práctica, que fue el doctorado de artes creativas en la Universidad de Wollongong, Australia (PALTRIDGE *et al.*, 2011). En Europa fueron las instituciones de educación británicas en la década de los 90's las que por primera vez impulsaron la incorporación de los discursos académicos y la creación de programas de Investigación Artística para introducir la práctica artística como investigación contemplando sus especificidades (DOĞANTAN-DACK, 2015), teniendo réplicas en la Europa continental y en otras áreas y disciplinas artísticas como teatro, cine, música y danza²⁰.

El panorama en América latina tiende a ser menos consistente en la aplicación del modelo de Investigación Artística, o correlatos²¹, institucionalizado por otros países con relativo éxito. Mas allá de las reales relaciones de colonialidad del saber y del conocimiento que rigen el mundo académico occidental –sobre las cuales no iremos ahondar en este trabajo por no ser este el foco principal²²– que determinan la producción del conocimiento bajo el

²⁰ Respecto a la creación de programas de investigación artísticos, específicamente en el área musical, Nicholas Cook (2015) apunta que si bien desde 1955 en USA ya era ofrecido el primer DMA (Doctor in Musical Arts) para compositores, el propósito de estos programas era de ofrecer una vía de cualificación académica a intérpretes y compositores para posibilitar el acceso al empleo en las universidades estadounidenses. Cook apunta que para la década de los 70's este tipo de programas se habrían convertido en una producción masiva de trabajos prácticos e investigativos en paralelo, donde la práctica no era asumida como medio de investigación como tal, aunque para el comienzo del siglo XXI la relación entre práctica e investigación se habría estrechado más. Por sus especificidades e implicaciones complejas que incluyen la homologación de trabajos prácticos/artísticos como producción académica entre otros, el caso de los programas de investigación estadounidenses no será considerado ni discutido en nuestro desarrollo discursivo.

²¹ Se insiste en los múltiples paralelismos que pueden trazarse entre programadas de *Artistic-research* de Europa central, *Practice-led-research* de Inglaterra, *Recherche-creation* de Canadá, entre otros que tienen un enfoque de trabajo que conjuga la investigación en contexto académico con las prácticas creativas en áreas como la arquitectura, el diseño, la escritura creativa, las artes visuales, las artes escénicas, el cine, los medios de comunicación, las artes electrónicas y las nuevas prácticas artísticas. Estos programas promueven la producción de conocimientos y la innovación a través de la expresión artística, el análisis científico y la experimentación, no limitándose a la interpretación o análisis de obras, técnicas o desarrollo de currículos académicos. En estos programas el proceso creativo, que es parte fundamental de la actividad de investigación, da como resultado obras completas. No obstante, no entraremos en los detalles que marcan la divergencia de cada uno de estos modelos de investigación puesto que no es el foco de este trabajo. Sobre las posibles diferencias en los enfoques y especificidades de la Investigación Artística en diferentes contextos académicos, véase: Christopher Frayling. 1993. *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers. London: Royal College of Art. Dieter Lesage; Kathrin Busch, eds. 2007, *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*. Antwerp: MuHKA. Henk Borgdorff. 2012. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press. Janneke Wesseling, Of Sponge, Stone and the Intertwinement with the Here and Now. *Methodology of Artistic Research*. Amsterdam: Valiz, 2016

²² Sobre este tema puede verse con profundidad la producción de Boaventura Santos: *Para descolonizar el occidente. Mas allá del pensamiento abismal* (2010); *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social* (2009). Walter Dignolo: *The darker side of western modernity: global futures, decolonial*

resguardo de una lógica y una estructura occidental, entiéndase universidades y mundo académico, en donde naturalmente el *sur del poder global*²³ es colocado en una posición de inferioridad en la capacidad de producción intelectual, y por lo tanto se le considera dependiente de los ‘desarrollos’ gestados en el *norte*.

La asimilación del modelo educativo universitario con relativo éxito en América latina desde el siglo XVI²⁴ implica la incorporación también de sus principios bases. Uno de estos consiste en la internacionalización y movilidad de su comunidad²⁵, que aunado al avance de los procesos de globalización desde el final del siglo XX ha acelerado la tendencia a la estandarización de los modelos de enseñanza entre Europa y Latinoamérica (FRANCA; PADILLA, 2016). Esto incluye naturalmente la homogeneización de *pensum* de estudio y la expansión de los debates surgidos en un determinado nicho geográfico hacia otros lugares del globo. Consecuente con este contexto, los debates sobre la intersección del aspecto práctico y creativo en las artes han sido llevados al contexto académico latinoamericano por miembros de la comunidad universitaria –docentes, administrativos, que se han formado total o parcialmente en contextos no latinoamericanos, impactando en la formulación de los programas de investigación en artes, incluyendo música, de la región. Como es de esperarse, esto viene con algunos ‘descuadres’ propios de la colonización de un modelo educativo que no surgió orgánicamente en el contexto latinoamericano.

Dentro de estos ‘descuadres’ resultantes del afán de homogeneizar la educación, es frecuente que haya un gran número de programas de posgrados en artes y música en América Latina que, como lo afirman López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo (2014), adoptan formatos académicos más vinculados con las producciones de las ciencias sociales o humanas,

options (2011); *Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial* (2005). António García Gutiérrez: *La descolonización de los saberes. Itinerarios de paraconsistencia* (2011).

²³ La división mundial Norte-Sur proviene de la terminología de los estudios poscoloniales y no obedece necesariamente a la división geográfica de los países. En el Norte global se condensa el poder político y económico del mundo. El Sur global representa el grupo de países con una historia de explotación colonial que genera una distribución desigual de la riqueza económica, afectando la calidad de vida y el acceso a los recursos.

²⁴ Las primeras universidades de la región fueron fundadas exitosamente en el siglo XVI: Universidad Santo Tomás de Aquino en República Dominicana (1538), única que no está en funcionamiento dentro de las que se citan a continuación: Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Perú (1551); Universidad Nacional Autónoma de México –antigua Real Universidad de México– (1553); Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México (1578); Universidad Santo Tomás, Colombia (1580).

²⁵ Como se puede inferir de los informes sobre la movilidad de profesores y estudiantes entre las universidades europeas medievales, el fomento de la circulación de científicos a través de Asia en la antigua China, los intercambios entre científicos árabes y europeos/europeos y entre las universidades de las zonas metropolitanas y sus colonias. Sobre esto véase con mayor profundidad Dedjier, Steven. Primeras migraciones. In: *El drenaje de talentos*. Buenos Aires: Paidós (1971).

exigiendo el desarrollo de tesis escritas en muchos casos musicológicas, socio-antropológicas o analíticas. No obstante, algunos programas como la Maestría en Interpretación de música Latinoamericana del siglo XX de la Universidad del Cuyo (Argentina), u otros de más reciente creación como la Maestría profesional en músicas de América Latina y el Caribe de la universidad de Antioquia (Colombia) fundada en 2017 y el Doctorado en Estudios Artísticos de la universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), lanzado en 2019, primero en América Latina pensado con enfoque en investigación-creación comienzan a replantear la integración de un trabajo escrito como la tesis con la producción artística desarrollada a lo largo del programa, reconfigurando los espacios en donde se distribuye el conocimiento producido durante el tiempo de investigación.

Este tipo de enfoques son una novedad no paradigmática en Latinoamérica donde aún la Investigación Artística no ha sido discutida con tanta profundidad como en el contexto europeo, puesto que allí cuenta con una trayectoria de algunas décadas de debates. Una consecuencia natural del carácter incipiente de la Investigación Artística en el contexto regional es la ausencia de una gruesa producción bibliográfica que verse sobre las especificidades del hacer Investigación Artística o hacer arte en la academia latinoamericana. Esto es especialmente importante si comprendemos que la universidad latinoamericana está demarcada por dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales diferentes a la universidad de los países del *norte global*. Los pocos ejemplos de textos académico-científicos que abordan el asunto, la escasa producción se enfoca en las artes audiovisuales en las universidades mexicanas y colombianas (QUIROGA, 2015) y sobre artes plásticas en Costa Rica (SALAS, 2015). En lo que se refiere a las artes performativas musicales, pueden encontrarse producciones que abordan la Investigación Artística como tal, pero su foco continúa siendo subsidiario de reflexiones teórico-filosóficas no circunstanciales, es decir su foco no se concentra en el análisis del impacto del contexto latinoamericano sobre la Investigación Artística. Esta laguna detectada en la producción bibliográfica de la región redundante en la utilización mayoritaria de un cuerpo referencial eurocéntrico en este trabajo. No nos cabe resolver esta falencia por completo, por un lado, no es el principal objetivo de este doctorado y, por otro lado, reconocemos que la complejidad y extensión del tema merecería trabajo de investigación exclusivamente dedicado. Esperamos que, por lo menos, con las reflexiones levantadas se puedan dar unas puntadas iniciales sobre este asunto y, tal vez, dar un empujón a próximas investigaciones al respecto.

Es particularmente interesante resaltar que, si bien desde los años 90's ya estaba siendo discutida la naturaleza del conocimiento en las artes, las problemáticas y perspectivas de la

integración de estas a la institucionalidad académica, Henk Borgdorff en *The Conflict of the Faculties Perspectives on Artistic Research and Academia* (2012), tal vez uno de los libros más importantes en la literatura sobre Investigación Artística, señaló que este debate habría tenido lugar principalmente en las áreas de las artes visuales y el diseño, presentando menos conflictos en las artes escénicas como el teatro, la danza, el cine, los medios de comunicación y la arquitectura, pero hasta entonces en la música apenas se estaba produciendo. Las causas de esta paradoja, considerando que la música es un arte escénico también, son naturalmente de diversa índole. Podemos asociar esta fragmentación de la música en la academia con relación a otras artes en, entre otros factores, la especificidad del surgimiento del fenómeno de masificación de la educación musical, es decir el surgimiento de los conservatorios musicales como instituciones de enseñanza.

Como instituciones de enseñanza específicamente musical, surgidas en Europa desde el siglo XIX, los conservatorios se tornaron, como la palabra lo indica, en un ambiente hermético que conserva una dinámica propia que hasta la actualidad. Inclusive con la absorción de gran cantidad de estos centros educativos por parte de las universidades hoy en día es común y frecuente encontrar escuelas, institutos o departamentos de música separados de las facultades o institutos de artes dentro de las universidades contemporáneas, siendo esta separación burocrática y en muchos casos también física²⁶. Este distanciamiento, como es de esperarse, contribuye a mantener el estado de aislamiento y validación del modelo de enseñanza conservatorial que da importancia a un discurso fundamentado en el peso de la tradición y a figuras icónicas de maestros y compositores.

Henry Kingsbury (1988 *In: HAYNES, 2007*) apuntó como hacia finales del siglo XX se podía percibir un notable trazado del “linaje musical” de los profesores hecho por los

²⁶ Aunque es importante señalar que con la integración de los conservatorios musicales a las universidades es bastante más frecuente encontrar la formación musical en convivencia con otras artes y humanidades, donde música se torna un departamento de una escuela o facultad mayor de artes, bellas artes, artes escénicas, entre otros. No obstante, la separación física y administrativa entre la educación musical no es infrecuente (visto en casos como la Escuela de música de la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil); Facultad de música de la Universidad Autónoma de México; Escuela universitaria de música de la Universidad Católica de Salta (Argentina); Eastman School of Music en la University of Rochester (USA); Faculty of Music de la University of Toronto (Canadá); departamento de música, campus Midtbyen de la Norwegian University of Science and Technology (Noruega), entre otros), siendo más común en el contexto europeo, donde los estudios de música continúan siendo en gran parte dirigidos por conservatorios musicales que crean convenios burocráticos con fines de titulación y oferta de programas de posgrados con universidades (como es el caso del Conservatorium Maastricht y la Zuyd University of Applied Sciences (Países Bajos); Koninklijk Conservatorium Brussels y la Vrije Universiteit Brussel (Bélgica); o en universidades vocacionales y conservatorios musicales que tienen la potestad para emitir titulaciones de grado superior como el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (España); Conservatorio de Moscú (Rusia); *Hochschule* alemanas; o inclusive el conservatorio central de música de Beijing (China)).

propios conservatorios en Estados Unidos que los empleaban e inclusive señala como es frecuente que los performers²⁷ lo hagan a su vez en su currículo profesional. Por otro lado, este modelo educativo, del cual egresan gran parte de los músicos actuantes en el circuito académico continúa apegado a la aceptación del rol del performer como intérprete fiel e invisible de la partitura cuyo aporte a la práctica música debe limitarse a esto y no al ‘suplantamiento’ de funciones de otros agentes como el compositor. Tal como lo afirma Luca Chiantore en el prólogo al libro *Investigación Artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014):

Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la carrera académica mayoritaria en nuestros conservatorios y en las universidades que ofrecen estudios de música. La música de tradición europea – “clásica”, “académica”, “erudita”, “de concierto” o como queramos llamarla– se ha caracterizado a partir del siglo XIX por una creciente polarización entre las actividades del intérprete y del compositor. En lugar de ensalzar a un músico integral capaz de componer, improvisar e interpretar, se fue buscando al especialista centrado únicamente en una sola de esas facetas (CHIANTORE *In*: LÓPEZ CANO; OPAZO, 2014, p. 11).

Partiendo de este escenario, es fácil comprender la fractura que determina el atraso con el que se dan los debates sobre Investigación Artística en música, al final de cuentas, tal como lo cuestiona Chiantore, pero “¿qué puede aportar la investigación a la actividad de un intérprete que se define como artista y al mismo tiempo considera que su única función es ponerse al servicio del compositor?” (CHIANTORE *In*: LÓPEZ CANO; OPAZO, 2014, p. 11).

La cuestión de la necesidad y la urgencia por el afán investigativo no es menor cuando se trata de comprender por qué el artista-músico se ha desentendido de su agencia investigadora y creativa. El mundo académico tradicional, conservado y autosuficiente dentro de su propia lógica, parece estar potencialmente poco interesado en tender puentes de intercambio con otras áreas estableciendo diálogos contributivos interdisciplinarios y en expandir sus modos de trabajo y terminología a un lenguaje con el cual se pueda interactuar fuera del entorno conservatorial. No obstante, para hacer justicia, como es posible ver con los casos de la fundación de nuevos programas académicos ya citados, este debate está siendo dado en el área musical y comienza a tener impactos reales en la formulación de programas académicos en el mundo²⁸, en donde no solamente son repensados los cimientos del modelo educativo

²⁷ A lo largo de este capítulo y los demás de esta tesis, se utilizarán constantemente los sustantivos performance y performer para hacer referencia al acto musical (interpretativo) y al intérprete respectivamente, independientemente del género que corresponda. Esto se hace considerando las recientes discusiones sobre el papel del performer como agente que se extiende más allá del simple acto interpretativo y pasa a ser un agente holístico en el que converge cuerpo y mente para desarrollar una propuesta escénica musical (performance).

²⁸ Otros ejemplos de programas en música que incorporan los procesos creativos como parte fundamental e insustituible de la investigación, siguiendo cada a uno con sus peculiaridades el modelo de Investigación Artística

conservatorial, sino también la configuración del músico performer y sus vínculos con la academia.

Al desfasamiento intrínseco del desarrollo del debate académico-musical con relación a otras áreas artísticas, el escenario en América Latina se ve agravado por una conjunción de factores socio-políticos y económicos. Por un lado, es de notar que a partir de la segunda mitad de los años '10 de este siglo, la caída de los precios de las materias primas –principal fuente de ingresos económicos en la región– repercutió en la implementación de políticas de austeridad, esto sumado a el fin del ciclo de gobiernos progresistas y el comienzo de una hegemonía conservadora-nacionalista con marcado discurso neoliberal; tiene como consecuencia (in)deseada, el negligenciamiento en la distribución de recursos para la investigación pura, donde naturalmente el área de las artes se ve afectada especialmente²⁹. Adicionalmente, la

son el programa DOCartes, coordinado por el instituto Orpheus (Bélgica) en convenio con universidades flamencas y neerlandesas; el doctorado en música de la Universidad de Aveiro (Portugal), el doctorado en música de la Universidad de Witwatersrand (Sudáfrica), entre otros.

²⁹ Para apuntar como ejemplo el caso brasileiro, contexto donde se realiza este trabajo y mayor economía de la región, es importante mencionar que si bien para la mayor agencia de fomento a la investigación, el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* – CNPQ, entre 2001 y 2015 hubo un aumento en el presupuesto para becas y fomento a investigación del 397%, pasando de R\$ 600.817.000 en 2001 a R\$ 2.380.815.000, el presupuesto destinado para la investigación específicamente en el área de lingüística, letras y artes tuvo un aumento no proporcional de 325% durante el mismo periodo. Fuente: <http://cnpq.br/series-historicas#void> (acceso el 20 de abril de 2020). Aunque no se cuenten con datos detallados sobre la evolución de la inversión en investigación por áreas, se asume una contracción en los recursos destinados a esta al considerar la disminución del presupuesto total destinado a esta agencia entre los años 2016-2020, pasando de R\$ 1,91 mil millones en 2016 a R\$1,32 mil millones en 2022. Fuente: <https://portaldatransparencia.gov.br/orgaos/20501?ano=2022> (Acceso: 02 de noviembre de 2022). La situación es aún más dramática aún para la segunda mayor agencia de fomento a la investigación, *Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* – CAPES, que en 2016 contaba con un presupuesto de R\$ 5,29 mil millones y pasa el 2022 a contar con un presupuesto de R\$ 2,57 mil millones. Fuente: <https://portaldatransparencia.gov.br/orgaos/26291?ano=2022> (Acceso: 05 de noviembre de 2022). Esto representa una contracción del 31% y del 51% respectivamente sin considerar ajustes por inflación. En ambos casos, CNPq y CAPES ya para 2018 el presupuesto federal para becas de estudio en el área de lingüística, letras y artes ocupaba el 3,42% y el 5,2% respectivamente para cada agencia de fomento sobre el total de recursos destinados para dicho fin. Fuente: Periódico O Globo, 27 de Abril de 2019, p. 29 <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020190427> (Acceso: 20 de abril de 2020). Este escenario de deterioramiento del apoyo gubernamental a la investigación en ciencias humanas, letras y artes se ve confirmada cuando de las 25mil becas de iniciación científica para estudiantes de pregrado estas áreas no se ven contempladas con ninguna beca a no ser que se vinculen con las áreas tecnológicas prioritarias definidas por el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Innovación y Comunicaciones (MCTIP) (ordenanzas n. 1.122, de 19.03.2020 y n. 1.329, de 27.03.2020). Las áreas definidas como prioritarias son Tecnologías para la Calidad de Vida, Tecnologías para el Desarrollo Sostenible, Tecnologías de Producción, Tecnologías de Habilitación y Tecnologías Estratégicas. Fuente: Portal de noticias CNPq: http://www.cnpq.br/web/guest/noticiasviews/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/8920772?fbclid=IwAR1N0JHk-DsZb7Ml1muFvLkL0IeWpkvN_agV_IcLQAm9NB9HoiIJ3MnD5oU (Acceso: 30 de abril de 2020)

Esto parece verse también replicado en la dinámica de asignación a recursos a investigación en otros países como el caso de México, segunda mayor economía latinoamericana, cuyo presupuesto para la mayor institución dedicada a la promoción de la investigación del país, el *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* –CONACYT, viene siendo disminuida en el periodo 2013-2019 pasando a recibir del 43,61% al 32,03%, con un pico de 46,01% en 2014, del presupuesto federal para ciencia, tecnología e innovación. De esta misma rúbrica se destina solamente a

coyuntura actual al inicio del 2020, considerando la ya previa desaceleración del crecimiento económico global, la irrupción de la inusitada crisis sanitaria por pandemia del COVID-19 y la histórica caída en los precios del petróleo, plantea un escenario incierto para la discusión en ciernes sobre la Investigación Artística en América Latina.

Pese a las circunstancias poco favorables, no hay espacio para el desaliento una vez que ante las adversidades el arte se muestra siempre vigente y hay una realidad: la Investigación Artística está creciendo y los debates sobre la inserción del arte en la académica están ganando terreno en el contexto latinoamericano. Esto es evidenciado en el número cada vez mayor de publicaciones y eventos dedicados al asunto especialmente, como el *Encuentro de investigación y creación en las academias de América Latina* desarrollado en julio de 2019 en Costa Rica o la *Escuela de internacional de Investigación Artística. Pensamiento / Creación* desarrollada de manera remota durante el segundo semestre de 2020 por la Universidad Distrital y Universidad Nacional de Colombia, y como es cada vez más evidente en el cada vez mayor número producciones académicas latinoamericanas donde se intenta dilucidar el concepto de la Investigación Artística y otras implicaciones como la investigación *para* las artes, *sobre* las artes o *desde* las artes; el balance entre las potencialidades y limitaciones de la intersección del arte y la institucionalidad académica; y la comunicabilidad y validación del arte como proceso metodológico y resultado en un escenario académico que tradicionalmente prioriza la verbalización ‘científica’ y ‘objetiva’. Esto desde el área de las artes plásticas y visuales (BARRIGA MONROY, 2011; FAJARDO, 2008; QUIROGA, 2015; SALAS, 2015) y posteriormente desde la música (DOMENICI, 2012a; GIL, 2019; LÓPEZ CANO; OPAZO, 2014; NOGUEIRA; ZANATTA; FERREIRA, 2020). Lo que permanece en incertidumbre es el crecimiento en materia del financiamiento público e interés político en el área, con impactos en la creación de centros de investigación y mayor financiamiento a proyectos y programas de Investigación Artística en la región, aspectos que como fue mencionado dependen también de factores contingenciales de la actualidad.

La tenacidad y resiliencia con la que trabajan los artistas en Latinoamérica da cuenta de la potencialidad del arte para liberar las sociedades y transformar sus entornos y representaciones, entre ellos el académico. Independiente de todo poder político y control social, el arte permite al sujeto el uso de su experiencia consciente para reconfigurar su relación

partir de 2017 menos del 0,20% hasta el año 2019 del presupuesto total en inversión en el sector cultura. Fuente: <https://www.conacyt.gob.mx/index.php/transparencia/transparencia-focalizada> (Acceso: 22 abril de 2020).

con los poderes regulatorios y los ambientes estandarizados que se han convertido en una normalidad socialmente aceptada, estructuras de poder. No es gratuito que Keith Lehrer afirma que “el tirano puede decirte lo que tienes que creer. La experiencia del arte muestra que eres libre de concebir tu mundo y a ti mismo de otra manera”³⁰ (2012, p. 4).

La potencialidad *reconfiguratoria* del arte de las estructuras e institucionalidades en las que se vive y socializa de forma continua y tranquila, parafraseando a Eco, es lo que sostiene y alienta el cuestionamiento del ser: cuando el arte se torna conscientemente en un espacio de libertad para el artista y espectador, esencialmente que garantiza su validez y urgencia mayor en tiempos coercitivos. No se trata aquí de desplazar una hegemonía de las reconocidas *gnoseologías superiores* para suplantarla con una hegemonía autoritaria de las mal llamadas *gnoseologías inferiores*, la Investigación Artística propone es una dinámica de intercambio fluido de saberes, conocimientos y *haceres* que transforme, por doble vía, la forma como se encara la investigación –nortada por parámetros como la objetividad, productividad, eficiencia, pragmatismo inmediato– y el arte –usualmente juzgado como algo a medio camino entre la perfección de un conocimiento generalizador y el de un conocimiento en gran parte individualizador –personal–, anti metodólatra –metafórico, *oximorónico*, espiritista–, trayendo de nuevo la voz de Eco.

Con esta serie de reflexiones se pretende ahora elaborar un ejercicio de desglose que auxilie en el entendimiento de lo que significa hacer Investigación Artística y por lo tanto de la naturaleza de los resultados de esta obtenidos. Simultáneamente se propone una problematización a la relación tejida entre aquello que existe y puede hacerse en la Investigación Artística y lo que es esperado dentro de las márgenes de la investigación considerada ‘tradicional’ en el marco académico, donde los procesos creativos con el arte, la materialidad de los objetos, la *persona* del artista, son inexistentes o en la mejor de las hipótesis relegados a un plano de ‘mal necesario’. La Investigación Artística, como lo afirma Esa Kirkkopelto (2018), ofrece la posibilidad de instaurar un nuevo capítulo a la crítica y construcción de las instituciones desde el arte a partir del enriquecimiento de las prácticas basadas en la investigación con las acciones creativas en convivencia con las artes.

³⁰ “The tyrant can tell you what you have to believe. The experience of art shows that you are free to conceive of your world and yourself in another way” (LEHRER, 2012, p. 4)

2.1.2. ¿Qué es investigación en las artes?: Investigar – *in Vestigium*

Así como lo afirma Eco, el mundo moderno le dio a un tipo de discurso la capacidad de nombrar seres y un *modus operandi* que lo lleva a alcanzar la perfección del conocimiento al pretender que a partir del descubrimiento y formulación de leyes se explique lo universal, pero este no es el discurso del poeta, sinécdoque del artista. Las *gnoseologías superiores*, aquellas capaces de explicar el mundo dentro de esta lógica, están vinculadas al desarrollo experimental con base sistemática que les confiere la autoridad de ‘descubrir’ y ‘formular’ leyes y teorías que explican el mundo a partir de mecanismos de verificación y comprobación que funcionan naturalmente bien en su propio contexto, hasta ser desafiadas por otras lógicas. En otras palabras, se está hablando de las ciencias y su propio método científico de producción y validación del conocimiento. En este contexto, el conjunto de procesos que llevan a esta producción y validación puede llamarse como investigación y como tal, está firmemente asociada con el desarrollo tecnológico y científico en el imaginario popular. No obstante, recientes reformas a la educación desde el comienzo del siglo XXI e incluso algunas décadas antes han direccionado esfuerzos para ampliar el concepto de *investigar*, como es el caso del Proceso de Bolonia, donde en sus descriptores de Dublín (2004) explicita:

La palabra [investigación] se utiliza de manera inclusiva para dar cabida a la gama de actividades que apoyan el trabajo original e innovador en toda la gama de campos académicos, profesionales y tecnológicos, incluidas las humanidades y las artes tradicionales, escénicas y otras artes creativas. No se utiliza en ningún sentido limitado o restringido, ni se relaciona únicamente con un "método científico" tradicional.³¹ (JQUI, 2004, p. 3 In: BORGdorFF, 2012, p. 88)

La ampliación explícita en documentos oficiales³² del concepto de *investigación* parece facilitar la validación de la entrada de las artes al mundo de la investigación académica, puesto

³¹ the word [research] is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’. (JQUI, 2004, p. 3 In: BORGdorFF, 2012, p. 88).

³² Tal como lo reseña Borgdorff (2012), similares declaraciones que contemplan la investigación en las artes aparecen en documentos oficiales como la misión de *The Research Assessment Exercise* (rae 2005, 34) en Reino Unido. En América Latina asociaciones multinacionales como el Consejo de Ciencia, Tecnología e Innovación (2012) de la UNASUR (fuente: <http://www.itamaraty.gov.br/images/ed_integracao/docs_UNASUL/RES02.2013ANEXOVI.pdf> Acceso: 22 de Abril de 2020); las Iniciativas en educación e investigación de la OEA, formuladas en la VII Cumbre de las Américas, 2015, Plan de Acción de Québec, 2001, Plan de Acción de Santiago, 1998 (Fuentes respectivas: <http://www.summit-americas.org/vii/docs/mandates_es.pdf> <https://www.oas.org/XXXIVGA/spanish/reference_docs/CumbreAmericasQuebec_PlanAccion.pdf> <https://www.oas.org/XXXIVGA/spanish/reference_docs/CumbreAmericasSantiago_PlanAccion.pdf> acceso: 22 de abril de 2020), no proporcionan criterios de descripción sobre el ejercicio de la investigación, de tal modo que no puede afirmarse que la expansión semántica de la palabra, explícitamente hecha se haya dado.

que es en este contexto donde se realiza gran parte de la investigación-además de la investigación impulsada por industrias privadas con fines comerciales—.

Esto no quiere decir que el ejercicio investigativo en las artes esté obligatoriamente sujeto al contexto académico, o mejor decirlo, *la Investigación Artística no es la única forma de hacer arte*. En este punto vale la pena aclarar que partimos de dos presupuestos básicos que estaremos expandiendo más adelante: 1. El ejercicio investigativo no es lo mismo que la investigación en el contexto académico, esta última está cimentada sobre los pilares de la difusión de los resultados y el compromiso explícito con la generación de conocimiento; el ejercicio investigativo lo vemos como un accionar humano que se destina a responder interrogantes individuales de manera sistematizada en algún nivel pero no necesariamente está comprometido con la difusión o explicitación de sus resultados. 2. El ejercicio artístico es naturalmente inquisidor, investigativo, tanto de la materialidad como de la *persona*³³ del artista, su contexto, trayectoria, potencialidades; el artista en su quehacer ya es naturalmente un investigador. Con esto no queremos afirmar que dibujar, tocar un instrumento, danzar, o hacer parte de alguna manifestación artística es sinónimo de *ser artista* o torna al individuo en un investigador; para esto es necesario un compromiso crítico con el desarrollo del arte y de las interacciones de la *persona* y su ecología a través del arte. Sin una consciencia crítica y un accionar impulsado por el cuestionamiento a la técnica, práctica y poética el sujeto no podría tornarse en artista sino en usuario del arte, sea con fines recreativos o lucrativos.

Para hacer más claros estos presupuestos, tomemos un ejemplo ficticio. Un instrumentista que encare su relación con el instrumento, su técnica y sus contextos de uso de modo tal que los adopte con total satisfacción incuestionada no podrá aportar una visión crítica que expanda el arte de la performance musical. Podrá ser un usuario de su instrumento altamente capacitado y habilidoso. Pero no toda manifestación de habilidad es arte, sobre todo si esta viene acompañada de comportamientos acrílicos. Por otro lado, un instrumentista que dedique su vida a querer reconfigurar su cuerpo con relación al instrumento y así expandir sus posibilidades sonoras, que cuestione aspectos básicos como la postura corporal, los espacios de performance, u otros aspectos que determinen su práctica no es solo un usuario de su instrumento; su comportamiento está direccionado por un accionar investigativo porque hay dudas y potencial para expandir su arte. No obstante, desarrollar ese tipo de cuestionamientos,

³³ Cuando usamos el término *persona* lo hacemos desde el concepto filosófico que se refiere a la singularidad de cada individuo humano en constelación con los valores morales, éticos o jurídicos propios del mundo al que pertenece.

ejercicio investigativo, no lo torna automáticamente un investigador académico, esta última característica es una decisión individual en la carrera del artista. Tal vez el instrumentista se comprometa con su desarrollo técnico y desafíe patrones de comportamiento esperados que conducen a una revolución en la poética de su arte, pero esto no significa que ese artista esté comprometido en tornar sus conocimientos un valor ‘público’ al hacerlos explícitos –a menudo verbalizables– y *difundibles* sistemáticamente, o sea, revelar las respuestas a sus interrogantes de modo tal que puedan servir como una contribución al conocimiento colectivo.

Tal es el caso del instrumentista que puede dedicar su vida a investigar empíricamente una técnica específica de percusión en su instrumento de cuerdas de tal modo que se torne un maestro en ese arte y domine una gran gama de posibilidades en este aspecto, pero que nunca se preocupó por explicitar y difundir sus hallazgos, por ejemplo, a través de artículos o manuales didácticos entre otros. El investigador académico, por otro lado, obedece a una lógica de la investigación que exige una explicitación de sus conocimientos. Así que, para el mismo instrumentista que estudia sonidos percutidos en un instrumento que no es de percusión responder a las dinámicas de la academia, necesariamente debe desarrollar mecanismos de explicitación y comprometerse con el estudio de su asunto más allá del interés individual. Con estos ejemplos no se quiere sentar una escala de valores que juzgue qué es mejor o peor en el mundo del arte, esperamos es enfatizar en el carácter investigativo inherente del arte desde la perspectiva que reconozca que existe investigación también fuera del mundo académico.

El performer musical, con su hacer artístico no tendría que ser necesariamente una exégesis con fines didácticos; en el terreno de la manifestación artística es donde parecen exponerse las cualidades, conocimientos y habilidades íntimas del artista que las ha cultivado hasta un alto grado de especialización a lo largo de su trayectoria. Como tal, el artista transmite a través de su arte, pero esta carencia de verbalización no los torna menos investigadores, sino investigadores de otra naturaleza y con otras finalidades:

¿Por qué culpar a los artistas por evitar el uso de vocabularios científicos y metodológicos? Si son artistas, también son buscadores, pero en su propio medio, buscando y revelando nuevas posibilidades de, e interacciones entre, la materia, el proceso y la idea. Al reflexionar y reconsiderar esta búsqueda, pueden considerarse también investigadores, pero investigadores de otro tipo: investigadores carentes de palabras, investigadores sin teorías generales, reglas o soluciones aceptadas, pero que, en cambio, reflexionan o recuerdan las emocionantes, novedosas e idiosincrásicas acciones y experiencias de los procesos artísticos, que nunca pueden ser homogéneas o iguales, sino a lo sumo homólogas o similares. Estos investigadores pueden ofrecernos ideas originales, nuevos caminos, nuevas percepciones en y sobre sus propias experiencias en un mundo en gran parte no descubierto. La paradoja es que las más significativas de estas ideas y percepciones no se ofrecen en el dominio verbal

y por lo tanto requieren de nosotros un acto de intuición no diferente al requerido en el proceso artístico mismo.³⁴ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 114)

Entendemos el proceso artístico como un tipo específico de investigación y de ‘decir’ propio del artista. Luigi Pareyson afirma que “el artista no tiene otro modo de decir que el hacer, y exactamente por esto es artista, porque no dice sino haciendo, más aún, su hacer es su único modo de decir” (1987, p. 92). No se trata entonces de afirmar que el accionar artístico tiene deficiencias con relación a otros, puesto que su singularidad está en la expresión e investigación a partir del ‘hacer’ artístico. Asumimos también que la creación artística implica un proceso de investigación, pero esto no significa que la investigación científica carezca del componente creativo puesto que los procesos de formulación de hipótesis, metodologías experimentales y resolución de problemas también son manifestaciones de un tipo de creatividad con fines pragmáticos.

Otra perspectiva arroja el director de cine y especialista en Investigación Artística, Erik Knudsen: “Investigación es investigación, conocimiento es conocimiento, hay muchas formas diferentes de generar ese conocimiento”³⁵ (2016). Aunque consideramos muy loable los esfuerzos por reivindicar los resultados en cada área, equiparar los procesos investigativos, en el caso de los citados anteriormente el científico y artístico, no sería solo ingenuo sino también engañoso, sobre todo en lo que respecta a sus objetivos y canales de comunicación. En contravía a lo que Knudsen afirma, algunas voces argumentan que la creación artística no llega a ser investigación:

En sentido estricto [la creación artística], no es investigación – en el sentido de que no se esfuerza por abstraer la teoría de fenómenos sistemáticamente observables –, y tampoco desarrollo – en el sentido de que no busca soluciones generalizables para un problema técnico determinado. Todo lo contrario, de hecho: cuando la creación artística original lucha por concretar las singularidades.³⁶ (PENHA, 2019, p. 4)

³⁴ Why blame artists for avoiding using scientific and methodological vocabularies? If they are artists, they are searchers too, but in their own medium, searching and disclosing new possibilities of, and interactions between, matter, process and idea. As they reflect upon, and reconsider, this search, they can be regarded as researchers too, but researchers of another kind: researchers lacking words, researchers without general theories, rules or accepted solutions, but instead, reflecting or remembering the exciting, novel and idiosyncratic actions and experiences of artistic processes, which never can be homogenous or equal, but at most homologous or similar. Such researchers can offer us original ideas, new pathways, new insights in and about their own experiences in a largely undiscovered world. The paradox is that the most significant of these ideas and insights are not offered in the verbal domain and therefore require of us an act of intuition not dissimilar to that required in the artistic process itself. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 114)

³⁵ research is research, knowledge is knowledge, but there are many different ways of generating that knowledge. (KNUDSEN, 2016)

³⁶ But, strictly speaking, it [artistic creation] is not research — in the sense that it does not strive to abstract theory from systematically observable phenomena —, and also not development — in the sense that it does not seek to come up with generalisable solutions for a given technical problems. Quite the opposite, in fact: when original, artistic creation struggles for the concretisation of singularities. (PENHA, 2019, p. 4)

El compositor John Croft argumenta en ese mismo sentido:

Aquí hay una distinción fundamental: la investigación describe el mundo; la composición añade algo al mundo. La investigación, al menos del tipo científico al que se asimila generalmente la composición musical, tiene por objeto producir resultados generalizables; la importancia de una pieza musical radica, por el contrario, en su particularidad. Esto no quiere decir que la música no tenga una dimensión cognitiva, o que no tenga un tipo de verdad – sólo que no tiene el tipo de verdad que se descubre en la investigación.³⁷ (CROFT, 2015, p. 8)

Por un lado, es cierto que la *importancia de una pieza musical*, o de una creación artística no radica en su replicabilidad, a la manera del experimento científico, sino que está en que aporta al *mundo* su singularidad. Del mismo modo que lo coloca Eco, el conocimiento en la producción artística es en gran parte individualizador, *nos comunica el matiz del color de esta hoja, pero no nos dice qué es el color*, no brinda leyes de entendimiento del mundo, no ofrece teorías a fenómenos sistemáticamente observables, ni busca soluciones generalizables para un problema específico, en otras palabras, *no nos dice qué es el color*. De este modo no es equiparable en absoluto con el conocimiento más próximo de *la comprensión de lo universal*, en un sentido cartesiano, que a partir de la formulación de leyes y teorías explican el mundo. Así nos distanciamos de la visión homogeneizadora de Knudsen que considera *investigación es investigación, conocimiento es conocimiento*. No obstante, hay un gran abismo entre afirmar que el proceso y producto artístico no se rige por los mismos principios que dan hegemonía a los procesos y productos científicos, a afirmar que por este motivo el proceso creativo en las artes no puede ser investigación o que la investigación es, como lo afirma Croft antípoda de la creación artística cuando afirma que la “idea de la composición como investigación no sólo es objetivamente falsa sino que es contraria a la genuina originalidad musical”³⁸ (CROFT, 2015, p. 6). En este punto cabe preguntarnos ¿Cuál sería el *sentido estricto de la investigación* que apunta Penha? ¿Cuál es la *idea objetiva de investigación* que aduce Croft?

El amor a las palabras nos fuerza a entrar en el terreno pantanoso de la etimología para liberarnos de presunciones comunes que tal vez resultan limitadores. Al mirar al pasado de las palabras esperamos verlas de manera más clara y, tal vez, esto nos auxilie a reconfigurar el presente y el futuro de sus asociaciones. Por lo tanto, *investigación*, sustantivo (acción y efecto)

³⁷ There is a fundamental distinction at work here: research describes the world; composition adds something to the world. Research, at least of the scientific kind to which musical composition is generally assimilated, aims to produce generalisable results; the significance of a piece of music lies, on the contrary, in its particularity. This is not to say that music has no cognitive dimension, or that it does not have a kind of truth – only that it does not have the kind of truth that is discovered by research. (CROFT, 2015, p. 8)

³⁸ “the idea of composition as research is not only objectively false but inimical to genuine musical originality.” (CROFT, 2015, p. 6)

del verbo *investigar*, viene del latín *investigāre*³⁹ deriva del término *vestigium*⁴⁰ – en latín *huella que deja la planta de un pie o marca que deja el pie en la tierra*– y del prefijo latín *in*⁴¹ – también del latín implica entrar en o entrar en la acción o abordaje de. Así, *investigāre* nos indica una acción de ir en pos de una huella, que a diferencia de solo indagar⁴² –del latín *indagare: seguir la pista de un animal*–, nos conduce atrás de una huella humana, de otro igual. Visto de esta manera, investigar es una metáfora que nos coloca en búsqueda del entendimiento de mi relativo, y por tanto, incluye una búsqueda de entendimiento de sí.

De esta búsqueda por el entendimiento se deriva la demanda de explicitar los procesos en las investigaciones, desnudar los métodos para *seguir la pista* de determinado resultado. *Investigāre* no exige que las huellas del otro profesen generalizaciones replicables, tampoco implica que ir atrás de estas conduzca siempre a un mismo y universal destino: verdad científica. Inclusive, dentro de las tres acepciones contemporáneas del verbo investigar, definidas por la máxima autoridad de la lengua española –Real academia de la Lengua Española–, no hay ninguna que induzca a un tipo específico de conocimiento que se busca.

tr. Indagar para descubrir algo.

tr. Indagar para aclarar la conducta de ciertas personas sospechosas de actuar ilegalmente.

intr. Realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia. (Investigar, Diccionario Online de la RAE. Fuente: <<https://dle.rae.es/investigar>> Acceso: 23 de abril de 2020)

Reconocemos que en el imaginario colectivo está ampliamente expandida la noción de investigación equiparada con la investigación orientada por el método científico. Es tan fuerte esta asociación que permea el poder político y económico teniendo como consecuencia el negligenciamiento de la investigación en otras esferas del saber y del hacer, como vimos anteriormente con las precarias condiciones de financiamiento a la investigación en artes y humanidades en el contexto latinoamericano, así como la falta de reflexión al respecto del concepto de investigación en el contexto de asociaciones multinacionales de la región; llegando a casos tan extremos en los que en el afán de adaptarse a los requerimientos de un mundo

³⁹ Fuente: <<http://etimologias.dechile.net/?investigar>> (Acceso: 23 de abril de 2020)

⁴⁰ Fuente: <<http://etimologias.dechile.net/?vestigio>> (Acceso: 23 de abril de 2020)

⁴¹ Fuente: <<http://etimologias.dechile.net/?en>> (Acceso: 23 de abril de 2020)

⁴² Fuente: <<http://etimologias.dechile.net/?indagar>> (Acceso: 23 de abril de 2020)

cientificado, las esferas del saber no científicas adaptan modelos de investigación científica para validarse y justificarse, sobre este aspecto vamos a volver más adelante.

Volviendo al asunto de la investigación, podríamos considerar esta noción alejada de ser una *idea objetiva* y un *sentido estricto*, como lo llegan a afirmar Penha (2019) y Croft (2015). De un modo, si no objetivo por lo menos etimológico, el proceso creativo puede ser considerado como investigación de las huellas del sujeto creativo, de sus interferencias con y en la materialidad de sus creaciones. Si el performer-artista no está en la obligación de explicitar su intimidad, puesto que ya la deja de alguna forma explícita en la obra o experiencia artística a través de los resultados estéticos que alcanza como es afirmado por los autores de *The artistic Turn: a Manifesto, la Investigación Artística coloca como deber en el sujeto artista-investigador el desarrollo de lenguajes para iluminar parcialmente la esencia de su pensamiento naturalmente difícil de precisar en el lenguaje verbal* ya que trabaja con la materialidad y la experiencia estética; es en este aspecto radica el principal diferencial del investigador artístico situado en la academia con el artista que no adquiere un compromiso académico.

Tal como lo explica Jonathan Impett, históricamente el papel que desempeñaba el artista requirió poca explicación a sus interlocutores, el reconocimiento de la infabilidad de la obra validaba sus prácticas; empero la llegada de enfoques e intersecciones práctico-teóricas desde la segunda mitad del siglo XX como la performance históricamente informada y la comprensión de la composición como trabajo investigativo –contrario a lo que defiende Croft–, estimuló que la práctica musical se fuera tornando cada vez más reflexiva, aspecto del cual la performance no es excepción. La verbalización y explicitación del pensamiento crítico, anteriormente reservado a teóricos e investigadores *sobre* la música, es cada vez más un territorio común de los músicos-artistas que se ven instados a reconocer e interactuar con una compleja red artística, discursiva, económica y política con la que habitan.

Es de esperarse que la investigación de los procesos internos del sujeto con relación a la materialidad de la obra, sus posibles abordajes y a si mismo ofrezca no un conocimiento absoluto y normalizante, sino un conocimiento experimental, basado en las experiencias individuales, localizado en el corazón de la práctica artística.

La Investigación Artística exige una reintegración de la trayectoria artística con la manifestación artística, un diálogo más explícito entre el proceso de investigación y el producto final, el resultado o la actuación. Implica una reevaluación de los diferentes caminos, cruces y callejones sin salida que forman parte del esfuerzo

artístico, una reflexión sobre las diferentes formas de proyecciones imaginarias y las diferentes condiciones de la práctica artística que han llevado a la manifestación artística.⁴³ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 114)

Esta conexión y manifestación explícita del íntimo particular de la obra, del proceso artístico y del sujeto creativo es, de alguna manera, la oportunidad que brinda la Investigación Artística de liberar lo global, es decir el conocimiento que puede impactar la sociedad, que está condensado en lo singular. Lo que Eco llamó como *epifanía moderna: acariciar lo Universal, pero a través de una revelación casi numinosa de lo particular*. Pero esta revelación, tal como lo afirma Paul Carter en *Material Thinking* (2004) está incrustada inseparablemente de la obra y el proceso que la produjo, amarrada como un hilo entretejido a una trama más compleja, que podríamos asimilar como el contexto global en el que se sitúa el proceso creativo y la obra.

Reiteramos que, si bien la investigación que hace explícitos los procesos no es condición *sine qua non* para la producción artística, el sujeto que se enruta por la Investigación Artística no elimina de sí su dimensión de artista. La articulación de la reflexión sobre la práctica artística y la exposición de los procesos íntimos creativos ofrecen nuevas percepciones, cambiando radicalmente la forma como el artista interactúa con su arte y su audiencia. Así, la Investigación Artística se presenta como un campo de convergencia en donde en el cuerpo del sujeto se reúnen dos agencias aparentemente distanciadas, la del artista creador y la del investigador. De este modo, la Investigación Artística es una actividad demandante de desterritorialización y reterritorialización del artista, es decir implica moverse para salir de los espacios de accionar habituales para pasar a habitar espacios nuevos con demandas específicas que, si bien por un lado implica la recuperación del proceso y prácticas artísticas, por otro también requiere una traducción de los procesos internos

Más allá de la dinámica habitual de este movimiento a través del espacio artístico, exige un replanteamiento hacia diferentes territorios, colonizados por diferentes pericias. Insta a los artistas a reflexionar sobre sus propios procesos, a fusionar las prácticas de su arte con nuevos dominios.⁴⁴ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 90)

⁴³ Artistic research demands a reintegration of the artistic trajectory with the artistic manifestation, a more explicit dialogue between the research process and the end-product, outcome or performance. It implies a re-evaluation of the different pathways, crossings, and dead-ends that are part of artistic endeavour, a reflection on the different forms of imaginary projections and the different conditions of artistic practice that have led to the art manifestation. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 114)

⁴⁴ Over and above the customary dynamics of this movement through the artistic space, it demands a striking out towards different territories, colonized by different expertises. It urges artists to reflect on their own process— es, to merge the practices of their artistry with new domains. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 90)

Esta re-territorialización coloca al artista en el margen imaginario de las disciplinas, forzándolo al diálogo colaborativo para encontrar los caminos de comunicación que intenten aproximar al máximo a su interlocutor con su intimidad creativa. Esta necesidad que crea la Investigación Artística es terreno fértil para el diálogo multidisciplinario que debe darse en un tipo de *lingua franca* en un ambiente interactivo, que potencialmente podría ser la academia.

2.1.3. ¿Qué se espera de la Investigación Artística?

La cada vez mayor demanda de programas de posgrados (maestrías y doctorados) que posibiliten articular los procesos creativos como condición y medio de investigación es, como lo afirma Penha, “una batalla por la legitimidad de la creación artística – y, con ella, una batalla por las carreras de los artistas dentro de la academia”⁴⁵ (2019, p. 4). Esta tensión entre la legitimidad de los procesos artísticos dentro de la academia impacta en la producción artística y también en la definición de nociones como conocimiento, metodología e investigación son replanteadas. No sería posible pensar en la inserción de las artes y los procesos creativos en la academia sin una buena cantidad de optimismo y sería ingenuo pensar en un replanteamiento orgánico y natural de los cimientos que sostienen la academia; mucho más que un replanteamiento es una convulsión y, como acertadamente lo afirma Penha (2019): una batalla de los artistas para legitimar su trabajo. Carter (2004) afirma que esta dificultad no se puede simplificar en la priorización injustificada de un *modus operandi* ‘estudio/proceso/respuesta’ que obstaculiza la incorporación de un discurso que bien articula los procesos creativos en ‘imagen-texto’; el problema radica en que la complejidad inherente de la obra artística, reflejo de la heterogeneidad de las relaciones sociales, no ofrece soluciones y respuestas simples, sino que ‘solo’ ofrece interacciones complejas:

cuando se identifica la investigación de valor nacional con los avances científicos y tecnológicos que producen beneficios a la industria privada (aplicaciones tecnológicas de las invenciones, concesión de patentes, etc.) o a la gestión pública (recuperación y tratamiento de la información en el ámbito de las tendencias demográficas, por ejemplo), no hay gusto por las interacciones complejas. Cuando la investigación es sinónimo de solución de problemas y gestión de crisis, los criterios de éxito son la simplificación, la resolución y el cierre. En el proceso de realización de la investigación surgen nuevos ‘problemas’, pero éstos se tratan de la misma manera. Dentro de este modelo es evidente que una pregunta de investigación sin una respuesta simple no es un tema adecuado para la investigación.⁴⁶ (CARTER, 2004, p. 19)

⁴⁵ “a battle for the legitimacy of artistic creation — and, with it, a battle for the careers of artists within academia” (PENHA, 2019, p. 4)

⁴⁶ when nationally valuable research is identified with scientific and technological breakthroughs yielding private industry benefits (technological applications of inventions, the awarding of patents, and so on) or public

No obstante, si la investigación procura ocuparse de estudiar la sociedad humana, debería incluir la producción de un conocimiento que dé cuenta de la dimensión subjetiva e interhumana considerando estos aspectos no como fenómenos deducibles y controlables sino como parte de procesos de construcción y variabilidad constante (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010). En este sentido, la propia naturaleza del arte, y por extensión de la Investigación Artística, es que explora la singularidad en procesos continuados de creación y la variabilidad del entorno permitiendo la emergencia de simbologías que estimulan redes de interacción cada vez más complejas. Esto hace con que la investigación en artes sea extraña a las dinámicas que validan el impacto y el *éxito* con el que se mide la investigación científica con fines prácticos. Como campo en el que converge la búsqueda del conocimiento del artista –agente situado y reactivo a su contexto socio-temporal– a través de su propio arte, el investigador artístico no está aislado del mundo en el que se reconoce; al contrario, el individuo tiene un compromiso crítico de vincular su investigación-arte con el mundo y consigo mismo. Esto naturalmente dificulta su inserción en ambientes donde *la simplificación, la resolución y el cierre* son el paradigma investigativo que prioriza un tipo de juicio *determinante* en detrimento del juicio *reflexionante*, en términos kantianos⁴⁷.

Esta autorreflexión encarna en si un diferencial con respecto a otras áreas de investigación y simultáneamente el peligro de la invalidación de la naturaleza del juicio que con el que opera. Darla Crispin, autora de referencia en el campo de la investigación artística, señala que más de tres décadas desde el momento de inicio del debate sobre el área de su especialidad no han dado con un consenso sobre cómo funciona esto con relación a conceptos imperantes tradicionales en la investigación como la objetividad y repetibilidad. Más aún, no se han desarrollado mecanismos que permitan la evaluación del trabajo de Investigación Artística que desvinculen la evaluación del trabajo a la del artista como persona, una tarea aún pendiente para los académicos del área. A nuestro parecer, esa carencia de métodos de evaluación del trabajo resultante de la investigación enfocados en el deseo de separar el sujeto

managerial benefits (information retrieval and processing in the domain of demographic trends, for example), there is no taste for complex interactions. When research is synonymous with problem-solving and crisis-management, criteria of success are simplification, resolution, closure. In the process of conducting research, new ‘problems’ emerge; but these are treated in the same way. Within this model it is self-evident that a research question without a simple answer is not a proper subject for research. (CARTER, 2004, p. 19)

⁴⁷ En este caso hacemos referencia brevemente a *La Crítica del Juicio* (1790) de Immanuel Kant. El juicio es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo general, y si lo general (la regla, la ley) ya está dado, entonces el juicio es *determinante*. No obstante, si solo es dado el particular de lo cual se debe encontrar lo general, entonces este es un juicio *reflexionante*. Este último actúa según un principio trascendental propio, pensando en leyes empíricas, prescritas para nosotros y no para la naturaleza.

del proceso creativo son consecuencia de querer asimilar un modelo evaluativo que aplica para un tipo de investigación que no es la Investigación Artística.

Esta preocupación expresada por Crispin contrasta con el pensamiento de Pareyson (1997) cuando apunta que es en el modo de escoger y conectar los materiales que el artista entrega su espiritualidad cuando hace arte, siendo la obra una ocasión que transparenta al artista mucho más que un documento o confesión. Asumiendo la validez de esta reflexión y considerando que de la Investigación Artística debe esperarse el desarrollo de procesos y resultados artísticos, no es viable la separación del sujeto/autor de su obra y, por tanto, la evaluación que se hace abarca la evaluación del artista como sujeto. De manera semejante acontece con quien hace las veces de evaluador: como crítico e intérprete de la obra –en el sentido que hace lectura de esta–, este sujeto tiene una personalidad y una singularidad específica e inseparable de su rol crítico. Siendo así, su personalidad singular en vez de tornarse un impedimento, para Pareyson es su principal herramienta de congenialidad con la obra. “la obra habla a quien sabe interrogarla mejor y a quien se coloca en condiciones de saber escuchar su voz: ella espera ser interrogada de un cierto modo para responder revelándose”⁴⁸ (1997, p. 235); en este sentido Pareyson otorga responsabilidad en el evaluador para penetrar en la obra desde la perspectiva individual.

No es la impersonalidad ni la supuesta objetividad que debe primar en la interacción con el proceso artístico, parámetros habituales en los procesos de evaluación de algunas áreas. Para Rui Penha esta inevitable presencia de los sujetos no le resta trascendencia a la producción dentro de la Investigación Artística, pero si debe ser determinante para configurar un tipo de evaluación específica que privilegie la autenticidad y potencial transformador de los trabajos artísticos.

no hay escapatoria de la subjetividad tanto del artista como de los evaluadores en la creación artística académica. ¿Cómo podríamos escapar de la subjetividad si estamos tratando con algo que tiene una ontología subjetiva? Sin embargo, [...] eso no hace que la creación artística académica sea necesariamente solipsista o caprichosa. Las obras de arte pueden ser contribuciones originales y relevantes a nuestro conocimiento colectivo, pero eso no puede evaluarse de ninguna otra manera, aparte de su capacidad de permitir el establecimiento de *artships* profundos, auténticos y potencialmente transformadoras de la vida.⁴⁹ (PENHA, 2019, p. 39)

⁴⁸ a obra fala a quem sabe interrogá-la melhor e a quem se põe em condições de saber escutar sua voz: ela espera ser interrogada de um certo modo para responder revelando-se (PAREYSON, 1997, p. 235)

⁴⁹ Finally, and most importantly, there is no escape from the subjectivity of both the artist and the evaluators in academic artistic creation. How could we escape subjectivity if we are dealing with something that has a subjective ontology? Yet, [...] that does not render academic artistic creation necessarily solipsistic or capricious. Artworks can be original and relevant contributions to our collective knowledge, yet that cannot be evaluated in any other

Además de ser un objetivo virtualmente imposible –la separación de los sujetos tanto del artista como del crítico, con los procesos artísticos– si consideramos que en la Investigación Artística lo que prima es la amalgama del sujeto con la materialidad y la expansión de sus potencialidades, habría que preguntarse por el motivo para dar continuidad a un sistema de evaluación de este tipo proveniente de la investigación científica que tiene como paradigma la separación del sujeto investigador del objeto de investigación. Consideramos que esta fijación por acompañar los modelos evaluativos tradicionales es mucho más compleja que una carencia de flexibilización de los sujetos y obedece, entre varios factores, a la fuerza de la institucionalidad que poco se ha flexibilizado frente a las demandas específicas del arte.

El apuntamiento que hace Crispin es válido y revela las tensiones y desajustes resultantes de la incorporación de los procesos artísticos dentro de la academia. Parámetros numéricos que evalúan el trabajo artístico dentro de la institucionalidad académica, entiéndase como calificaciones, no son más que el resultado del cumplimiento de un requisito institucional que se hace en connivencia mutua por parte del calificado, del calificador y de las mismas instituciones académicas anquilosadas en estructuras que complacientemente se asumen como eficientes. Como artistas practicantes que somos, creemos que no es posible cuantificar el esfuerzo, así como el resultado obtenido de la práctica artística, por consecuente, la evaluación cuantitativa de esta no es más que una ilusión. Inclusive en los casos donde se aplica solo la evaluación cualitativa, como es el caso de una defensa de doctorado, donde se aprueba o no, es importante observar que este es un trámite en donde no solo se juzga la producción creativa sino que se tiene en cuenta el cumplimiento de requisitos previamente estipulados y que si son cuantificables y poco pasibles de ser discutidos –número de presentaciones en público, número de artículos publicados, número de palabras en una disertación o tesis, número de créditos cursados, etc. –.

La sistemática aplicación de métodos y procedimientos de trabajo adecuados para otras prácticas académicas nos hace cuestionar por qué como comunidad académica estamos tan adheridos a estos protocolos establecidos en vista de la evidente disonancia entre la práctica musical –de la que todo músico parece ser consciente– y los requisitos institucionales. Esperamos que, considerando el avance en las discusiones contemporáneas, a mediano plazo las instituciones académicas y formuladoras de políticas educativas se vean en mayor medida

way aside from their capability of affording the establishment of profound, authentic and potentially life-changing artships. (PENHA, 2019, p. 39)

impactadas por el desarrollo de debates sobre los aspectos que debe tener en cuenta la crítica de la Investigación Artística previendo la negociación que debe darse entre los estándares académicos y las especificidades de la producción artística. Si así fuere, sería una conquista más en la aceptabilidad del trabajo e investigación artístico y creativo dentro de la institucionalidad académica.

Independientemente, o mejor imprevisiblemente, el rumbo que tomen esas transacciones a nivel institucional y de área, un aspecto que creemos que debe tenerse en cuenta para una crítica exitosa de la Investigación Artística debe considerar un esfuerzo por parte del crítico o comisión juzgadora por considerar la naturaleza del aporte, no generalizable o patentable puesto que esto no es natural de la producción artística, al conocimiento humano. Descubrir entretejido en las complejidades del trabajo y pensamiento material –que también debe ser considerado como criterio de evaluación en parámetros como coherencia y cristalización de ideas– el impacto que el artista como individuo tiene frente a su contexto ecológico y social; reiterando no en forma de solución de problemas, creación de reglas que expliquen lo universal, sino en la dimensión que ahonda en el ser humano, sus compromisos con el entorno y consigo mismo.

La inevitable ligación entre el artista y su arte dificulta la extracción del conocimiento *generalizador* del caso singular y particular, “a menudo, lo que debería ser una visión de los asuntos que iluminan la naturaleza de la creación artística se convierte en una mera mirada al mundo personal del artista y del autor, con un potencial crítico escaso o totalmente ausente” (CRISPIN, 2019, p. 53). Es en este aspecto que el juicio *reflexionador* encuentra uno de sus mayores obstáculos para su validación dentro de un sistema de investigación dominado por el paradigma del *juicio determinante*. Pero no debemos olvidar que la *epifanía moderna* de la Investigación Artística no es el descubrimiento patentable y la simplificación en las respuestas que ofrece, sino la reconfiguración de las relaciones que se pueden tejer entre los individuos y las prácticas a través del arte. Tornar esto válido frente al poder político de instituciones establecidas como la academia es una batalla que los artistas del mundo estamos comenzando a dar.

Otro de los aportes que trae la investigación a la práctica artística es la sistematización en la recolecta de información sobre el proceso creativo para colocarlo en evidencia a los interlocutores, de este mundo particular se extrae lo global, que podría asumirse como el conocimiento con impacto social (de reinención del entramado social) que tiene este tipo de investigación. No obstante, este no es el único tipo de conocimiento obtenido ni la articulación

verbal es el único modo de presentarlo. A continuación, será colocada en contexto la Investigación Artística en la música, así como se discurrirá sobre los espacios en los que se distribuye el conocimiento, intentando esbozarse una taxonomía de este.

El objetivo de este ejercicio filosófico, como fue anunciado al comienzo, es hacer más comprensible el lugar que ocupan los elementos descritos y desarrollados a lo largo del tiempo de este doctorado. Tendremos como objetivo problematizar la naturaleza del conocimiento producido en la Investigación Artística y específicamente del conocimiento de naturaleza musical cuando es resultante de un proceso de Investigación Artística en performance musical, es decir, problematizar sobre aquello que se obtiene en el ‘hacer musical’ como investigación. Esto lo hacemos partiendo del potencial de-territorializador y re-territorializador de la Investigación Artística que no solamente impulsa al artista a reconfigurar su accionar sino también a la investigación como camino de obtención de nuevos conocimientos.

Desde el punto de vista de la investigación, también se produce una desterritorialización del espacio de investigación. No sólo los nuevos conocimientos sino también los nuevos modos de conocimiento – y, además, los nuevos actores – entran en el escenario de la investigación.⁵⁰ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 91)

Sobre la cuestión de qué serían esos *modos de conocimiento* gira la segunda parte de este clúster: *Dónde*. Una vez que ya se han descrito algunos parámetros importantes, problemáticas, potencialidades y situación de la Investigación Artística en nuestro contexto, será expandida la noción a la práctica musical; asumiendo la Investigación Artística como una plataforma privilegiada de producción y explicitación de conocimiento específico: conocimiento musical –reconociendo que esta no es la condición *sine qua non* para su producción, pero admitiendo que solo en un contexto de Investigación Artística este conocimiento se puede articular con diferentes formas de discursividad que lo hacen hasta cierto punto explícito e interactuante con el entorno en el que se sitúa.

2.1.4. ¿Qué alternativa ofrece la Investigación Artística para la reconfiguración de la performance musical y su vínculo con la academia?

La Investigación Artística, como campo de investigación en la performance, se basa en el entrelazamiento entre sujeto y objeto, acción y reflexión, teoría y práctica; tiene como

⁵⁰ From the point of view of research, a deterritorialization of the research space also takes place. Not only new knowledge but also new modes of knowledge — and, moreover, new actors — enter the stage of research. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 91)

objetivo al mismo tiempo proporcionar apoyo al artista comprometido en el acto de investigación y reflexión sobre su práctica, así como servir de plataforma de desarrollo creativo dentro de la institucionalidad, con repercusiones en la difusión e intercambio de ideas en redes colaborativas de pares, aspecto defendido anteriormente. Como modo de investigación, permite que el músico performer desarrolle cualidades como practicante y como individuo que reflexiona críticamente sobre el arte; sus vínculos con la música y con el propio desarrollo de su poética en los procesos creativos que se gestan dentro de la investigación. Así pues, más allá de la distinción convencional entre práctica y teoría, la Investigación Artística crea las condiciones para superar la disociación esquizoide entre el practicante y el teórico, no a partir de los puentes creados entre dos esferas de acción separadas, sino a partir del desarrollo de las capacidades del individuo que conducen a la reflexión sobre sus materiales expresivos y a la producción de resultados artísticos, epistémicos y discursivos (ASSIS, 2019b).

Esta división esquizofrénica, como lo llama Paulo de Assis y Nicholas Cook, se da no solo en la convergencia aparentemente disonante entre las figuras del teórico y el performer en un mismo individuo, sino también en convergencia de la naturaleza del conocimiento que se está gestionando simultáneamente por el músico investigador artístico.

El problema es que a menudo parece existir una disociación casi esquizofrénica entre el conocimiento discursivo y académico con el que tratan como musicólogos y el conocimiento tácito y basado en la acción del que dependen como intérpretes. Las ideologías estéticas excesivamente en blanco y negro [...] militan contra la traducción efectiva entre estos dominios tan diferentes de la experiencia musical. Y el problema con las ideologías es que se representan a sí mismas tal y como son las cosas, suprimiendo la posibilidad de puntos de vista alternativos e incluso el hecho de que hayan puntos de vista involucrados en absoluto.⁵¹ (COOK, 2013, p. 23–24)

Esta aparente ‘esquizofrenia’ o, mejor decir, naturaleza oscilatoria del performer es resultado de una excesiva categorización y segmentación en el hacer musical, dificultando lo que Cook denomina como una *traducción* entre los dominios discursivos y tácitos. Sin susodicha categorización, la práctica artística sería encarada como una integralidad no dando lugar a disociaciones dentro del hacer individual. De cualquier modo, la binarización de la producción de conocimiento es una visión estereotipada y simplificadora del accionar humano, la separación entre lo “teórico” y lo “práctico” infiere una separación mucho más radical y clara

⁵¹ The problem is that there often seems to be an almost schizophrenic dissociation between the discursive, academic knowledge with which they deal as musicologists and the tacit, action-based knowledge that they rely on as performers. The excessively black-and-white aesthetic ideologies [...] militate against effective translation between these quite different domains of musical experience. And the trouble with ideologies is that they represent themselves as just the way things are, suppressing the possibility of alternative views and even the fact that views are involved at all. (COOK, 2013, p. 23–24)

de lo que nosotros como artistas practicantes sabemos que existe en la performance: contrario a las ideologías radicalmente binarizantes, la práctica musical, así como cualquier accionar humano es inclusiva, integradora y convergente.

La performance musical, así como la performance-como-investigación no segrega los aspectos performativos de los extra-performativos⁵², pues en el uso de nuestro cuerpo no hacemos diferenciaciones radicales entre el conocimiento tácito y el explícito (DOMENICI, 2012a). Inclusive, en este sentido, la naturaleza del conocimiento –considerado como *aquello*, proceso u objeto, que nos posibilita desarrollar una tarea (COLLINS, 2010) y que depende para su identificación y definición de una compleja red de acontecimientos y sujetos que lo reconozcan como tal (LEACH; DAVIS, 2012)⁵³– no entraña un corte tan claro como aquel insinuado entre el conocimiento tácito y el explícito: Existe en el conocimiento tácito y corporal

⁵² Cabe aquí abrir el interrogante sobre la existencia o inexistencia de los elementos musicales/extramusicales, performativos/extraperformativos en la práctica musical. Si pudiéramos apuntar para un conjunto de manifestaciones y circunscribirlas bajo la etiqueta de “extra-musical” o “extra-performativos” significa que estaremos señalando simultáneamente lo que significa “musical” y “performativo”; pero esto, incluso para nuestra cultura de ascendencia greco-occidental que tiende a categorizar taxativamente no es tan simple. Los debates sobre el asunto, específicamente refiriéndonos a las intersecciones entre la música, filosofía y ciencias sociales y humanas han relativizado la estabilidad de las categorías. Por un lado, si consideramos la música como un proceso –*the performative turn* de los años 70’s en las ciencias sociales; *musicking* (SMALL, 1998)– ¿cómo sería posible apuntar todos los elementos del proceso y sus variables si el hecho de apuntar ya reduce el proceso al instante congelado, a manera de un fotograma de video? Incluso partiendo desde el supuesto que sea posible apuntar e identificar todos los procesos que acontece cuando se hace música, *musicking*, ¿bajo cuál criterio se clasificaría el proceso musical del extra-musical? ¿es acaso el parámetro del sonido lo determinante? Si fuere así, ¿qué acontecería con piezas donde el silencio es estructural? ¿es extramusical el ritual que prepara al oyente para participar del proceso musical? ¿Quién define lo que debe entrar o no en la categoría de lo musical? En el caso de que la música sea considerada como un objeto, noción extendida en el siglo XIX y comienzos del XX y ampliamente refutada en la actualidad –teniendo como un ejemplar exponente a Eduard Hanslik–; si la música fuere forma tangible y definible ¿sería extra-musical la dimensión del trabajo que hace el cuerpo del performer con la música? ¿sería extra-musical todo lo vinculado con la corporalidad y la gestualidad (performance)? ¿El proceso de interpretación, interacción del espectador con la obra sería extra-musical? No trataremos de responder estos interrogantes, pero sí de señalar que nos parece hasta cierto punto ilusoria la categorización o distinción de una dimensión musical separada de una extramusical o performativa separada de una dimensión extra-performativa, ya que a nuestro parecer, en el acto musical todo converge para tornarse manifestación musical y definir qué es musical, o no, implicaría dar una respuesta al interrogante ontológico sobre qué es la música, asunto sobre el que nos sentimos humanamente incapaces de responder.

⁵³ En este texto no intentamos hacer un inventario ni tampoco queremos afinar una definición universal del conocimiento, este asunto profundamente complejo nos distancia del centro de nuestra discusión que se encamina hacia la reflexión sobre la naturaleza de las producciones que emergen en la Investigación Artística y por ende que son identificables en este trabajo de doctorado. Un punto importante sobre lo que nos gustaría llamar la atención es que en lo que ha sido llamado como *economías del conocimiento* –donde tal como lo afirma Peter Drucker en *The Age of Discontinuity* (1969) el conocimiento debe ser aplicable–, la destinación de fondos y la evaluación de las prioridades de inversión se ven pautadas en esta lógica por una dinámica de *productividad de conocimiento*, de este modo es entendible que los discursos académicos en diferentes áreas estén viéndose incentivados hacia la búsqueda de *conocimientos* en todo tipo de prácticas y escenarios. En este contexto de mercantilización de la acción humana, en un intento por colocar las artes en el foco del interés público es cada vez más frecuente el discurso que apunta hacia el reconocimiento de la práctica artística como procesos que contribuyen al *conocimiento* cultural de la humanidad. Reconocemos que esta producción discursiva es objetificante y utilitaria, no obstante, en vista de la situación de desinterés sistémico hacia la producción vemos en este tipo de discurso una oportunidad para tratar de expresar la validez y urgencia del arte y la investigación en arte.

una necesidad de explicitarse hasta cierto grado en aras de su reproductibilidad y difusión, reconociendo que también hay un conocimiento somático que solo se obtiene a partir de la práctica. De la misma manera, la explicitación del conocimiento pasa también por medios somáticos y tácitos, por ejemplo, la verbalización es un canal que explicita el conocimiento a través de una facultad tácita e incorporada que podría ser el habla o la escritura que involucran un saber corporal adquiridos exclusivamente tras la práctica directa⁵⁴. En la Investigación Artística lo que se torna central es la posibilidad de habitar un espacio híbrido de expansión del individuo en sus potencialidades e intereses, reconociendo que es posible ofrecer soporte a un *modus operandi* que trasciende la esquematización separada del artista regido por la intuición y el investigador regido por la metodolatría sistémica.

La premisa fundamental de la Investigación Artística es que existe un modo especial de funcionamiento como artista que va más allá de la indagación natural e intuitiva de la mente artística y abarca algo de los métodos más sistemáticos y los objetivos explícitamente articulados de la investigación.⁵⁵ (CRISPIN, 2015, p. 56)

De esta manera, la Investigación Artística revela el entrelazamiento del conocimiento tácito y explícito de la acción-reflexión del intérprete y la reflexión activa sobre el proceso de creación artística; esto exige del músico practicante un pensamiento crítico sobre su práctica “como abierto y dinámico, en contraste con la estabilidad de la práctica como reproducción de los cánones de la tradición o de la investigación musical como vínculo con modalidades ya consolidadas” (BORG DORFF, 2012 *In*: DOMENICI, 2012, p. 176). Por lo tanto, la práctica en la Investigación Artística se ve refrescada, como lo afirma Darla Crispin (2015), convirtiéndose en un medio para expandir la comprensión del propio individuo sobre si y su entorno. También proporciona posibilidades de expansión de la institucionalidad académica a través del desafío que representa habilitarla como marco de investigación.

Otra de las características de la Investigación Artística es el “enfoque en lo nuevo, lo emergente, especialmente la invención de nuevas formas de hacer música y arte. [La Investigación Artística] [...] no es una investigación sobre algo perdido, sino sobre algo que se inventará, sobre lo que no se percibía anteriormente” (ASSIS, 2019b). Al crear las condiciones para incitar y expandir el pensamiento y experimentar la práctica musical desde su materialidad, lleva finalmente a la redefinición de las jerarquías y estructuras tradicionales (ASSIS, 2018b;

⁵⁴ Sobre la codependencia, interferencia y otras asociaciones entre el conocimiento tácito y explícito, véase COLLINS, Harry. *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: The university of Chicago Press. 2010

⁵⁵ The core premise of Artistic Research is that there is a special mode of functioning as an artist that goes beyond the natural and intuitive enquiring of the artistic mind and encompasses something of the more systematic methods and explicitly articulated objectives of research.

CHIANTORE, 2017); si pensamos en el acto musical como un proceso de interacciones entre diferentes agentes, como el compositor, el oyente, el intérprete, el musicólogo, etc. (SMALL, 1998), definido por estructuras jerárquicas de regulación social, cultural y económica, la Investigación Artística. De este modo, al cambiar su enfoque de lo que debe descubrirse a lo que potencialmente puede crearse en el contexto de la investigación, desafía, entre otras, las definiciones convencionales de la función propia del intérprete en la música dentro de la academia.

2.1.5. ¿Qué se responde en la Investigación Artística en música?

Llegamos a este punto esperando haber expuesto el panorama que tenemos de la Investigación Artística, así como de las potencialidades y aún limitaciones identificadas en este campo en ciernes, sobre todo en nuestro contexto latinoamericano –mencionamos la dificultad del artista para legitimar su trabajo en el contexto académico; las dificultades de inserción en el discurso sobre investigación y las repercusiones que tiene en aspectos como el financiamiento y creación de programas; los problemas resultantes de una falta de cohesión en la evaluación de la Investigación Artística–. Sobre todo, nos interesa enfatizar en el potencial que este tipo de abordaje investigativo puede tener para proponer transformaciones profundas en el entorno y práctica musical; en las estructuras que definen la investigación (en artes y en otras áreas del saber humano) y también en los discursos que validan la producción de conocimientos aceptados por la academia.

Con la Investigación Artística, la investigación científica tradicional, en las ciencias o *sobre las artes*⁵⁶ –aquella que anteriormente vinculamos con el *juicio determinante* kantiano y con lo que Eco asocia las *gnoseologías superiores*– se ve desafiada por un pensamiento estético que identifica en el primero la matriz antropocéntrica, cartesiana, monosemica y logocéntrica (oculocentrismo) (BIPPUS, 2013). En contraste a este tipo de principios rectores del conocimiento producidos por el pensamiento moderno, la naturaleza del pensamiento estético, como lo denomina Elke Bippus, está marcada por la adopción a la heterogeneidad y las

⁵⁶ La investigación *sobre las artes* ha sido una práctica que ha existido desde mucho tiempo antes de surgir la reflexión que daría lugar a la Investigación Artística y del *performative turn*. En esta categoría encuadramos la investigación musicológica, por ejemplo, de carácter teórico-analítico o histórico, nos brinda mucha información valiosa *sobre la música, sobre sus agentes o sobre sus contextos*, pero no es una investigación *a través del arte o en de este*.

inconsistencias, lo que lo coloca como alternativa a la formulación de respuestas y producción de conocimientos y dispositivos, pudiendo ser aplicado a la producción artística en general.

El pensamiento estético puede describirse como polivalente, heterogéneo y experimental, abarcando inconsistencias, inconmensurabilidades y contradicciones, y comprendiendo lo incompleto, al igual que la práctica artística. Hace posible la formulación de alternativas al método experimental de la ciencia y a los procesos puramente cognitivos.⁵⁷ (BIPPUS, 2013, p. 122)

Por un lado, los enfoques que ofrecen disciplinas como la musicología –analítica o histórica–, la filosofía de la música u otras disciplinas correlatas a la música podrían a partir de procesos *puramente cognitivo-rationales* responder satisfactoriamente a preguntas factuales, analíticas o especulativas –que pueden tener respuestas específicas al interés del área en sí–. Los procesos que se desarrollan en la investigación dependen en gran medida del tipo de preguntas que se hagan y de los materiales con los que se trabaje. Así, por ejemplo, la musicología, interesada tradicionalmente en las fuentes textuales satisface sus necesidades investigativas a través de la interacción con la materialidad textual⁵⁸. No obstante, este tipo de abordajes no responden a la totalidad de las preguntas de la Investigación Artística en la música.

Como alternativa a los métodos y procesos de investigación *puramente cognitivos*, así llamados por Bippus, el campo de la Investigación Artística y el tipo de pensamiento que lo impulsa responde a cuestiones particulares que conducen al conocimiento artístico, o musical para ser más específicos cuando se trata de la Investigación Artística en la música. Esto se da porque en vez de centrar todo el accionar en la dimensión cognitiva, el investigador artístico se distingue por ser un artista practicante y utilizar su práctica de como parte fundamental e ineludible de una o todas las etapas de su investigación. El hecho de la práctica ser un motor y un camino de investigación coloca al investigador en una dimensión de la cual el investigador-no-artista no participa; no porque este prohibido hacerlo sino porque es necesaria la experiencia

⁵⁷ Aesthetic thinking can be described as polyvalent, heterogeneous, and experimental, encompassing inconsistencies, incommensurabilities, and contradictions, and embracing incompleteness, just as artistic practice does. It is realised by experimental representations and with the help of instruments and devices. It makes possible the formulation of alternatives to the experimental method of science and to purely cognitive processes. (BIPPUS, 2013, p. 122)

⁵⁸ Para nosotros entender la música como performance no significa estudiar la performance específica de alguien. Inclusive en los casos en los que se evidencia un *performative turn* en la investigación musicológica como son los casos de los proyectos desarrollados por CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music) and CMPCP (Centre for Musical Performance as Creative Practice) en Inglaterra, la performance es muchas veces tratada como un texto, en el amplio sentido de la palabra. Es decir, la distancia entre el investigador y la performance permanece salvaguardada y esta, la performance, es tratada como un fenómeno pasible de ser diseccionado y estudiado.

directa de la práctica para comprender los procesos físicos y mentales que dan emergencia a las especificidades de la Investigación Artística.

Por el contrario, cuando la práctica artística se convierte en una de las herramientas utilizadas por el investigador en su propia práctica de investigación, se cruza un límite crucial en los ámbitos de la Investigación Artística. Un intérprete o un compositor hace el tipo de preguntas que no se le ocurrirían naturalmente al investigador. Muchas de ellas son intensamente prácticas y están vinculadas a las exigencias fisiológicas y psicológicas inmediatas de componer o interpretar música. Porque también se relacionan con la música creada por personas con las capacidades y limitaciones fisiológicas y psicológicas que van de la mano con la condición humana, estas preguntas también van al corazón de la música misma. La práctica artística puede, por tanto, contribuir a la formulación de preguntas de investigación que 'humanizan' las investigaciones sobre la naturaleza de la música.⁵⁹ (CRISPIN, 2015, p. 60)

La humanización que señala Darla Crispin es una respuesta desafiadora a la tradicional superposición de los procesos puramente cognitivos de la investigación tradicional sobre música. En el centro del proceso investigativo no está más el objeto distante, por el contrario, el límite entre objeto/sujeto de estudio y sujeto-que-estudia es desdibujado, retornando a la música la dimensión humana: sensitiva, emocional, física. De la consciencia de esta humanización surgen cuestionamientos investigativos *creativos*, taxonomía dada por Paulo de Assis (2019a), en los que se vinculan el sujeto, la práctica, la reflexión sobre la práctica y el trabajo con materiales musicales. En este tipo de cuestionamiento, el investigador artístico interroga su labor modificando los materiales musicales que tiene que reconoce como tales (partituras, ediciones, instrumentos, técnica instrumental, ritual de concierto, etc.) buscando no una respuesta absoluta, es decir un conocimiento *generalizador*, sino una contribución al conocimiento humano, una expansión de las experiencias y un incentivo para un flujo continuo de reflexividad.

En el caso específico de este trabajo de investigación, responder a la pregunta: “¿Cómo hacer de una selección de estudios de la técnica tradicional del piano elementos que revelen una crítica individual, empática, al modelo educativo conservatorio del cual una gran mayoría de los pianistas es resultado?” pasa necesariamente por un ejercicio de respuesta a preguntas *factuales*: ¿Cuál es el tipo de literatura utilizada para la formación tradicional de la técnica

⁵⁹ By contrast, when artistic practice becomes one of the tools used by the researcher in their own research practice, a crucial boundary is crossed into the realms of Artistic Research. A performer or a composer asks the kinds of questions that would not naturally occur to the researcher. Many of these are intensely practical and linked to the immediate physiological and psychological demands of composing or performing music. Because they also relate to music that was created by people with the physiological and psychological capabilities and limitations which go hand-in-hand with the human condition, these questions also go to the heart of the music itself. Artistic practice can therefore contribute to the formulation of research questions that 'humanise' inquiries into music's nature. This humanising influence, and the full recognition of the role played by the subjective dimension of the researcher's viewpoint, is an important characteristic of Artistic Research. (CRISPIN, 2015, p. 60)

pianista dentro de los conservatorios de música?; *analíticas*: ¿cuáles son los elementos recurrentes en este tipo de estudios de técnica?; y *especulativas*: ¿Es posible trazar paralelos entre las características de estos estudios y el contexto socio-histórico en el que fueron compuestos?⁶⁰. Como investigadora artística, aunque deba responder necesariamente a preguntas factuales, analíticas y especulativas para desarrollar el trabajo de investigación creativo y comprender los materiales musicales, como principal diferencial con relación a un trabajo investigativo musicológico es que debo tornar la práctica musical, el trabajo con el cuerpo y con el instrumento, como camino y resultado. Esto se da necesariamente ya que llegamos a la conclusión de que no es posible utilizar una selección de estudios de técnica tradicional de piano como crítica un sistema educativo conservatorial sin *performarlos* de algún modo, pues la esencia de la materialidad con la que se trabaja es performativa.

No es difícil identificar en la simple formulación de las preguntas anteriores –que son solo unas de las tantas formuladas a lo largo de los procesos creativos desarrollados en este doctorado– trazos de la trayectoria del investigador como sujeto reactivo a su entorno y la trascendencia que tiene la práctica en el momento de apuntar para un horizonte de investigación. Preguntarse si un estudio para piano puede usarse como medio de crítica y reflexión sobre el sistema educativo musical solo puede surgir de un individuo que haya tenido contacto con los estudios para piano; al mismo tiempo, la orientación de la pregunta ya infiere un discurso: el sujeto que tuvo contacto con los estudios para piano también tiene una crítica y reflexión que hacer respecto al sistema de educación musical, siendo este vivenciado de una manera tal que ocasiona la reacción del individuo de querer proponer un reflexión crítica al respecto. Por colocar un ejemplo, el renombrado Alan P. Merriam⁶¹ –colocando su nombre como un ejemplo aleatorio que podría ser intercambiado por otro y salvando todas las distancias con esta renombrada figura y asuntos de interés en su trabajo–, quien tuvo cierta formación en piano, al depararse frente al sistema educativo musical o frente a una selección determinada de estudios para piano habría naturalmente levantado otras cuestiones desde su perspectiva como etnomusicólogo.

⁶⁰ Colocamos estos interrogantes como ejemplos de preguntas que se hicieron a lo largo de los procesos creativos con los estudios. Evidentemente no fueron los únicos interrogantes hechos, para cada proceso de transcreación emergen algunos interrogantes específicos que serán descritos en mayor detalle en el último clúster de esta tesis (en proceso).

⁶¹ Alan Merriam (1923-1980), antropólogo y etnomusicólogo estadounidense conocido por sus estudios de la música en la América nativa y en África. En su libro *The Anthropology of Music* (1964), esbozó y desarrolló una teoría y un método para estudiar la música desde una perspectiva antropológica.

En este sentido se resalta lo que Crispin afirmó en la citación sobre cómo las preguntas que surgen del músico practicante no le podrían surgir al investigador teórico –no porque el investigador teórico no pueda preguntarse sobre aspectos de la práctica, sobre todo si este posee conocimientos en el instrumento, sino porque sus investigaciones no tienen el interés enfocado hacia la relación de su cuerpo-*persona* con su arte–, ya que estas están ligadas a las *exigencias fisiológicas y psicológicas inmediatas* de la práctica musical condicionadas por la *persona* del performer. En este aspecto la Investigación Artística humaniza la investigación en la gran área musical pues la experiencia personal pasa a determinar una dimensión importante del proceso investigativo.

La existencia de preguntas creativas que se responden en y a través de la interpretación musical y cuyo resultado es también la interpretación, revela que no todo el conocimiento producido por la investigación es *puramente cognitivo* o discursivo, sino que la experiencia sensorial como tal puede constituir un tipo de conocimiento construido conjuntamente por el investigador y sus interlocutores (BIPPUS, 2013). *El poeta nos comunica el matiz de color de esta hoja, pero no nos dice qué es el Color*, nos dice Umberto Eco desde inicio de este clúster, pero no nos indica por qué el poeta, sinécdoque del artista, no dice qué es el color. El conocimiento que produce y transmite el poeta además de ser inefable cuenta con la interacción implícita de la dimensión sensorial que comparten él y sus espectadores/interlocutores, aunque sea desde perspectivas diferentes; por eso el artista nos habla del *tono*, o sea, de su relación con las potencialidades del *color* no con la definición de este y confía que el espectador tenga un conocimiento empírico sobre el *color* que está conectado con su experiencia sensorial y una disposición a la receptividad de sus *tonos*. En este sentido, concordamos con Elke Bippus cuando afirma que el “arte no es un objeto de conocimiento relacionado con diseñar y representar, sino un tipo de conocimiento practicado en la realidad sensual [sensitiva]”⁶² (BIPPUS, 2013, p. 126). Localizado en la dimensión sensorial de las redes de individuos, el arte no corresponde a las expectativas del tipo de conocimiento generalizante de las *gnoseologías superiores*, pero no hay por qué pensar que todo el conocimiento humano tenga que ser de esta naturaleza ni tampoco se tendría que presuponer una equivalencia entre los conocimientos.

La producción del discurso coreográfico, por ejemplo, no es la representación de una idea que podría demostrarse con mayor fiabilidad por otros medios. Reside en la

⁶² Art is not an object of knowledge concerned with designing and representing; it is a kind of knowledge practiced in a sensuous reality (BIPPUS, 2013, p. 126)

gimnasia misma, en la formación de una constelación de poses en un compuesto que significa pensamiento material.⁶³ (CARTER, 2004, p. 151)

Irreductible a la verbalización o explicitación propia del conocimiento discursivo, el conocimiento que se produce en las artes requiere de un contexto y una experiencia común tácita e interpretativa, en donde la dimensión sensorial es asimilada a través del prisma de la experiencia individual; esto es lo que permite que el artista y el interlocutor dialoguen, así sea de modo inefable que en el caso de la danza, como lo afirma Paul Carter, se da en a partir de configuraciones corporales a lo largo del espacio-tiempo, a manera de constelaciones interligadas. Podríamos también afirmar que la actividad de los músicos también es una posibilidad de producción de conocimiento específico e intraducible.

Como artistas que trabajan con la dimensión corporal, espacio-temporal también podría mencionarse la naturaleza coreográfica de la música, no obstante, esta es una materialidad inherente pero no caracterizadora de la música, puesto que en la música el gesto se direcciona hacia la reflexión sobre el *tono* del sonido y las relaciones humanas que se tejen alrededor de este. Como arte temporal, así como la danza, el discurso musical radica en la composición de costelaciones de poses que moldean el sonido de manera creativa y está distribuido entre los agentes que toman parte del acto musical, sean humanos o no humanos, siendo condicionado por el desarrollo de los artefactos físicos –instrumentos, espacios acústicos, entre otros– como por imaginarios colectivos –tradición de performance, expectativas de agencias, rituales de concierto, entre otros–. Tal como lo afirma Jonathan Impett (2017), el conocimiento que es producido en la música tiene un modo específico de ser, que es el *ser música*:

Todo el conocimiento musical se genera en un presente (siempre que la música fue creada).

Todo compromiso reflexivo con la música es creativo (cualquiera que sea la forma que tome).

El conocimiento musical se encarna y distribuye a través de la cultura y la tecnología. El modo principal del conocimiento musical es la música.⁶⁴

(IMPETT, 2017, p. 227)

En la Investigación Artística convergen y se superan las divisiones esquizofrénicas del individuo artista y del individuo investigador y también entre los diferentes abordajes

⁶³ The yield of choreographic discourse, for example, is not the representation of an idea that could be demonstrated more reliably by other means. It resides in the gymnastic itself, in the forming of a constellation of poses into a composite signifying material thinking. (CARTER, 2004, p. 151)

⁶⁴ All musical knowledge is generated in a present (whenever the music was created).

All reflective engagement with music is creative (whatever form it takes).

Musical knowledge is both embodied and distributed through culture and technology.

The primary mode of musical knowledge is musical.

(IMPETT, 2017, p. 227)

metodológicos –cualitativos y cuantitativos– que permiten la producción de conocimiento de diversas naturalezas: conocimiento musical, tácito, discursivo. Usando la metáfora de Eco, coloca *al científico positivista, ya preparado, por su cuenta, para racionalizar de día sobre los límites prudentes del conocimiento para organizar de noche sesiones espiritistas: médium y científico en un mismo cuerpo trabajando en comunión para dar cabida “el excedente de operaciones y productos emocionales y cognitivos lanzados por el practicante⁶⁵”* (HASEMAN, 2006, p. 7). No obstante, entre más próximo se encuentre el investigador a la naturaleza humana y su relación con su contexto –como lo coloca la Investigación Artística al humanizar la investigación–, más difícil es aplicar los métodos de separación y control característicos de la investigación científica que intenta *racionalizar los prudentes límites del conocimiento*. Esta situación particular, como vimos anteriormente, influencia la delimitación del tema, la formulación de las preguntas de trabajo, la selección de materiales e incluso la forma como se relaciona con estos, es decir los métodos de trabajo: metodología. Por este motivo, como abordaje de investigación no es un esquema replicable con pasos aplicables a la singularidad de cada trabajo de investigación artístico como acontece con el proceso artístico.

Ciertamente la experiencia real de los artistas atestigua que la formación de la obra de arte tiene algo de aventura: la operación artística es un procedimiento en el que se hace y actúa sin saber de antemano precisamente lo que se debe hacer y cómo hacerlo, pero poco a poco se descubre e inventa durante el curso de la operación, y sólo después de terminarla se puede ver claramente que lo que se hizo fue precisamente lo que se tenía que hacer y que el modo empleado para hacerlo era el único en el que se podía hacer. No hay otra manera de encontrar el camino, es decir, de saber lo que se debe hacer y cómo hacerlo, sino llevarlo a cabo, producirlo, realizarlo.⁶⁶ (PAREYSON, 1993, p. 69)

Tal como lo describió Pareyson, concordamos con que el desarrollo creativo no es predecible y solo es en el contacto con la materialidad que los rumbos se van trazando. Del mismo modo, el proceder en la Investigación Artística tampoco es teleológico, las preguntas guías no determinan el rumbo de la investigación y esta no se desarrolla de manera lineal con resultados previsibles. Por lo tanto, no existe una metodología de trabajo específica en la Investigación Artística, sino la posibilidad abierta de utilizar metodologías y modelos mixtos que deben adaptarse a cada entorno de trabajo y ajustarse a cada pregunta de investigación

⁶⁵ the surplus of emotional and cognitive operations and outputs thrown up by the practitioner. (HASEMAN, 2006, p. 7)

⁶⁶ certamente a experiência real dos artistas atesta que a formação da obra de arte tem algo de aventura: a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único em que se poderia fazê-lo. Não há outro modo de encontrar a forma, i.e, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetuar-la, produzi-la, realizá-la. (PAREYSON, 1993, p. 69)

específica (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010). Sin una metodolatría, como acontece en la investigación científica tradicional, se suelen conjugar métodos de diferentes naturalezas –cualitativos y cuantitativos– incorporados en el proceso de investigación con el ánimo de explicitar, hasta donde fuere posible, la intimidad del artista. La única *conditio sine qua non* es la presencia de la práctica artística –que incluye la contingencialidad ecológica de ésta y del propio practicante– como determinante en el proceso investigativo.

2.2. ¿Dónde?

2.2.1. ¿Dónde está lo que se hace en la Investigación Artística?: *Locus* de conocimiento en la Investigación Artística

Estuvimos argumentando en la sección anterior que el campo de la Investigación Artística valora la producción de conocimiento específico, producido en y a través del arte, en el caso de la música, este conocimiento viene a través de la práctica musical que vincula al artista que desarrolla investigación en artes el contexto académico con su circunstancia ecológica, social y tecnológica. También se ha querido resaltar que como abordaje investigativo tiene el potencial de articular y resignificar la práctica musical y la práctica investigativa paradigmática de dos maneras: por un lado, la música como arte trasciende sus límites y categorías tradicionales, por ejemplo resignificando la interpretación musical vinculada al acto representativo de la obra; por otro lado, modifica la institucionalidad que abriga a la investigación paradigmática al favorecer la expansión de sus fronteras hacia otras formas de pensamiento y entendimiento combinadas con la práctica artística. Pero no son solo las nociones más o menos abstractas de ‘práctica artística’ o ‘institucionalidad académica’ las únicas que se ven mutuamente replanteadas, sino que la propia figura del investigador artístico representa un crisol: antes el *científico positivista* actuaba de día y el *médium* de noche, ahora todo converge en un mismo sujeto simultáneamente; el artista investiga y el investigador hace arte.

Con el potencial de reorganizar y cuestionar las estructuras reglamentarias de la producción de conocimiento, la Investigación Artística expone el desbalance creado por la dominancia de la ciencia y su aparato normalizador del arte, específicamente la investigación en el arte, donde tradicionalmente se adaptaron métodos de trabajo del mundo científico para dar cuenta de un conocimiento pretendidamente artístico pero que acaba siendo *sobre lo* artístico. Como lo afirman Kathleen Coessens *et al.* (2010) esto no es desplazar la ciencia a favor del arte en un movimiento autocrático, sino reconocer que existe en el arte la posibilidad del convivio entre el *científico positivista* y el poeta *mediumnico*, siendo esta una relación de retroalimentación esencial entre dos manera de habitar –y buscar comprender, *in vestigio*– el mundo. Finalmente, si el *científico positivista* obtiene como resultados leyes generalizables, patentables y replicables, el investigador artístico produce discurso y arte, que tal como lo

afirma Henk Borgdorff (2012), es mucho más que una ilustración que acompaña al cuerpo discursivo de la investigación, son los resultados y los caminos que comunican los descubrimientos artísticos de manera cognitiva y estética, así como instanciaciones del conocimiento producido.

2.2.1.1. *Locus discursus*

Los procesos creativos desarrollados en la Investigación Artística frecuentemente vienen acompañados de un desarrollo discursivo de forma en mayor o menor medida semejante al desarrollo discursivo de la investigación tradicional.

En la mayoría de los espacios en los que se realiza la Investigación Artística en la interpretación musical, se espera –como resultado– tanto la generación de un objeto artístico (una característica distintiva de otros modelos de investigación), como la construcción de un discurso que, de manera regular, toma la forma de un informe, memoria o trabajo escrito que se acusa durante una presentación especial. De la misma manera que los objetos de estudio oscilan entre los procesos y los productos de la labor creativa, el conocimiento resultante también parece estar distribuido en varios lugares, adopta varias funciones, se comunica, aprehende y valora por diferentes medios. ⁶⁷(LÓPEZ CANO, 2015, p. 78)

Uno de los *locus* de conocimiento de la Investigación Artística está en la construcción del discurso y el lugar donde este se deposita, que tal como lo afirma Rubén López Cano, puede ser de forma escrita en una memoria o un informe. Esta discursividad es la dimensión en donde se hace explícita la intimidad del artista en su trabajo con la materialidad: puede cuestionar la procedencia de las ideas, el desarrollo de los procesos artísticos, interrogar la relación del propio sujeto con los materiales que trabaja, entre otros. Es por la existencia de la dimensión discursiva que la Investigación Artística es cada vez más aceptada dentro de las instituciones académicas y muchas veces se torna requisito ineludible para la obtención de títulos otorgados por una institución.

Para Henk Borgdorff (2012) y López Cano (2015) este resultado discursivo puede darse de tres formas: 1. como una reconstrucción racional del proceso de creación a la manera de un reporte de experiencia o auto-etnografía, explicando el camino que condujo a los resultados artísticos obtenidos, describiendo más allá del proceso creativo, las preguntas, justificaciones,

⁶⁷ Na maioria dos espaços, onde se realiza pesquisa artística em interpretação musical, se espera – como resultado, tanto a geração de um objeto artístico (característica diferenciadora de outros modelos de pesquisa), como a construção de um discurso que, de maneira regular, adquire a forma de um relatório, memória ou trabalho escrito que é arguido durante uma apresentação especial. Da mesma maneira que os objetos de estudo oscilam entre processos e produtos do trabalho criativo, o conhecimento resultante também parece ser distribuído em vários lugares, adota diversas funções, é comunicado, apreendido e valorado por distintos meios. (LÓPEZ CANO, 2015, p. 78)

reflexiones y desarrollo global de la investigación. 2. También puede constituirse en un soporte de informe técnico para ofrecer herramientas de interpretación del resultado artístico. 3. O como una expresión verbal, en la medida de lo posible, comparable al resultado artístico, en forma de mimesis conceptual que implique una emulación al contenido no conceptual del arte.

Parcialmente debido a la recién formación de los programas de investigación artísticos en artes visuales y performativas y otras problemáticas que ya apuntamos como la dificultad para evaluar este tipo de trabajo, como apuntó Darla Crispin (2019), los parámetros de lo que debe ser producido y es esperado son particularmente vagos y varían en gran medida de una institución para otra. En el caso de Australia, por ejemplo, país con una trayectoria importante en programas de Investigación Artística en diferentes áreas, Brian Paltridge *et al.* (2011), identifican inconsistencias entre lo que es esperado como construcción discursiva de un doctorado artístico, abarcando desde la exigencia de tesis escritas –como en el caso de la Universidad de New South Wales que aunque hace un mayor énfasis en el aspecto práctico da importancia al componente escrito que debe consistir en una tesis de entre 40 000 a 50 000 palabras sometida a examen en conjunto con el trabajo práctico– hasta una visión de tesis concebida desde la diversidad de producciones resultantes de los procesos creativos –En el caso de la Universidad de Melbourne la tesis puede considerarse como performance y/o corpus creativo de la obra con una disertación que los contextualice, examinándose todas las partes como una integralidad–.

Del mismo modo Katy Macleod (2007) también identifica vaguedades en lo que respecta al resultado discursivo de los doctorados en Investigación Artística en Reino Unido. La situación no parece ser muy diferente en otros programas de doctorados artísticos, en el caso del doctorado en música de la Universidad de Witwatersrand (Sudáfrica), los delineamientos propuestos en 2016 para la defensa y obtención del título de doctor incluyen una tesis de entre 30 000 y 40 000 palabras, así como toda la documentación del proceso creativo –en forma de grabaciones de videos, audios, transcripciones, partituras, etc.– así como la presentación pública del trabajo creativo en las instalaciones de la universidad; lo que es esperado de esta producción discursiva es: “una relación coherente entre el trabajo creativo y la tesis. Esto no significa necesariamente que la tesis deba ser un comentario directo sobre el trabajo creativo. Sin embargo, debe servir para contextualizar el trabajo creativo de forma crítica”⁶⁸ (Wits School

⁶⁸ “There must be a coherent relationship between the creative work and the thesis. This does not necessarily mean that the thesis must be a direct commentary on the creative work. It must, however, serve to contextualise the creative work critically” (Wits School of Arts, 2016).

of Arts, 2016). Por su parte, el programa de doctorado artístico internacional e interinstitucional docARTES, liderado por el instituto Orpheus (Bélgica), solo estipula una o dos presentaciones artísticas y otorga la reglamentación de la tesis escrita a las universidades conveniadas (KU Leuven, Leiden University, Antwerpen University) ya que identifica divergencias entre los requisitos exigidos por cada institución⁶⁹.

En el contexto latinoamericano es difícil señalar que es lo esperado de las investigaciones artísticas ya que en buena parte estas se realizan en el contexto de doctorados en música con enfoques no necesariamente en Investigación Artística. Es frecuente el desarrollo de investigación y performance, donde la investigación abarca aspectos como catalogación, análisis de obras, reseña biográfica de compositores, análisis cuantitativos del gesto humano en la performance y asuntos correlatos que, si bien impactan la performance, no tienen a los procesos creativos como foco. En este sentido, es frecuente encontrar textos académicos que siguen la lógica investigativa de otras áreas, donde coloca un especial énfasis en la metodología, impacto cuantificable de los resultados y se trata la trayectoria investigativa con la lógica de la *solución de problemas y gestión de crisis* que conllevan a una *simplificación, resolución y cierre*, como lo afirma Paul Carter (2004) citado anteriormente. Esto revela no solamente un des-preparo de la institucionalidad latinoamericana para dar cuenta de la complejidad de la investigación a través del arte, sino del estado incipiente de los debates al respecto, asunto sobre el cual ya discurremos.

Conscientes de la divergencia en los requisitos colocados para el desarrollo de la dimensión discursiva como resultado de la Investigación Artística, López-Cano apunta que este suele oscilar entre las dos primeras variables presentadas, es decir la reconstrucción racional del proceso de creación o el desarrollo de un soporte técnico para la interpretación de la obra. La auto explicación racional o racionalizante, del proceso o de las ideas que son entrelazadas por en el proceso artístico con la materialidad nos parece que se asemeja más a las anotaciones curatoriales o musicológicas a las que estamos acostumbrados en las exposiciones de arte o en los programas de concierto que una elaboración discursiva, crítica y reflexiva respecto al impacto del proceso artístico desarrollado como fomentador de cambios en los relacionamientos humanos.

‘Este es un error típico de los artistas y de los creadores plásticos en general: llamados a hablar de lo que hacen, racionalizan su lógica interna en lugar de medir su efecto

⁶⁹ Fuente: <https://view.publitas.com/orpheus-instituut/docartes-handbook-2019/page/26-27> (Acceso: 30 de abril de 2020)

social. En lugar de explicar la obra como una estructura para reinventar las relaciones humanas, explican las ideas que hay detrás de la obra. Como resultado, desnaturalizan el proceso que lo produjo, creando un texto bidimensional tan autoexplicativo, tan fácil de interpretar', como encontró Rilke, que uno está 'limitado precisamente por lo que normalmente parecería abrir todo tipo de vistas'⁷⁰ (RILKE *In*: CARTER, 2004, p. 17)

Este desaprovechamiento de la oportunidad de reflexionar y explicitar el poder reconfigurador social del proceso artístico es una responsabilidad compartida entre la institucionalidad que exige que el cuerpo discursivo discurra sobre aspectos de contextualización, descripción de la elaboración y desarrollo del trabajo artístico como puede verse en los ejemplos de las directrices de tesis de doctorado en música de la Universidad de Witwatersrand (Sudáfrica) o de tesis para doctorados con trabajos creativos en la Universidad de Melbourne (Australia):

Debe haber una relación coherente entre el trabajo creativo y la tesis. Este no significa necesariamente que la tesis deba ser un comentario directo sobre el trabajo creativo. Sin embargo, debe servir para contextualizar el trabajo creativo de forma crítica. A modo de ejemplo, en el campo de la interpretación el candidato puede elegir escribir una tesis que contenga un análisis de las composiciones que se realizan y/o un comentario sobre las performances anteriores. La investigación podría centrarse en uno o más [de los siguientes aspectos]: exploración crítica de la historia, la teoría y la práctica del trabajo creativo; el desarrollo y la aplicación creativa de nuevos materiales y tecnologías; la relación entre las artes escénicas y la sociedad; y la relación entre las artes escénicas y otras disciplinas. [...] en la tesis el candidato debe demostrar cómo el trabajo académico informa y elucidada el trabajo creativo.⁷¹ (Music Division, Wits School of Arts, 2016)

La disertación debe hacer más que simplemente describir el trabajo creativo y cómo se llevó a cabo. Si bien a menudo incluirá información sobre los materiales y la metodología utilizados y dilucidará la labor creativa y la situará en un contexto artístico, intelectual y/o cultural, la disertación debe responder al requisito de toda tesis de investigación de doctorado de que haga una contribución original al conocimiento⁷² (Melbourne University, 2019)

⁷⁰ This is a typical error of artists and plastic-makers generally: called upon to talk about what they do, they rationalise its internal logic instead of gauging its social effect. Rather than account for the work as a structure for reinventing human relations, they explain the ideas behind the work. As a result they dematenalise the process that produced it, creating a two-dimensional text 'so self explanatory, so easy to interpret', as Rilke found, that one is 'limited precisely by what ordinarily seemed to open all sorts of vistas'. (RILKE *In*: CARTER, 2004, p. 17)

⁷¹ There must be a coherent relationship between the creative work and the thesis. This does not necessarily mean that the thesis must be a direct commentary on the creative work. It must, however, serve to contextualise the creative work critically. By way of example, in the field of performance the candidate may choose to write a thesis containing an analysis of the compositions that are performed and/or a critical commentary on previous performances. The research could focus on one or more of the following: a critical exploration of the history, theory and practice of the creative work; the development and creative application of new materials and technologies; the relationship between the performing arts and society; and the relationship between the performing arts and other disciplines. [...] in the thesis the candidate must demonstrate how the scholarly work informs and elucidates the creative work. (Music Division, Wits School of Arts, 2016) Fuente: <https://www.wits.ac.za/media/wits-university/faculties-and-schools/humanities/wits-school-of-arts/music/documents/PhD%20in%20music-information.pdf> (Acceso: 1 de mayo de 2020)

⁷² The dissertation is required to do more than simply describe the creative work and how it was undertaken. While it will often include information on the materials and methodology used and elucidate the creative work and place it in an artistic, intellectual and/or cultural context, the dissertation must answer to the requirement of every PhD research thesis that it makes an original contribution to

Por otro lado, el artista que investiga en la academia tiene su parcela de responsabilidad al someterse a los delineamientos discursivos de la institucionalidad académica y a la complacencia de su propio dominio. Amparada en el pensamiento material y la expresividad del artista a través de su obra, cabe la pregunta *¿Por qué culpar a los artistas por evitar el uso de vocabularios científicos y metodológicos?* Levantada por Kathleen Coessens *et al.*, autores de *The artistic turn: a manifesto* (2010). Y es cierto, no se debe culpar al artista por no hablar en términos científicos, no obstante, el investigador artístico precisa superar esa barrera y esforzarse por explicitar la reflexión crítica sobre su arte y las relaciones que teje con la sociedad a la que pertenece; es este el diferencial entre el artista y el investigador artístico. Si el componente discursivo se limita solo a ser una explicación de los procesos y descripción de los elementos que entran en juego, tal como afirma Henk Borgdorff, se daría paso a cuestionar el impacto de la contribución de la investigación para la práctica artística y su comprensión.

No obstante, no todo es verbalizable en la Investigación Artística, “después de todo, la dinámica de la práctica artística parece estar inseparablemente ligada a su categórico *je ne sais quoi*; los secretos tienen una función constitutiva tanto en el proceso creativo como en el resultado artístico.”⁷³ (BORGDORFF, 2012, p. 169–170). Conscientes de esta inefabilidad, *je ne sais quoi*, algunos pensadores defienden la exclusiva presencia de la discursividad a través del arte, como es el caso de Brad Haseman (2006) para quien es solamente a través de la práctica y el desarrollo del lenguaje simbólico de cada artista que se da la producción de conocimiento y se difunden los resultados del proceso de investigación. Desde esta perspectiva son infructuosos los esfuerzos por decodificar y describir el trabajo y los procesos creativos, o hacer explícitos *secretos* de la creación artística, pues no es en estos donde reside el conocimiento sino en el contacto directo con lo inefable de las producciones artísticas.

No obstante, no es esto lo que se trata de defender en este trabajo, pues consideramos que el artista en la Investigación Artística se coloca en una situación de vulnerabilidad y riesgo con el fin de expandir sus fronteras como artista practicante, logrando, entre otras cosas, el desafío a construir un cuerpo discursivo. El punto es si este cuerpo discursivo debe constituirse como una descripción del proceso creativo; descripción de materiales o, como defendemos nosotros, de construir un puente entre el arte resultante de los procesos creativos y el posible

knowledge.Fuente:https://gradresearch.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0003/1465212/Information-for-Examiners-of-PhD-and-Doctoral-Theses-including-creative-works.pdf (Acceso: 1 de mayo de 2020)

⁷³ After all, the dynamic of art practice seems to be inseparably bound to its categorical *je ne sais quoi*; secrets have a constitutive function both in the creative process and in the artistic outcome. (BORGDORFF, 2012, p. 169–170)

impacto en la fabricación y reinención local de las relaciones sociales. Es decir, considerando que el arte tiene la potencialidad de reconfigurar las relaciones sociales, y que uno de los resultados de la Investigación Artística es la producción de arte, el componente discursivo podría considerarse no como una descripción del proceso creativo sino una explicitación desde la perspectiva del artista sobre cómo, de qué manera o en qué medida su arte puede, o espera, tener impacto en la sociedad en que se localiza. En vez de caer en la lógica autoexplicativa de la descripción de ideas o procesos por tras de una obra de arte, defendemos una producción textual que trate de discurrir sobre el efecto social de la obra. Naturalmente este es un arduo ejercicio, pero como recompensa permite que el discurso se convierta en una expansión del arte y no en una colección de palabras restringidas al movimiento centrípeto en torno a la obra.

Retornando a las variables de la producción discursiva apuntadas por Borgdorff (2012) y López Cano (2015), la tercera opción es *una expresión verbal, en la medida de lo posible, comparable al resultado artístico*; una analogía del contenido *no conceptual del arte*. Sobre esto cabe cuestionarnos si es posible conceptualizar satisfactoriamente lo in-conceptual en el arte, es decir su materialidad formante. En algunos casos excepcionales el artista practicante se embarca en el desarrollo de una investigación que también incluye la materialidad del texto escrito, donde el lenguaje es usado como material plástico que expande la práctica del artista, alternando la experiencia del *hacer arte* con la experiencia de escribir casi *como arte*: un diálogo entre el texto y el metatexto. En esta línea Katy Macleond (2007) referencia la tesis de doctorado de la artista plástica Elizabeth Price: *A demonstration of a relation between thinking and doing: Sidekick; and other unfinished work, undead* (Leeds University, 1999) en donde el arte de la escritura está indisolublemente ligada a la investigación. Por otro lado, Tim Ingold (2014) convida al trabajo con la propia materialidad de las palabras, es decir el trazo como forma de retornarle la voz, gesto y cuerpo al discurso escrito, haciéndolo maleable y personal a través de la escritura a mano y de la expansión discursiva que este trabajo tiene visto desde la perspectiva de un arte performativo. No obstante, estas son excepciones, puesto que no todos los artistas logran navegar con tanto interés y facilidad en diferentes áreas de creación artística.

Si bien la opción del trabajo material con la palabra, o de expandir el accionar artístico también a la construcción del discurso nos resulta interesante, hay que considerar que desarrollar una expresión verbal comparable al resultado artístico implicaría un trabajo con la materialidad del lenguaje y no todos los artistas utilizan esta materialidad en el transcurso de su trabajo creativo, así como muchos otros no se sienten especialmente inclinados a utilizarla, por motivos de límites individuales o de requerimientos inherentes a los procesos creativos que se

llevan a cabo. Del mismo modo, considerar un cuerpo discursivo comparable al resultado artístico obtenido con el trabajo directo sobre otra materialidad nos llevaría a la discusión sobre la traductibilidad Inter-artes. Sobre este aspecto optamos por una visión pareysoniana en la que la materialidad define el arte y cualquier modificación a esta representa una proposición de un nuevo ejercicio formativo puesto que cada materialidad tiene sus potencialidades implícitas e inenarrables.

en el arte, los materiales no son reemplazables. No se puede pensar que una intención formativa pueda elegir por sí misma diferentes materias, como si no estuviera definida sólo en el acto en el que adopta su propia materia. Incluso asumiendo que la misma intención formativa pueda asumir una materia diferente, sucedería que al adoptar la nueva materia se transformaría hasta el punto de convertirse en el comienzo de una obra totalmente nueva⁷⁴ (PAREYSON, 1993, p. 51)

Acompañando este raciocinio, no se puede traducir una performance musical en un poema o una canción en escultura, por ejemplo, pueden tenderse puentes entre las artes y hacer ejercicios de representación material, pero de forma alguna esto significa una traducción equivalente de los procesos artísticos puesto que la misma interacción con estos se da de forma y en contextos diferentes, desde la concepción del gesto formador que determina la obra hasta el condicionamiento que la materialidad de esta tiene sobre el ejercicio de interpretación que realiza el espectador/lector.

Consideramos que asumir la construcción de un cuerpo discursivo que represente la totalidad del conocimiento obtenido en la Investigación Artística es una quimera, puesto que este no da cuenta de la complejidad de los procesos materiales, emocionales, físico, psicológicos y sociales que están involucrados en la creación artística. Sin embargo, es evidente también que esta dimensión hace parte de la Investigación Artística y es un trabajo que desafía el accionar del artista practicante. La naturaleza epistémica del conocimiento localizado en el discurso hace con que este sea un elemento común que tiene la Investigación Artística con otros tipos de investigación en otras áreas, en parte es debido a su presencia que este tipo de investigación es incorporada con menos resistencia en los centros educativos con tradición en investigación *sobre* las artes que un programa de investigación cuyos resultados estuvieren condensados exclusivamente en el plano práctico y material. El conocimiento distribuido en el ámbito discursivo puede transmitir mucho sobre el arte, el proceso artístico, la materialidad, la

⁷⁴ na arte, as matérias não são substituíveis. Não se pode pensar que uma intenção formativa possa escolher para si indiferentemente matérias diversas, como se ela não se definisse apenas no ato em que adota a própria matéria. Ainda admitindo que uma mesma intenção formativa possa assumir uma matéria diversa, sucederia que ao adotr [sic] a nova matéria ela se transformaria a ponto de se tornar o início de uma obra totalmente nova (PAREYSON, 1993, p. 51)

persona del artista, pero deja aspectos sin abarcar. ***Lo que definitivamente marca un diferencial de la Investigación Artística con los demás modelos de investigación, inclusive con investigación sobre las artes, es la producción de objetos, o experiencias, artísticas.***

Como tal, López Cano afirma que esta materialización del arte es un lugar de conocimiento: “puede considerarse como una instancia que genera conocimiento a través de la experiencia estética en sus múltiples interpretaciones”⁷⁵ (LÓPEZ CANO, 2015, p. 79). Asumir esto nos lleva inmediatamente a reconocer que no todo conocimiento es discursivo y explicitable, sino que también existe un conocimiento localizado en el espectro tácito y sensorial humano.

2.2.1.2. *Locus artis*

hacer arte quiere decir no tanto dar forma a un contenido espiritual como, antes, formar una materia, dar una configuración a un complejo de palabras, sonidos, colores, piedras. Esto significa recordar que la obra de arte es, antes de todo, un objeto sensible, físico y material, e que hacer arte quiere decir, antes que cualquier cosa, producir un objeto que exista como cosa entre cosas, exteriorizado en una realidad sonora y visiva^{76 77} (PAREYSON, 1997, p. 58)

Las palabras de Pareyson nos recuerdan que antes que desarrollar conocimiento en *locus discursus*, el arte –principal elemento caracterizador y diferenciador de la Investigación Artística con relación a otros tipos de investigación– es una formación en el mundo material; el arte tiene que existir en la Investigación Artística. Con esto Pareyson no indica que la materia tenga que ser estática, tal como la describe en *Estética: teoría da formatividade* ([1954] 1993), es la exteriorización del proceso formativo del artista donde opera en conjunto su espiritualidad, humanidad y su estilo, modo de formar, para crear forma sensible y significativa. Es materia tanto el mármol de la estatua como el color del pintor, la luz del fotógrafo, el cuerpo-espacio

⁷⁵ pode-se considerar como uma instância que gera conhecimento através da experiência estética em suas múltiplas interpretações (LÓPEZ CANO, 2015, p. 79)

⁷⁶ Fazer arte quer dizer não tanto dar forma a um conteúdo espiritual como, antes, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico e material e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva (PAREYSON, 1997, p. 58)

⁷⁷ La idea de arte como objeto de Pareyson dista mucho de la idea de objeto estático, absoluto e inmutable. Como objeto, el arte para Pareyson es infinito en la manera que en su materialidad radican todas las potencialidades formativas y en los vínculos que establece –*congenialidades*– con el lector/intérprete cuando ya está formada ofrece la oportunidad siempre viva de ser revisitada. Pareyson es reiterativo en el sentido que esta potencial infinitud de la obra no la hace incompleta, a la manera de los pensadores posestructuralistas de la escuela filosófica francesa, puesto que, según el pensamiento del filósofo italiano, si la obra estuviere incompleta solo necesitaría un final conclusivo y no se prestaría para la infinidad de interpretaciones que de hecho suscita. “Na obra de arte completitude significa infinidade, e infinidade significa inexauribilidade: se os aspectos da obra são infinitos, e se cada interpretação lhe põe em evidência um dos aspectos, embora captando neste a obra interfira, pode-se afirmar que nenhuma das infinitas interpretações de uma obra é capaz de esgotá-la ou monopolizá-la, pois esta as promove todas, as suscita todas e as exige todas.” (PAREYSON, 1993, p. 228) Para expandir estos conceptos véase: PAREYSON, L. (1993) *Leitura, interpretação e crítica. Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes. p. 211-262.

del coreógrafo el cuerpo-sonido del performer; por lo tanto, no se trata de una noción que cancele el movimiento y la *etereidad* que también hace parte del arte. La manifestación física de la obra es mandatoria, sin esta el arte no existiría: “la exteriorización física es un aspecto necesario y constitutivo del arte, y no sólo algo inesencial y añadido, como si sólo se tratara de la comunicación. Puesto que la obra no puede existir más que como un objeto físico y material”⁷⁸ (PAREYSON, 1993, p. 44). De este modo, la presencia de la obra en la Investigación Artística, y también fuera de esta, la hace un *locus* de conocimiento en el sentido que representa un nodo de conexiones inter y trans humanas.

Considerar el arte como objeto de conocimiento —o como mejor nos gusta, *locus*— significa expandir la noción del conocimiento de aquello que se ‘conoce’ a aquello que se ‘siente’ no de forma prescriptiva incitativa. Naturalmente la obra de arte no es un *locus* de un saber absoluto, no necesariamente pretende transmitir una idea fácilmente expresable o explicitable, su existencia está justificada por sí misma, por su naturaleza de arte. Debido a esto, algunos artistas e investigadores, como Stephen Scrivener argumentan contra la noción del arte como conocimiento

Pocos artistas, que yo sepa, afirman que su obra tiene un significado particular y muchos parecen deleitarse con el hecho de que una obra puede engendrar múltiples e incluso inconsistentes interpretaciones. [...] Siendo este el caso, parece inverosímil afirmar que la función principal de un objeto de arte es comunicar conocimiento y del proceso de creación de arte crear artefactos de conocimiento.⁷⁹ (SCRIVENER, 2002, p. 8–9)

Por supuesto que estamos de acuerdo con Scrivener cuando afirma que las obras no siempre *significan* algo específico y están abiertas a múltiples interpretaciones, tal vez tantas como numero de intérpretes de esta. No obstante, esto no implica que el conocimiento tenga que ser restringido a ser *un significado particular*, sobre todo si consideramos que: primero, el significado particular que es tratado por Scrivener como un absoluto es una construcción que depende de una contingencia en donde convergen determinados actores y objetos en un contextos específico donde se logra otorgar a la obra de arte el *significado particular*; segundo, gracias a los aporte de la antropología y la neurociencia, la noción de conocimiento es entendida actualmente desde la perspectiva del contexto y las relaciones que los sujetos y objetos pueden

⁷⁸ a exteriorização física é um aspecto necessário e constitutivo da arte, e não apenas algo de inessencial e de acréscimo, como se dissesse respeito unicamente à comunicação. Pois a obra não pode existir a não ser como objeto físico e material (PAREYSON, 1993, p. 44)

⁷⁹ Few artists, to my knowledge, make claims for their work as having particular meaning and many appear to revel in the fact that a work can engender multiple and even inconsistent interpretations. [...] This being the case, it seems implausible to claim that the primary function of an art object is to communicate knowledge and of the art making process to create knowledge artefacts. (SCRIVENER, 2002, p. 8–9)

establecer, todo esto mediado por condiciones de poder e históricas. Para los investigadores James Leach y Richard Davis, todo lo que identificamos como conocimiento hace parte de ciertas relaciones de las cuales es necesario abstraerlo para construir su validez; “sin efecto relacional, las cosas rara vez se cuentan como ‘conocimiento’”⁸⁰ (LEACH; DAVIS, 2012, p. 218). Inclusive en un contexto más utilitario como lo es el de la *economía de conocimientos*, la noción de conocimiento adquiere un cariz más operativo: *aquello* que sirve para desempeñar una tarea. Esto trasciende la idea de verdadero, absoluto o concertado –conceptos que a su vez también son contingencias y dependen de un aparato ideológico que puede ser invalidado por otro– que Scrivener quiere atribuir al conocimiento, sobre todo a aquel en el arte.

Contrario a esto, consideramos que la obra si es un *locus* de conocimiento específico del arte. En su reconocimiento Pareyson nos es de gran ayuda cuando afirma que el conocimiento del arte deriva de su propia naturaleza, no siendo un conocimiento cognoscitivo, teórico, o contemplativo, estático y absoluto.

el arte no tiene en sí mismo una función reveladora o cognitiva, y menos aún se reduce al conocimiento, sobre todo cuando se le atribuye un carácter contemplativo. El hecho de que se haya acentuado el carácter cognoscitivo y visivo, contemplativo y teórico del arte ha contribuido a poner en segundo plano su aspecto más esencial y fundamental, que es el ejecutivo y el director, con grave perjuicio de la teoría y la práctica del arte [...] si el arte es conocimiento, es un conocimiento en su propia e inconfundible forma, que deriva de su ser arte⁸¹ (PAREYSON, 1997, p. 24)

El conocimiento que encarna el objeto/proceso artístico, o la obra de arte, es tácito y no conceptual, no es de naturaleza teórica ni generalizante puesto que si adquiere la forma del arte entonces pertenece al mundo sensual, a los procesos de recepción e interpretación y por lo tanto es un conocimiento inexpresable. Del mismo modo, si el conocimiento en la obra de arte está determinado por la naturaleza del arte, entonces es inherente a sus funciones. El tipo de conocimiento proposicional, del que es carente el arte como lo apunta Scrivener –aquel resultante de conocer *sobre*, conocer *a*, conocer *de*–, puede ser transmitido por canales intersubjetivos (lenguajes) en diferentes medios, códigos y variar sus formas sin perder su significado siendo necesario el proceso de decodificación: puedo transmitir conocimiento *sobre* el contexto histórico de creación de una obra de arte en una lengua u otra, de forma resumida o

⁸⁰ with no relational effect, things are rarely counted as ‘knowledge’. (LEACH; DAVIS, 2012, p. 218)

⁸¹ a arte não tem, de per si, uma função reveladora ou cognoscitiva, e menos ainda se reduz a conhecimento, sobretudo quando se atribui um caráter contemplativo ao conhecimento. O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visivo, contemplativo e teórico da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador, com grave prejuízo para teoria e prática da arte.[...] se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte (PAREYSON, 1997, p. 24)

expandida, en forma de discurso oral o gráfico. No obstante, el conocimiento en el arte no tiene esta naturaleza pues es incitativo, no conclusivo, hipotético, sensorial y experiencial. De la misma manera como lo es el arte que, para Henk Borgdorff, se traduce como su capacidad “de transmitir y evocar ideas y perspectivas mentales que nos revelan el mundo y, al mismo tiempo, transformar este mundo en lo que es o puede ser”⁸²(2012, p. 172). Sobre el potencial reformulador de estructuras que tiene el arte ya comentamos al comienzo de la mano del filósofo Keith Lehrer (2012) quien también afirma que el experimentar una obra de arte es un tipo de conocimiento que dista de cualquier elaboración discursiva y este se obtiene solo a través de la experiencia vivida.

una persona puede tener conocimiento de cómo es la experiencia de una obra de arte simplemente experimentando la obra de arte con atención. Este conocimiento puede ser previo a cualquier intento de articular, social o privadamente, cualquier descripción de la obra.⁸³ (LEHRER, 2012, p. 33)

Ese *tener conocimiento* del arte es una afirmación contra su *musealización* –tal como lo apunta Elke Bippus (2013), no en el sentido de ir contra los museos indiscriminadamente, sino contra la lógica que pretende condensar la obra de arte en objetos estáticos y permanentes–, favoreciendo la experiencia artística en tiempo real. El arte no es un objeto de conocimiento representativo, es más un *locus* de conocimiento practicado en la realidad sensual-sensitiva. El aspecto determinante del conocimiento vinculado a la obra de arte está en la dimensión experiencial que entabla la obra con sus interlocutores, o viceversa, y que incita a revivir experiencias previas o proyectarse en un mundo hipotético.

Este conocimiento experiencial vincula estrechamente al sujeto con la propia materialidad de la obra, en una relación que no es traducible, decodificable o transferible –el arte vincula no solamente al experto en arte, también a cualquier individuo que se disponga a vivenciar la experiencia artística y en este sentido, el arte como conocimiento, es también emancipador del sujeto (BIPPUS, 2013)–: el arte no puede usar canales de comunicación intersubjetivos sin perder parte de su significado, justamente porque su esencia está en esa dimensión subjetiva intrasujeto, interna que no es pasible de objetificarse ni intersubjetificarse.

El conocimiento experimental, sin embargo, no puede soportar eso [la traducción]: depende de la experiencia de la cosa real. No puedo parafrasear una pieza musical, traducir un cuadro a un texto escrito o resumir un poema sin cambiar significativamente

⁸² [the ability of art] to impart and evoke fundamental ideas and perspectives that disclose the world for us and, at the same time, render that world into what it is or can be. (BORGdorFF, 2012, p. 172)

⁸³ a person can have knowledge of what an experience of an artwork is like by simply experiencing the artwork with attention. This knowledge may be prior to any attempt at articulating, socially or privately, any description of the work. (LEHRER, 2012, p. 33)

la experiencia que ofrece. Si el conocimiento que transmiten es un conocimiento experimental, eso significa que es precisamente lo que es relevante en él lo que se perderá en la traducción. Ciertamente puedo volver a visitar un conocimiento experiencial relacionado en diferentes obras – por ejemplo, al leer un poema y una verdadera traducción del mismo, en el sentido de Berger –, pero sin embargo serán experiencias diferentes. Por eso es tan importante tener condiciones apropiadas para presentar las obras de arte: si su experiencia se arruina, se convierten en obras de arte impotentes. Cualquier cosa que se interponga en el camino de la capacidad de cada individuo para establecer una relación artística [*artship*] con una determinada obra de arte, incluyendo la incapacidad del individuo para convocar en ella la experiencia apropiada, es un obstáculo para el conocimiento experiencial⁸⁴ (PENHA, 2019, p. 34)

Como conocimiento experiencial que busca una interlucación e interpretación no basta solo la presencia inerte del sujeto, la experiencia de la obra de arte debe darse, como lo afirmó Lehrer en su citación anterior, *con atención*. Esto significa que hay un agenciamiento, una implicación activa del sujeto, con la obra en un vaivén de acción y recepción, estímulo y respuesta, como lo define Pareyson:

La interpretación es precisamente esto: la participación mutua de la receptividad y la actividad. De hecho, la actividad desencadenada para interpretar es la adopción del ritmo del objeto. La interpretación, por una parte, es la resonancia del objeto en mí, es decir, la receptividad que se prolonga en la actividad, dado que recibo y al mismo tiempo desarrollo; y, por otra parte, es sintonía con el objeto: una acción que está dispuesta a recibir, un acto que hace que se hable para escuchar, actividad que busca una receptividad. La interpretación es un ver que se torna contemplar, y una contemplación que busca el ver.⁸⁵ (PAREYSON, 1993, p. 175)

Siendo así, la interpretación de la obra se da en un movimiento activo del sujeto que se expresa con el fin y en la medida que la obra se revela. En la interpretación no solo se expone el sujeto o la obra sino ambos en su singularidad y contingencia, como apunta Pareyson en *Teoría de la formatividad* ([1954] 1993); esto lejos de ser un obstáculo es *conditio sine qua non*. Asumiendo esto, no es posible ejercer la interpretación sin permitir el surgimiento de la personalidad del intérprete que es la que permite las relaciones de congenialidad y resonancia de la obra con su interioridad. Concebida como actividad que vincula al sujeto con el arte, la

⁸⁴ Experiential knowledge, however, cannot withstand that: it depends on the experience of the actual thing. I can't paraphrase a piece of music, translate a painting into a written text or summarise a poem without significantly changing the experience it affords. If the knowledge that they convey is experiential knowledge, that means that it is precisely what is relevant about it that will be lost in translation. I can certainly revisit a related experiential knowledge in different works — e.g., when reading a poem and a true translation of it, in Berger's sense —, but they will nevertheless be different experiences. That is why it is so important to have appropriate conditions to present artworks: if their experience is ruined, they are rendered powerless artworks. Anything that gets in the way of each individual's capability to establish an artship with a given artwork, including the individual's inability to summon in her the appropriate experience, is an obstacle to experiential knowledge (PENHA, 2019, p. 34)

⁸⁵ a interpretação é justamente isto: mútua implicação de receptividade e atividade. Com efeito, a atividade desencadeada para interpretar é a adoção do ritmo do objeto. A interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade. A interpretação é um ver que se faz contemplar, e um contemplar que visa o ver.(PAREYSON, 1993, p. 175)

interpretación aparece entonces como un tipo de interacción de la cual emerge un conocimiento, creación de relaciones, no desde la racionalidad cognoscitiva sino de la propia experiencia determinada por las particularidades individuales de quien interpreta y de la obra.

Llevando en consideración lo anterior, la interpretación nos parece entonces un momento decisivo para el proceso formativo de la obra: esta incita a la acción, presuponiendo la existencia de un accionante: el intérprete. Sin el sujeto dispuesto a zambullirse en la experiencia artística la obra no llega a diferenciarse de la materia inerte: el mármol no pasará a ser estatua, el movimiento no pasará a ser performance, el sonido no pasará a ser música. Comprendiendo que a partir de vínculos de resonancia, reactividad y *congenialidad* entre la perspectiva individual del sujeto y el arte emerge la acción interpretativa, es posible entender el porqué de la variabilidad en las versiones de interpretación y al mismo tiempo reconocer en este aspecto la inagotabilidad de la obra de arte siendo esta una *completud*, término Pareysoniano.

A su vez, vista como conocimiento de naturaleza experiencial, el acto interpretativo es la reafirmación de la existencia de un tipo de conocimiento sensorial que se adquiere solamente por vías empíricas y permanece tácito no solo porque es intransferible –intrasujeto– sino porque también la dimensión sensorial es irremplazable e indescriptible –inexplicable–. Inclusive para Pareyson la interpretación, vista como interacción activa y atenta del sujeto con el mundo formante y la forma, es la naturaleza básica del conocimiento.

Sin duda la interpretación es conocimiento –o mejor dicho, no hay conocimiento, para el hombre, excepto como interpretación [...]– después de la interpretación es capturar, entender, captar, penetrar. Ahora bien, el concepto de interpretación resulta de la aplicación al conocimiento de dos principios fundamentales para la filosofía del hombre: primero, el principio gracias al cual toda acción humana es siempre y al mismo tiempo receptividad y actividad, y segundo, el principio según el cual toda acción humana es siempre de carácter personal⁸⁶ (PAREYSON, 1993, p. 172)

Para concluir la reflexión sobre el conocimiento en la obra de arte, podemos decir que, si bien es cierto que las obras de arte no tienen como finalidad transmitir un conocimiento específico o conclusivo, esto no las impide de ser *locus* de conocimiento. Como incitadoras de interpretación generan un tipo de acción/recepción que, auxiliados por la línea de raciocino

⁸⁶ Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação, [...] –pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar. Ora, o conceito de interpretação resulta da aplicação ao conhecimento de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: em primeiro lugar, o princípio graças ao qual todo agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade e, em segundo lugar, o princípio segundo o qual todo agir humano é sempre de carácter pessoal (PAREYSON, 1993, p. 172)

pareysoniana, podría verse como conocimiento experiencial. De naturaleza tácita, este conocimiento no puede ser verbalizado completamente, solo pueden ser descritas algunas de sus consecuencias como la identificación de vínculos entre la perspectiva del intérprete, la obra y la ecología en que se sitúan –por ejemplo, necesidad de la incorporación de gestualidades de determinadas prácticas musicales como del Guzheng chino en la performance de piezas para piano del compositor macaense Áureo Castro⁸⁷–. Finalmente, como lo es la acción humana, el conocimiento producido a partir de la experiencia es intransferible

nuestra experiencia cambia el mundo, pero también nos cambia a nosotros. Y como nadie y ningún cuerpo es idéntico, la experiencia nunca puede ser transmitida completamente como habilidad o conocimiento. No existe ningún manual o libro de instrucciones definitivo; cada ser humano es único y cada experiencia es única.⁸⁸ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 110)

Solo se tiene acceso a la obra de arte personalmente –ya que no hay manera de codificarlo y decodificarlo sin que se pierda su significado, cada individuo precisa del acto presente de interpretación para vivenciar este conocimiento– e individual que revela tanto a la obra como al intérprete, siendo que cada acto de interpretación es de un *alguien* sobre un *algo* que acontece.

De manera diferente al *locus discursus*, el conocimiento de la obra de arte no es pasivo, no es contemplativo, no es estático ni homogéneo; es activo, temporal, contingencial, hipotético y abierto, como lo es la misma naturaleza del arte. La obra de arte, aunque incita un tipo de conocimiento que se construye a partir de la acción interpretativa y, al mismo tiempo, evidencia el conocimiento que permitió su emergencia, es decir la maestría con que el artista forma la materia, y que no tiene forma de transmitirse. El artista creador puede pasar parcialmente ese conocimiento a partir de lecciones direccionadas, pero esta no es la obra de arte. La obra como tal, además de incentivar el conocimiento experiencial es testigo y parte privilegiada de un tipo de conocimiento procesal que permanece en el artista y emerge cada vez que puede colocar esa habilidad en uso. En este sentido, aunque la obra de arte sea el diferencial de la Investigación Artística y resultado del proceso de investigación, el conocimiento no solo está distribuido en el discurso y en la obra, sino también en el cuerpo.

⁸⁷ Proyecto de investigación llevado a cabo actualmente por la pianista e investigador Ana Neves en el programa de doctorado en música de la Universidad de Aveiro

⁸⁸ interaction between these transformations: our experience changes the world, but it changes us, too. And because nobody and no body is identical, experience can never be fully passed on as skill or knowledge. No definitive manual or instruction book exists; every human being is unique and each experiencing is unique.(COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 110)

2.2.1.3. *Locus corporeus*

Si, tal como Henk Borgdorff afirma, “El arte nos invita y nos permite detenernos en la frontera de lo que hay, y nos da una visión de lo que puede ser”⁸⁹ (2012, p. 173), sería consecuente que los asuntos, sujetos y objetos, de estudio de la investigación sean tan diversos como el propio arte. De este modo, el conocimiento que articula esta la Investigación Artística adquiere formas y distribuciones diferentes. Rubén López Cano (2015) afirma que esta distribución oscila entre la *techné* griega y la *episteme*, pudiéndose expresar en una forma oral o escrita tangible, condensada en el resultado discursivo, lo que aquí llamamos de *locus discursus*; en el objeto/proceso del arte, nuestro *locus artis*: sea una representación teatral, danza, música o artes visuales; y como parte de la proyección del conocimiento generado, en la práctica motriz que prepara y ejecuta el objeto/proceso artístico, un tipo de conocimiento procesal. Esta última dimensión del conocimiento producido es difícil de describir y comunicar porque, así como el conocimiento experiencial *locus artis*, es inverbalizable, pero a diferencia del conocimiento que se construye con la obra de arte, en vez de ser construido por la interacción y acción interpretativa, éste se nutre de las relaciones inter-personales y es fruto del trabajo intra-personal del artista, se sedimenta en el sujeto y surge en cada ocasión que es activado en trabajo formador de la materia.

Existe un tercer tipo de producción de conocimiento que puede ser difícil de comunicar, ya sea en el discurso o en el propio espacio estético: el conjunto de acciones corporales, habilidades y experiencias motrices y cinéticas desarrolladas, descubiertas, aprendidas y ejecutadas como resultado de la Investigación Artística. Muchas prácticas artísticas, como la danza, el teatro y la interpretación musical, requieren el desarrollo de estas habilidades que a veces son imposibles de describir verbalmente. Aunque ocasionalmente apoyan las cualidades estéticas del objeto artístico, como en los registros fonográficos, no son percibidas directamente y pueden no estar presentes en la representación de los resultados de la investigación.⁹⁰ (LÓPEZ-CANO 2009; GODOY E LEMAN, 2010 En: LÓPEZ CANO, 2015, p. 79)

Este tipo de conocimiento, específicamente vinculado al desarrollo de las habilidades motrices que impulsan el gesto que canaliza el arte, molda el *locus artis*. Aunque López Cano restringe el gesto a las artes escénicas –teatro, danza y música–, cabe cuestionar si hay alguna realización artística que no implique el gesto en desarrollo de *acciones corporales, habilidades,*

⁸⁹ Art invites us and allows us to linger at the frontier of what there is, and it gives us an outlook on what might be (BORGdorFF, 2012, p. 173)

⁹⁰ Há um terceiro tipo de produção de conhecimento que pode ser difícil de comunicação, seja no âmbito do discurso, seja no próprio espaço estético: o conjunto de ações corporais, habilidades e experiências motoras e cinéticas desenvolvidas, descobertas, aprendidas e executadas como resultado da pesquisa artística. Muitas práticas artísticas, tais como a dança, o teatro e a interpretação musical, exigem o desenvolvimento destas habilidades que em certas ocasiões são impossíveis de serem descritas verbalmente. Apesar de ocasionalmente ser o suporte das qualidades estéticas do objeto artístico, como acontece nos registros fonográficos, não são percebidas diretamente e podem não estar presentes na representação dos resultados da pesquisa. (LÓPEZ-CANO 2009; GODOY E LEMAN, 2010 In: LÓPEZ CANO, 2015, p. 79)

experiencias motrices y cinéticas. Para nosotros, el arte como formación de la materia no se puede separar del gesto físico formador y este del cuerpo gestual. Incluso en las artes cuyo objeto artístico tiene una materialidad que puede interactuar con el público disociándose del gesto que le dio origen –como por ejemplo la pintura, fotografía, escultura, entre otras–, el cuerpo y el gesto formador es el que determina como la materia es formada; como en el caso del uso de la fisicalidad del fotógrafo para encontrar el ángulo de la imagen que desea crear, el gesto del pintor con el pincel –aspecto que se convierte en parte de la pintura en sí como es el caso bastante evidente de Jackson Pollock– o el esfuerzo físico del escultor con su cincel.

Cuando discurriamos sobre el conocimiento *locus discursus*, apoyados en el materialismo filosófico de Pareyson afirmamos que “no se puede pensar que una intención formativa pueda elegir por sí misma indistintamente materias diversas, como si esta [intención formativa] no estuviera definida justo en el acto en el que adopta su propia materia”⁹¹ (PAREYSON, 1993, p. 51). Aunque Pareyson reconoce posteriormente en *Los problemas de la estética* ([1966] 1997) que la definición de la especificidad en cada arte es un asunto delicado y complejo, parece claro que para el filósofo la materia define la intención formativa del arte y por lo tanto la forma formada.

Que la diferencia entre las artes es la diversidad material es bastante evidente: lo que un arte se diferencia de los demás es el ‘lenguaje’ que utiliza, la ‘técnica’ que adopta, el ‘medio’ en el que se encarna, lo ‘específico’ que lo distingue, los ‘instrumentos’ que adopta, en el sentido de que un arte habla con las palabras, otro con los sonidos, otro con las piedras, y un arte crea con el discurso, un opuesto con los ritmos, otro con los volúmenes en el espacio, y un arte adopta la voz, otro el violín, otro el cincel, etc.⁹² (PAREYSON, 1997, p. 177)

No obstante, hay que acotar que la relación con la materia, no solo aquella que tiene el artista sino todo sujeto humano en el desarrollo de cualquier actividad o proceso, está mediada por el cuerpo material con el que el sujeto interactúa y se vincula con su entorno. Por nosotros ser cuerpos, nuestra relación con el mundo está determinada por la perspectiva que nuestra corporalidad nos coloca. Tendemos relaciones con el mundo sensorial y con otros sujetos a través del límite de los sentidos que nuestro cuerpo ofrece. Por ejemplo, nuestro modo de vida y lenguaje –que permite explicitar parte de nuestros procesos internos– está definido por la

⁹¹ Não se pode pensar que uma intenção formativa possa escolher para si indiferentemente matérias diversas, como se ela não se definisse apenas no ato em que adota a própria matéria. (PAREYSON, 1993, p. 51)

⁹² Que a diferença entre as artes seja diversidade de matéria, é bastante evidente: aquilo pelo qual uma arte se diferencia das outras é a 'linguagem' que usa, a 'técnica' que adota, o 'meio' em que se encarna, o 'específico' que a distingue, os 'instrumentos' que adota, no sentido de que uma arte fala com as palavras, uma outra com os sons, outras com as pedras, e uma arte cria com o discurso, uma outra com ritmos, outra com volumes no espaço, e uma arte adota a voz, uma outra o violino, outra o cinzel, e assim por diante (PAREYSON, 1997, p. 177)

consciencia de la composición de nuestros cuerpos: sin nuestros ojos nuestro mundo conceptual sería muy diferente, nuestra sociedad occidental no tendría el apego logocéntrico que la caracteriza; sin dedos no tendríamos el concepto de teclado y de ese modo no estaría escribiendo esta tesis de la manera que lo hago. Lejos de esto ser una limitante, nuestro cuerpo kinestésico nos permite movilizarnos, cambiar de posiciones, modificar nuestro entorno y mudar la perspectiva desde la cual percibimos el mundo, es de este modo que, así como la investigadora y diseñadora Camilla Groth (2016) afirma, acumulamos conocimiento a través de la interacción con el entorno posible por el movimiento y mediado por las posibilidades de nuestro cuerpo.

El bien estudiado fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty ([1945] 2002) y el neurocientífico y filósofo Alva Noë (2009) nos recuerdan que así nuestra cultura haya dado prioridad a la mente, este no es el único lugar de creación de conocimiento. Noë cuestiona que sea el cerebro el único lugar de la consciencia y sugiere que esta está distribuida en el cuerpo y produce conocimiento a través de la experiencia sensorial con la que interactúa con el entorno físico –así como también lo sugirió Collins desde la perspectiva del *Material thinking* que reconoce en la práctica artística un medio de articular el conocimiento no verbal o explicitable sin mediación del conocimiento explícito y verbalizable–. El saber producido en el cuerpo no es exactamente el mismo tipo de saber *experiencial* producido en la interacción con el arte, si bien están estrechamente relacionados.

En vez de un proceso de búsqueda de congenialidades y resonancias entre la obra y el sujeto –proceso en el que interviene el cuerpo como mediador en conexión con la consciencia racional que puede encausar las reflexiones hacia y desde el sujeto metafísico–, en el saber corporal es la flexibilidad no racional la que acciona y reacciona en contacto con la materialidad. Sobre el mundo sensorial nuestro cuerpo conoce mucho más que nuestra matriz racional que, carente de toda herramienta para comunicarse con el mundo ‘externo al cuerpo’, solo puede rendirse confiadamente a lo que el cuerpo le transmite (cuando hay tiempo)⁹³.

⁹³ Es interesante notar como nuestro cuerpo reacciona al entorno externo de forma autónoma frente a situaciones de estrés; todos hemos pasado por situaciones donde retiramos rápidamente la mano para evitar quemarnos con una superficie caliente, o sentimos náuseas extremas ante un alimento con mal olor, o en mi caso, salimos corriendo en huida de los ladrones callejeros. Solo después de la efectiva respuesta corporal es que llega la sensación de dolor en la quemadura, el impulso de buscar otro alimento en mejores condiciones, o de llamar a alguien pidiendo ayuda. Inclusive en situaciones aparentemente apacibles nuestro cuerpo toma decisiones sin consultar con nuestra reflexión, pues esto tomaría mucho tiempo, por ejemplo, cuando montamos en bicicleta normalmente no se está racionalizando el proceso íntegro de sincronizar pequeños movimientos de brazos, codos y muñecas que dan equilibrio al manubrio mientras se pedalea. Estos ejemplos que están vinculados a una respuesta de nuestro sistema nervioso simpático en concomitancia con la recepción de estímulos sensoriales, donde la razón reflexiva no tiene cabida inmediata.

Inclusive, podemos confiadamente afirmar que *nosotros* solo sabemos del mundo aquello que nuestra consciencia sensorial nos permite saber⁹⁴.

percibo con mi cuerpo. Lo visual aparece cuando mi mirada, siguiendo las indicaciones que ofrece el espectáculo, y reuniendo las luces y sombras que se extienden sobre él, se asienta finalmente en la superficie iluminada como sobre lo que la luz revela. Mi mirada "conoce" el significado de una determinada mancha de luz en un determinado contexto; comprende la lógica de la iluminación. Expresado en términos más generales, hay una lógica del mundo a la que se ajusta mi cuerpo en su totalidad, y a través de la cual las cosas de importancia intersensorial se hacen posibles para nosotros. En la medida en que es capaz de sinergia, mi cuerpo conoce el significado, para la totalidad de mi experiencia, de tal o cual color añadido o sustraído, y la ocurrencia de cualquier cambio de este tipo es inmediatamente escogido por la presentación y el significado general del objeto.⁹⁵ (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 380–381)

Buscando clarificar la idea del conocimiento corporal, para poder posteriormente defender la idea del cuerpo como un *locus* de conocimiento, tomamos como base el planteamiento fenomenológico descrito por Merleau-Ponty y las reflexiones ya desarrolladas para apuntar algunos aspectos de este tipo de conocimiento que también es producido en el marco de la Investigación Artística. En primer lugar, el cuerpo es un lugar de consciencia, es un objeto-sujeto pensante que ‘conoce’ el mundo en el que se sitúa, el mundo exterior, y percibe sus mudanzas. Del mismo modo que el *saber experiencial* descrito anteriormente, el conocimiento del cuerpo es intransferible y lo determina su propia existencia individual, no hay dos cuerpos que sientan igual y por más uso de adjetivos y estrategias verbales que se utilicen –como se da en el caso de, por ejemplo, ventas online de instrumentos musicales o perfumes– ningún cuerpo discursivo reemplaza o se asemeja a la experiencia sensitiva directa del cuerpo. Por lo tanto, cada conocimiento del mundo externo es personal y construido a partir de las vivencias de ese cuerpo en relación a su consciencia de localización. Si el cuerpo como sujeto/objeto/lugar del conocimiento puede mostrar otras realidades, se abre el marco para

⁹⁴ Nuestra consciencia sensorial actúa libre de la voluntad de nuestra consciencia reflexiva constantemente. No sabemos a qué huelen nuestras casas, tampoco ‘escuchamos’ las campanas de la iglesia vecina que tocan cada media hora incluso durante la madrugada, aunque nos despertemos de súbito por sonidos menos intensos. Esto no es una falla en nuestros sentidos corporales ni es una decisión consciente, nuestro cuerpo toma la decisión de neutralizar el estímulo sin que nuestra razón reflexiva pueda tener injerencia.

⁹⁵ I perceive with my body. The visual thing appears when my gaze, following the indications offered by the spectacle, and drawing together the light and shade spread over it, ultimately settles on the lighted surface as upon that which the light reveals. My gaze ‘knows’ the significance of a certain patch of light in a certain context; it understands the logic of lighting. Expressed in more general terms, there is a logic of the world to which my body in its entirety conforms, and through which things of intersensory significance become possible for us. In so far as it is capable of synergy, my body knows the significance, for the totality of my experience, of this or that colour added or subtracted, and the occurrence of any such change is immediately picked out from the object’s presentation and general significance. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 380–381)

instalar de otras formas cognoscitivas –y por ende de una epistemología– fundamentadas en el reconocimiento de la experiencia sensorial como conocimiento: *conocimiento corporal*.

Si esto es así, como lo sostenemos, y la formación de la materia en el arte es un proceso de interacción del cuerpo del artista con el entorno en donde encuentra la materia, entonces podríamos moderar el pensamiento de Pareyson cuando afirma que *la diferencia entre las artes es la diversidad material* y direccionarla hacia una sentencia en donde el cuerpo como condicionante en el proceso de interacción artista-materia se vea representado: *la diferencia entre las artes es la diversidad en el gesto formador al encuentro con el material*. En este caso no es el cuerpo impotente e inmóvil, sino el gesto –asumido como “acto o hecho que implica un significado o una intencionalidad”⁹⁶, según lo define la Real Academia de la Lengua Española–. Es decir, cuando decimos *gesto formador al encuentro con el material* nos referimos al movimiento intencional con la finalidad de interferir en la materia para la formación de la obra.

Nuestra reticencia a asumir la materia como definidor del arte viene de dos consideraciones principales: –vale la pena aclarar aquí que en vista de las diversas relaciones inter-artes recurrentes en la contemporaneidad querer entrar en la discusión sobre la categorización de cada arte nos parece un acto retrógrado, no obstante, es de especial interés tocar superficialmente en este asunto ya que queremos apuntar hacia el reconocimiento del cuerpo como *locus* de un conocimiento específico cuando interviene la materia en el proceso artístico – En primer lugar, solamente la materia, las herramientas y las técnicas no son necesariamente tan determinantes y especificadoras del arte: Para Pareyson, en citación anterior, lo que distingue un arte de otro es la utilización de una técnica, un medio, unos instrumentos, en el sentido que *un arte habla con las palabras, otro con los sonidos, otro con las piedras, un arte adopta el violín, otro el cincel*. En vista de esta rigurosidad en los límites, ¿Qué tipo de arte es una manifestación artística que, por ejemplo, en vez de usar *violín* usa cuchillos⁹⁷?. No estamos desconociendo el papel de la materia como una de las dimensiones que condiciona al gesto formativo, pero el condicionante no es la materia –representada exclusivamente por técnicas, instrumentos o medios– sino la superación de su bruta naturalidad

⁹⁶ Gesto, Diccionario Online de la Real Academia de la Lengua Española. Fuente: < <https://dle.rae.es/gesto?m=form> > (Acceso en: 06 de mayo de 2020)

⁹⁷ Como es el caso de la pieza Messertisch (2012) del compositor alemán Stephan Froleyks. Video de la pieza: < <https://www.youtube.com/watch?v=IRkmByQoYH0> > (Acceso: 06 de mayo de 2020)

para extenderse hacia la noción de materia potencial destinada a un uso artístico; es por eso que el cuchillo puede ser un excelente instrumento musical y no solo culinario, por ejemplo.

En segundo lugar, nos parece que la relación corporal del artista con su entorno a través de sus sentidos es un aspecto determinante del proceso formativo de la obra. La noción extendida que predispone a la materia para ser formada está dada con el condicionante de la interacción corporal del artista a través de su gesto hacia ella, siendo esta interacción a su vez confinada a los límites sensoriales particulares de este. Es por esto que artistas tetracrómatas⁹⁸ como la pintora Concetta Antico y el pintor daltónico⁹⁹ Mark Liam Smith o inclusive artistas con diferentes grados de variaciones sinestésicas tienen una relación diferente con la materialidad con relación a la población que no posee las variaciones sensoriales que estos tienen y por consecuencia, sus gestos formadores interactúan de modo particular con la materia. En los casos citados se hace referencia a especificidades corporales inmodificables derivadas de características físicas innatas de los individuos; no obstante, otro tipo de especificidades que pueden ser entrenadas también condicionan la relación del cuerpo del artista con la formación material como, por ejemplo, pensar en la flexibilidad de una bailarina profesional o la habilidad e independencia de los dedos que tiene un pianista profesional.

Es precisamente el gesto, o el conjunto de gestos, lo que determina la naturaleza artística, es decir, el gesto ‘dice’ si es un proceso formativo de danza, de dibujo, de performance musical, etc. Si volvemos a la definición de conocimiento musical de Jonathan Impett citada al inicio cuando aún discutíamos sobre la Investigación Artística en música, y consideramos que “todo el conocimiento musical se genera en el presente (cada vez que se crea la música)” (2017, p. 227), al situar la producción de conocimiento musical en tiempo presente, el autor está haciendo referencia implícitamente a la acción y esta sin cuerpo y sin gesto no existiría. Si no fuera por el gesto musical, ¿cómo se *crearía* la música? Y más aún ¿Cómo se *generaría* el conocimiento musical? –inclusive en un contexto de música acusmática es necesario el gesto:

⁹⁸ El tetracromatismo es la posesión de cuatro canales independientes para la recepción de información de color, o la posesión de cuatro tipos diferentes de células como en el ojo. En humanos es considerado normal el tricromatismo siendo la ocurrencia de tetracromatismo, con una incidencia poco establecida que oscila entre el 2% o el 50% de la población cromosómica XX. Fuente: < <https://web.archive.org/web/20051019005154/http://www.klab.caltech.edu/cns186/papers/Jameson01.pdf> < <https://old.post-gazette.com/pg/06256/721190-114.stm>> (acceso: 06 de mayo de 2020)

⁹⁹ El daltonismo es una alteración genética que afecta a la capacidad de distinguir los colores. El grado de afectación es muy variable y oscila entre la falta de capacidad para discernir cualquier color (acromatopsia) y un ligero grado de dificultad para discriminar matices de rojo, verde y ocasionalmente azul.

de reproducir la obra y el gesto previo de crear la obra a través de los canales tecnológicos escogidos–.

La particularidad del gesto es su difícil captura o cristalización y su imposible transmisión, cada individuo debe desarrollar su patrimonio gestual individual. Por estos motivos, eventualmente esta dimensión de la práctica “no se percibe directamente y puede no estar presente [...] en la representación de los resultados de la investigación [artística]” (LÓPEZ CANO, 2015, p. 79). Podemos de esto afirmar que el gesto es una *ausencia del locus discursus* –o en la representación explícita de una parte los resultados de un trabajo de Investigación Artística –. Esto se debe a la incomunicabilidad, a la naturaleza tácita e inexpresable, del gesto musical; al final, “el principal modo de conocimiento musical es la música”, como lo afirmó Impett (2017, p. 227) y la música va mucho más allá del discurso epistémico verbalizable.

Si aceptamos que el gesto define la formación de la materia en el arte, entonces por lo tanto determina parcialmente los resultados y procesos producidos dentro de la Investigación Artística y, al mismo tiempo, puede considerarse como un conocimiento corporal, tácito, porque permite una relación intencionada del individuo con la materia. Continuando con esto, también podríamos concluir que el gesto musical es la esencia del conocimiento musical, considerando la naturaleza performativa y holística de la práctica musical y la capacidad del cuerpo de ser un generador de conocimiento a partir de su interacción no-racionalizable con el mundo. Entender las implicaciones específicas del conocimiento musical, tarea en la que nos colocaremos a continuación, auxiliará en el dimensionamiento de la complejidad de relaciones inter e *intra-persona* que son llevadas a cabo durante la pesquisa y a la valorización del papel del investigador artístico en el desarrollo de su trabajo, facilitando la comprensión de la articulación de los resultados logrados durante el proceso de investigación.

2.2.1.3.1. Locus corporeus: musicalis

Cualquier performer musical, y con ello me refiero no sólo a los músicos profesionales formados en instituciones académicas, sino a cualquier humano que cante, toque un instrumento o que haga parte del proceso musical en cualquier medida o medio –el acordeonista que toca en el centro de la ciudad esperando retribución del público transeúnte; el señor que acompaña con la guitarra por las tardes al coro de su iglesia local; el padre primerizo que canta ansioso una nana para su bebé; el colectivo virtual de mujeres que experimentan con sonidos electrónicos

en tiempo real, etc.– podría reconocer el carácter integrador de la práctica musical, en la que la temporalidad se experimenta a partir del flujo de sonidos y gestos sin una separación clara entre la discursividad –sus conocimientos o abordajes teóricos o explicitables sobre aquello que practican– y la fisicalidad, o mejor decir, su corporalidad.

La asociación entre música y presencia activa corporal es fuerte de tal manera que cuando pensamos en música estamos pensando en gente *haciendo* música y por eso no puede ser abstraída como un sustantivo, sino como un verbo: *musicizing* como lo denominó Christopher Small (1998). Incluso cuando se lee exclusivamente la notación musical de la partitura – subrayando que para nosotros el texto no es la esencia de la música ni es indispensable para que la música se vivencie–, se piensa en humanos haciendo alguna acción para producir el sonido: leer a profundidad una fuga del *Clave bien temperado* sin imaginar como las manos resolverían la distribución de las voces en los dedos disponibles o leer una aria sin imaginar una voz humana nos parece inconcebible, a no ser que se trate de un ejercicio analítico sin ninguna intención reconocer el sentido estético y el carácter integral de la obra. En este mismo sentido, Catarina Domenici (2012a) señala que, no es posible prescindir del gesto que genera el sonido y, al mismo tiempo, no se puede desconectar este, el gesto, del entramado sociocultural.

Si pensamos en sonidos, estamos pensando no solo en humanos que producen esos sonidos –o que los determinan hasta cierto punto en recursos electrónicos–, sino también en humanos que hacen parte de un contexto específico en el que se producen esos sonidos. Del mismo modo, en sentido inverso, la trama sociocultural no puede ser dissociada de la noción de individuos corporificados que lo construyen y lo experimentan. Esto nos lleva a decir que la música, antes que ser una manifestación artística, es un *hacer* que se asume como estético en la medida que responde a determinadas dinámicas definidas por el grupo social que la experimenta. Para ilustrar vale la pena recordar el famoso caso en el *George Harrison's Concert for Bangladesh* (1971) de Ravi Shankar y Ali Akbar Khan, donde un público entusiasta les aplaude tras un minuto y medio de haber afinado. Esto es un excelente ejemplo de cómo una práctica social vinculada a la música, ritual de concierto occidental, determina la forma en como los sujetos se vinculan a la materialidad: llegando al punto de considerar la afinación como una pieza musical.

El *hacer* que es la música hace parte de la dimensión práctica de la cultura, entendiendo la cultura desde la amplia perspectiva propuesta por los antropólogos Susan Andreatta y Gari Ferraro (2013) para quienes esta es todo aquello que las personas *tienen* (posesiones materiales),

piensan (ideas, valores, actitudes) y *hacen* (patrones de comportamiento) como miembros de una sociedad¹⁰⁰. Es decir, la música es algo que las personas *hacen* dentro de un sistema cultural y como tal, este es un *hacer* que tiene incidencias sobre la materialidad y la construcción de significados que estas interferencias en el mundo natural tienen. Siendo así, admitimos que la música como actividad cultural logra que a partir de la transformación de una materialidad se construyan significados y conocimientos. No obstante, como lo afirma Mikkel Tin, este conocimiento articulado está implícito en el hacer

Hacer es omnipresente, y es tan antiguo como la cultura. De hecho, hacer es la dimensión práctica de la cultura. Transforma la materia, y articula el significado. El hacer tiene una dimensión cognitiva; *it makes sense* [tiene sentido]. Pero este sentido no es el conocimiento discursivo ordinario – el hacer produce otro tipo de conocimiento, a menudo llamado ‘tácito’ porque parece ocurrir sin decir.¹⁰¹ (TIN, 2013, p. 1)

No parece ser una mera coincidencia la semejanza que aparece en inglés, idioma original del texto de Tin, las lenguas romances u otras más distantes como el neerlandés, entre la expresión *sentido* –lógica, razón, reflexión– que puede tener una dimensión cognitiva y el *sentido* en nuestro cuerpo –capacidad para percibir estímulos–. En inglés y portugués existe la feliz expresión de ‘*hacer*’ *sentido* inexistente en español¹⁰² –*it makes sense; faz sentido*– cuando algo adquiere una lógica, abriendo paso a pensar si el *sentido* –lógica hecha– lo hace el *sentido* corporal o la consciencia racional –¿o tal vez ambos? –. Previamente afirmamos que es a través de los *sentidos* que nuestro cuerpo adquiere su dimensión cognitiva, donde el mundo *hace sentido*. Evidentemente, el *sentido* del entorno, es decir lo que mi cuerpo *siente* sobre este no es clasificable como un sentido racional o, como Tin apunta, *discursivo ordinario*; es un sentido tácito.

De este modo, como práctica corporal la música requiere de un *sentido* tácito para el cuerpo amalgamado del *hacer sentido* racionalizando la experiencia sensorial del mundo articulando acciones y reacciones con reflexiones, produciendo un tipo de conocimiento híbrido. Dándose en el contexto de la performance musical, Jonathan Impett apunta que “el conocimiento musical, en este sentido, no es un ‘saber que’ accesible a la lógica formal, ni es

¹⁰⁰ Somos conscientes que la definición de cultura es un asunto complejo y con múltiples variantes, también somos conscientes de los límites de este trabajo y de nuestra formación, por tal motivo no entraremos a discutir definiciones sobre cultura y nos adecuamos a la amplia definición citada por encontrarla apropiada a nuestro raciocinio.

¹⁰¹ Making is ubiquitous, and it is as ancient as culture. In fact, making is the practical dimension of culture. It transforms matter, and it articulates meaning. Making has a cognitive dimension; it makes sense. But this sense is not ordinary discursive knowledge – making yields another kind of knowledge, often referred to as ‘tacit’ because it seems to go without saying. (TIN, 2013, p. 1)

¹⁰² En español la expresión sería *tener sentido*

místico o trascendental, sino más bien un entendimiento material que tiene lugar en el ámbito musical”¹⁰³ (2017, p. 226). Parece obvio decirlo: el conocimiento musical, como lo describió Impett, y con quien concordamos, más que un ejercicio de racionalización emerge en la ocurrencia de un proceso y un contexto en el que los individuos interactúan a través de sus cuerpos y sentidos tejiendo lazos en el *hacer* musical.

La música, como un *hacer*, tiene *sentido* cultural, usufructuando este *sentido* de su carácter ambiguo –racional e irracional–. Para sustentar esta afirmación, proponemos una línea de raciocinio que retoma la definición de cultura de Andreatta y Ferraro y que podría convertirse en un ciclo interminable, *loop*, o si se prefiere, uróboro: cuando se hace música se *da sentido* al ‘hacer’, que es un hacer marcado por la intención y por esto se torna significativa y significativo para los individuos involucrados; se *da sentido* al ‘pensar’ del cuerpo, pues en la música es imprescindible activar el conocimiento corporal que permite el hacer y al mismo tiempo, cada experiencia sensorial –modo de pensamiento corporal– retroalimenta este conocimiento sobre el mundo a través del *sentido* físico; finalmente, se *da sentido* al ‘tener’, pues el conocimiento corporal, pensar, que está latente en el cuerpo del performer se activa cada vez que puede formar la materia y ‘hacer’ música a través de su gesto.

Para nosotros, este conocimiento producido por el ‘hacer’ es conocimiento movido por una energía kinética^{104,105}, hacer-movimiento imperfecto. Afirmar esto trae algunas implicaciones: primero, involucra una dimensión temporal del presente: no puede hacerse sin ser hecho al mismo tiempo y solo acaba cuando llega a su punto de destino; esto está vinculado con lo que Jonathan Impett (2017, p. 227) afirmó sobre el conocimiento musical: “todo el conocimiento musical se genera en un presente (siempre que la música fue creada)”. La música como actividad en tiempo real está movida por un transcurrir temporal en que los cuerpos interactúan, no se puede hacer música que ya fue hecha porque sencillamente cada proceso y

¹⁰³ Musical knowledge, in this sense, is not a “knowing that” accessible to formal logic, nor is it mystical or transcendental, but rather material understanding that takes place in the musical domain (IMPETT, 2017, p. 226)

¹⁰⁴ Reconocemos aquí que los términos y nociones metafísicas provenientes de la filosofía antigua que serán empleados a partir de este punto en este capítulo presentan grandes dificultades para ser definidas, en parte porque muchas de estas nociones son gradualísticas, lo que impide una definición unívoca acorde al pensamiento simplificador enciclopédico. No obstante, nuestro objetivo no es hacer un estudio sobre los términos empleados, sus implicaciones y meta-relaciones, sino utilizarlos como denominadores de categorías a manera de auxilio en el desarrollo de nuestras ideas, entendiendo el uso de categorías como herramienta de simplificación del discurso pero con poco peso en la práctica. De tal modo, consideramos generalmente los significados etimológicos de los términos sin necesariamente circunscribirnos a una determinada escuela del pensamiento.

¹⁰⁵ Elaboraciones más profundas sobre la kinesis véase: KUHL, Carl Erik. Kinesis and Energeia — and What Follows. Outline of a Typology of Human Actions. *Axiomathes*, v. 18, p. 303–338, 2008. MORENO, Luz Acedo. La kinesis aristotélica: ¿una actividad abierta? *Scripta Philosophiae Naturalis*, v. 1, p. 29–57, 2012.

acto musical es diferente en las relaciones que construye y entre e intra los sujetos involucrados, por este motivo se genera en tiempo presente cada vez. Segundo, implica una potencialidad cuando el ente está en reposo: la música, como el conocimiento corporal reside en los cuerpos de sujetos y su fuerza es proporcional a la capacidad que tiene de activarse, como lo destaca Christopher Small (1998); todo individuo tiene la capacidad de hacer música, tomar parte del proceso musical, como actividad de correspondencia social. Tercero, como *kinesis*, el movimiento o activación del potencial lleva a un cambio en la materia formativa de la música y en los individuos que hacen parte de esta: cada oportunidad de hacer música es una ocasión de resignificar los procesos sociales que en esta residen y los objetos artísticos o musicales que en esta se emplean, es decir que podría ser una ocasión de actualización del potencial semántico de la materia modificada a través del gesto humano; en esta actualización, significados anteriores son perpetuados o reconsiderados por el conjunto social que toma parte del proceso musical, evaluando la interacción entre estos, los dispositivos empleados y los usos dados.

Este último aspecto está vinculado con otras dos afirmaciones sobre el conocimiento musical hechas por Impett en la misma anterior citación: “El conocimiento musical se encarna y distribuye a través de la cultura y la tecnología.” (2017, p. 227). Los procesos creativos y las prácticas artísticas incorporan los conocimientos que dan forma a la materia con la que se forja el arte, ampliando los límites del mundo existente, no conceptualmente sino de manera sensible, *tiene sentido*, emocional y estética-táctil, auditiva, visual. Cuando se realiza en el contexto de la investigación académica, bajo el modelo de Investigación Artística, este conocimiento como un acto *kinético* de modificación de la materialidad es el fin y en parte el resultado (BORGDORFF, 2012). El *hacer* que transforma la materia ofrece la posibilidad de resignificarla que, a su vez, se contempla desde su nueva instanciación siendo la proposición y expansión de las instancias uno de los objetivos de la Investigación Artística.

Como recurso para ayudar en la comprensión y en la reflexión sobre la naturaleza del conocimiento producido en la música, vale la pena apoyarse en la categorización del conocimiento propuesta por Aristóteles, recordando que la categorización es un ejercicio mental que en la vida práctica el cuerpo no distingue¹⁰⁶. El fenomenologista David Carr (1999)

¹⁰⁶ Este ejercicio de categorización lo desarrollamos reconociendo que en tiempos más recientes se han visto iniciativas de clasificación de conocimiento que cuestionan las etiquetas griegas con el fin de resaltar la multivalencia, modos de adquisición o perspectivas que el conocimiento puede tener. Entre estas distinciones más modernas entran la del filósofo de la escuela de Oxford Gilbert Ryle en *The concept of mind* (1949) donde coloca sobre el saber proposicional ‘saber que’ la práctica del conocimiento ‘know-how’; otra clasificación es la del científico social y filósofo Michael Polanyi en *Personal Knowledge: Towards a post-critical philosophy* (1958) que estudió la noción de conocimiento tácito y explícito. El sociólogo Pierre Bourdieu en *Le Sens pratique* (1980)

reconocen tres tipos de categorías del conocimiento dentro del pensamiento del filósofo griego: *techné*, *phronesis* y *episteme*. Estas categorías las asimilaremos aquí a nuestra manera de tal modo que podamos presentar un panorama de la complejidad que conforma aquello que consideramos que es el conocimiento musical.

La *techné* se refiere al principal modo de investigación de las artes y oficios, siendo el conocimiento práctico por antonomasia (CARR, 1999). Por lo tanto, el conocimiento que es un *hacer* práctico, no es sólo *kinético* porque suscita cambios en la materia del arte, sino que es una habilidad corporal efectiva involucrada en la producción de una modificación en la materia intencional, concreta, y que puede transformarla de natural a artificial –incluyendo en esto último lo artístico desde la perspectiva del pensamiento griego–; es el saber que sin ser pasible de verbalización tiene el músico para extraer del instrumento determinado timbre con parámetros controlados, como la duración, o la intensidad.

Evidentemente, el conocimiento práctico y el ‘pensamiento’ corporal originado en el hacer se aleja del pensamiento discursivo explicitado por la intervención del lenguaje verbal, por eso es ‘indecible’, *inefable*, y de esta manera, sólo puede darse en interacción con la materialidad y las herramientas con las que el gesto la modifica, siendo la materialidad modificada su modo de expresión (MERSCH *In*: KIRKKOPELTO, 2018). Esto recordando que la misma materialidad puede ser un condicionante del tipo de pensamiento y conocimiento producido por el hacer, no obstante, como esperamos haberlo argumentado claramente antes, es el gesto como acción del cuerpo el que define la transformación de la materia y por lo tanto el resultado, o mejor decir, expresión materializada de este conocimiento. Sin embargo, no todo conocimiento *techné* es por extensión artístico y no toda interacción gestual práctica con la materialidad del sonido es conocimiento musical.

desarrolla la noción del ‘*habitus*’ y pasa a determinarlo a partir de sus circunstancias: cuando. El filósofo Donald Davidson en *Subjective, Intersubjective, Objective* (2001) presenta lo que considera los tres tipos de conocimiento irreductibles, pero codependientes entre sí: subjetivo –personal–, intersubjetivo –social– y objetivo, –realidad externa–. Esta diversidad de concepciones coloca en manifiesto que la noción de conocimiento está en constante proceso de replanteamiento y depende del valor cultural y la conceptualización propuesta; no obstante, eso demuestra también que los límites del conocimiento –si es que los tiene– parecen cambiar y sobre esto no hay un consenso, haciendo que los paradigmas sobre este permanezcan inestables (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010). Esta constante mudanza en las consideraciones sobre el conocimiento nos incita a inclinarnos hacia una clasificación clásica no porque juzguemos invalidas las demás, sino porque esta nos resulta más apropiada como marco del desarrollo de nuestras ideas. Finalmente, reconocemos que, sea el marco clasificatorio que fuere, en la práctica, el individuo o grupo de individuos vinculados a la producción de conocimiento no hacen distinción de aquello que podría denominarse como conocimiento y la propia experiencia de vida puesto que el conocimiento es una construcción constante en tiempo real y que involucra la integridad de los sujetos.

Es innegable que existe una gran producción de reproducciones acríticas de técnicas y clichés que en cierta medida sirven para perpetuar y controlar los discursos creativos a partir de la afirmación de la pertenencia a ciertos dogmas estéticos o culturales. Para que sea artística, se necesita mucho más que una producción no reflexiva y mecanizada que consista en “un proceso de formación intencional en el que su resultado articula el significado”¹⁰⁷ (TIN, 2013, p. 1). Esto significa que el hacer artístico no depende sólo de la acción de hacer indiscriminada, sino que requiere de la intención y la reflexión que origina y provoca el hacer en intersección con el pensamiento. Este proceso de formación intencional eminentemente práctico es un tipo de compromiso que el músico crea consigo mismo y con la materialidad, resultando en abordajes y alternativas que sientan una posición frente a los dogmas estéticos o culturales reproducidos, es decir, encuentra soluciones creativas al trabajo con el material musical. Este último aspecto está estrechamente vinculado con otra de las afirmaciones hechas por Jonathan Impett sobre el conocimiento musical: “Todo compromiso reflexivo con la música es creativo (cualquiera que sea la forma que tome)” (2017, p. 227).

Acabamos de afirmar que el hacer artístico no es acción indiscriminada, sino en intersección con el pensamiento; no obstante, también afirmamos que el conocimiento práctico se aleja del pensamiento discursivo explicitado. Esta aparente paradoja se solventa cuando en el estudio del conocimiento musical se considera una segunda esfera del conocimiento aristotélico: la *phronesis*. Para Aristóteles la *phronesis* es una especie de comprensión o sabiduría práctica que en conjunción con la *techné* no solo se preocupa por el *saber-hacerlo* bien, sino por lograr cambios que puedan mejorar los resultados obtenidos del conocimiento práctico. De este modo se establece una compleja relación entre la esfera evaluativa *phronética* y operativa *technica* ya que, tal como lo señala Carr, “todo ejercicio de conocimiento práctico es susceptible de doble evaluación –en términos de eficacia de los medios y de valor de los fines.”¹⁰⁸ (1999, p. 244). Esa doble evaluación es resultante de una doble valencia, el conocimiento musical no debe ser solamente eficaz en el hacer, *techné*, sino también que ese hacer debe cumplir unos delineamientos éticos, *phronesis*, no solamente en el hacer *per se*, sino también en el tipo de fines que procura alcanzar.

La dimensión *phronética* no procura un conocimiento general y explicitable, pues siempre está en comunión con la dimensión práctica de este y sienta los principios guías de

¹⁰⁷ It consists in an intentional forming process whose outcome is articulated meaning. (TIN, 2013, p. 1)

¹⁰⁸ any exercise of practical knowledge is liable for double appraisal – in terms of the effectiveness of the means and the value of the ends. (CARR, 1999, p. 244)

operación, no a partir de la acción irreflexiva, sino de la reflexión a través de la acción performativa. Esta constituye así una parte trascendental en el trabajo preparatorio que conduce a una performance pública –cuando entramos en el contexto de la música-arte occidental– y es un proceso de validación incesante que continúa también en la performance misma retroalimentándose en sus subsecuentes experiencias.

Resumiendo, el conocimiento musical no debe ser simplemente un ejercicio desregulado de exploración práctica sino una producción obtenida en la práctica y a través de la práctica con el ánimo de efectivamente fomentar una experiencia estética en su más alto nivel, correspondiendo a una ética definida por el individuo y su red de interlocución. De algún modo, es a lo que apuntan William Teixeira y Silvio Ferraz: “la ética de la interpretación musical llega a su consumación como la *phronesis* y el conocimiento musical debe apuntar exactamente a este propósito”¹⁰⁹ (2018, p. 44). El proceso formativo intencional, que es lo que caracteriza al resultado artístico frente a la práctica artesanal, responde a una lógica de entrecruzamiento del conocimiento práctico, *techné*, moderado por la consciencia moral del conocimiento ético, *phronético*. Si bien la *techné* tiene como campo el desarrollo de las habilidades, continuando con Carr (1999), el desarrollo de la *phronesis* se da en las virtudes; esto llevado a la práctica musical implica que la reflexividad se da no solamente en el momento de la interpretación experiencial intersujetos –es decir entre la obra dentro de la experiencia musical y los espectadores– sino también en un plano no discursivo intrasujeto.

Por esta razón, el papel del performer en la Investigación Artística es comprometerse con la producción de conocimiento consciente y reflexivo en lugar de la generación de conocimiento incidental (IMPETT, 2017). Por consiguiente, el conocimiento musical producido en la Investigación Artística no se limita al hacer o al *saber-hacer*, sino al *saber-hacer-bien*, es decir, en términos *phronéticos*, abriendo la posibilidad al controvertir de los parámetros intrasujeto –ejercicio de autoexigencia– e intersujeto –cuestionamiento a la jerarquía de valores estéticos que determinan los modos recurrentes de performance, comportamientos sociales en contexto musical, entre otros– que delimitan lo bueno y aceptado como una forma de canalizar la intencionalidad determinante del conocimiento musical. El *hacer-bien* en la producción de conocimiento musical demanda una acción reflexiva, y esto es fundamental para cualquier artista comprometido con su *hacer* y por extensión para el

¹⁰⁹ The ethics of musical performance reaches its consummation as phronesis and musical knowledge should aim exactly this purpose. (TEIXEIRA; FERRAZ, 2018, p. 44)

investigador artístico, como lo afirma Stephan Östersjö (2017). Asumir la reflexión como determinante, deja el conocimiento musical en el territorio híbrido del *saber-hacer-potencialmente-discursivo*, ya que la reflexión *phronética* puede encontrar vías de explicitación y, por lo tanto, tender vínculos con el conocimiento producido en la tercera esfera del conocimiento aristotélica, *episteme*.

Ya que en el inicio de esta sección hicimos mención a las esferas del conocimiento griegas, no estaría de más discurrir sobre la *episteme* en el contexto del conocimiento musical. Esta incluye hechos e información extraída sobre el mundo natural y científico y la sabiduría filosófica; como tal, este tipo de conocimiento no está ausente en la práctica musical, pero no podríamos decir que es parte del conocimiento musical, antes bien para nosotros es conocimiento *sobre* la música. De este tipo de conocimiento podríamos decir que hacen parte preceptos como la técnica del instrumento, estructuras de la música, armonía, entre otros que naturalmente están presentes en el acto musical, pero lo hacen transmutados al plano corporal. En una sesión de improvisación jazz, por ejemplo, sería de gran atraso que el pianista comenzara a racionalizar absolutamente el desarrollo armónico para así poder ofrecer en su momento un solo, por el contrario, las armonías en el pianista improvisador experimentado pasan a asociarse con sensaciones que intuitivamente son respondidas con gestos corporales que pueden ser racionalizados posteriormente y sobre los cuales pueden hacerse comentarios – inclusive sobre los cuales podrían tejerse interpretaciones, que pasarían a producir otro tipo de conocimiento sobre el que ya discurrimos, refiriéndonos con esto al conocimiento experiencial que se produce en la intersección de la obra con el individuo—. No obstante, este conocimiento no es determinante en el conocimiento musical, el cantante de karaoke que disfruta de compartir con sus amigos puede desconocer completamente los principios básicos de emisión vocal, así como los principios básicos de armonía y estructura de la música, no obstante, esto no es impedimento para que haga parte del proceso musical. La *episteme*, está vinculada con el *locus* de conocimiento discursivo, pues las teorías y la sabiduría filosófica son saberes explicitables. Como esperamos haberlo detallado al comienzo, el *locus discursus* presente en la Investigación Artística podría categorizarse como conocimiento *epistemico*, siendo así un aspecto diferencial de la Investigación Artística con relación a la producción de conocimiento musical fuera del contexto académico-investigativo.

2.3. *Uroboro: Quod erat demonstrandum* ¿por qué hablar de Investigación Artística y de conocimiento musical?



Figura 3: Castro Gil, Susana. 2020. *Uroboro*. Lápices de color.

A modo de recuento del recorrido hecho a lo largo de este clúster, entendemos la Investigación Artística como una plataforma de actuación para los artistas que desean insertarse en la institucionalidad académica. No obstante, este tipo de investigación y la propia articulación del artista en el contexto académico traen a la superficie numerosas problemáticas que esperamos haber logrado indicar en cierta medida. Aunque autores de referencia en el asunto, como Henk Borgdorff (2012), Darla Crispin (2010; 2019; 2015), Kathleen Coessens (2014; 2010), apunten para el proceso de homogeneización de la educación europea como determinantes en el surgimiento de este tipo de investigación, la existencia de programa de investigación que procuraban articular la práctica artística y la investigación académica en países tan disímiles como Australia e Inglaterra décadas antes del proceso de Boloña demuestran que, tal vez, los orígenes de la Investigación Artística estén en la reivindicación del artista y del proceso artístico como sujeto/*locus* de conocimiento. Esto, naturalmente no surgió de manera espontánea y habrá que acreditarle al *performative turn* de las ciencias sociales en los años 70's, como bien lo señaló Nicholas Cook (2015), y posteriormente a la receptividad del *material thinking* de Paul Carter (2004) –abordaje inspirado en el reconocimiento de la polivalencia del conocimiento y del cuerpo como lugar de conocimiento impulsado a su vez por las teorías de Maurice Merleau Ponty ([1945] 2002) y Karl Polanyi ([1958] 2005)– en el comienzo de este nuevo milenio en las áreas de las artes visuales y el diseño inicialmente.

Las discusiones sobre Investigación Artística emergieron en un primer momento desde el área de las artes visuales y el diseño; siendo la música un arte dependiente del vínculo entre el artista y su corporalidad, estos debates han sido relativamente tardíos, aconteciendo hacia el final de la primera década de este siglo, varias décadas después de haberse iniciado las discusiones en torno a la performatividad y al ‘cuerpo pensante’. Factores como la desarticulación espacial y pedagógica de la enseñanza musical con relación a otras manifestaciones artísticas; la prevalencia de imaginarios musicales fundamentados en la priorización de la mente sobre el cuerpo, el relegamiento del aspecto corporal, espacial, performativo de la práctica musical así como un sistema de rigurosas jerarquías e ídolos totémicos que conllevan a la sacralización de objetos estáticos: partitura, compositor –todo esto derivado del modelo educativo conservatorio en vigencia desde el siglo XIX – consideramos que fueron determinantes para la llegada tardía al área musical la discusión sobre la Investigación Artística.

No obstante, el entorno musical académico ya ha dado fuertes señales de cambio en el mundo, especialmente impulsado por la incorporación de la enseñanza musical a los centros de educación superior y su consecuente adhesión a los estatutos que las rigen, como el proceso de Boloña – Tal vez podríamos afirmar que este proceso no fue el impulsor exclusivo de la Investigación Artística en las diferentes disciplinas, pero tal vez sí de su expansión e implementación en la Europa continental–. Como consecuencia de los agitados debates alrededor de la Investigación Artística desarrollados en este contexto, la naturaleza de las instituciones universitarias –especialmente inclinadas hacia el fomento del intercambio y movilidad de sus comunidades–, aunada al proceso de globalización desde las últimas décadas del siglo XX y una relación de colonización del saber, la institucionalidad y las prácticas derivó en la expansión del interés en la Investigación Artística en América Latina, contexto desde el cual hablamos.

Es de esperarse que las dinámicas sociopolítico-económicas de la Europa continental difieran de las latinoamericanas debido a complejos motivos que abarcan una deuda histórica del ‘viejo’ mundo hacia el ‘nuevo’ y el consecuente perfilamiento desigual de sus economías – asuntos que por su extensión y dificultad no serán abordados en esta tesis, pero que directamente tienen consecuencias sobre el desarrollo de este trabajo–. Diferentemente del programa de unificación de la educación superior europeo que abrió la puerta para que nociones guía como *investigación* fueran replanteadas, en América Latina las organizaciones multinacionales existentes no han impulsado iniciativas de este tipo y, como se describió al comienzo, asuntos

como la reflexión sobre lo que significa *investigación* continúan siendo asociadas al desarrollo tecnológico y científico, es decir a una aplicabilidad y patentabilidad de los resultados, en una dinámica de identificación de problemas, solución y cierre característico de la investigación en ciencias y tecnologías con aplicaciones inmediatas.

Este no es un asunto menor de ninguna manera porque, en un escenario de economías inestables y de depreciación del valor monetario de las principales fuentes de riqueza económica, determina la distribución de recursos económicos que viabilizan la investigación. Esto es causa y consecuencia al mismo tiempo de una desvalorización de la investigación en artes por parte de la sociedad general que tiende a priorizar las áreas que se han visto fortalecidas por la aplicación de un discurso científicista y utilitario, donde toda investigación debe derivar en resultados con fines específicos de utilidad práctica general. Pese a estas circunstancias, los artistas en América Latina van encontrando espacio dentro de la institucionalidad que ha redundado en la reciente creación de programas de Investigación Artística que, se espera, a mediano o largo plazo impactarán en el desarrollo de políticas públicas y el reordenamiento de la distribución de recursos para investigación. O por lo menos, ese es nuestro deseo pese al escenario incierto por el cual atraviesa el mundo y que particularmente afectará el desarrollo económico de regiones fragilizadas como Latinoamérica y en consecuencia la destinación a corto y mediano plazo de recursos para las artes y la investigación en artes.

Pese al escenario poco favorable con relación a financiación e invisibilización de la investigación en artes la Investigación Artística está creciendo y los debates sobre la inserción del arte en la academia están ganando un espacio. Como puede evidenciarse al reconocer un número cada vez mayor de nuevos programas, publicaciones y eventos donde se intenta dilucidar el lugar del artista y su práctica en un contexto institucionalizado, su relación con la investigación *para* las artes, *sobre* las artes o *desde* las artes. Esto viene acompañado de un constante cuestionamiento sobre la naturaleza del conocimiento producido desde las artes performativas y por lo tanto una más extendida apropiación de este en el discurso adoptado en el contexto científico-académico revelando la aceptación implícita de las demandas de una sociedad cada vez más ordenada por una economía del conocimiento.

La vinculación con el modelo de *sociedad de conocimiento* determina en grande medida cómo son estructuradas actualmente políticas públicas que incentivan el desarrollo económico, priorizando la investigación y la inversión en el capital humano una vez que el conocimiento teórico pasa a ser la principal fuente de innovación de los programas políticos y social,

orientados por la concepción de progreso. El contexto latinoamericano es suficientemente complejo como para poder afirmar que configura a plenitud una sociedad del conocimiento – debido al pesado lastre de procesos colonizadores que desembocaron en dinámicas políticas y económicas extractivistas, se configuran sociedades profundamente inequitativas donde conviven los privilegios del *norte global* con la exclusión abisal que no usufructúa del reconocimiento de su idiosincrasia ni del ‘privilegio’ occidentalizado y que es invisibilizada por estar fuera de este sistema de ordenanza–. El estado intermediario de desarrollo científico y tecnológico han hecho de América Latina una región exportadora, de materias brutas, mano de obra y de objetos de estudio –temáticas–, no de tecnología o de conocimiento¹¹⁰.

Considerando que la sociedad del conocimiento ha favorecido las prácticas en que predomina el conocimiento científico, aristotélico, privilegiando sus *outputs*, podríamos comprender la aparente necesidad del discurso *conoceizador* de los artistas dentro de la institucionalidad académica. Tal como identifica Simon Ellis (2018) esto puede obedecer a: 1. la emergencia de una nueva disciplina que se ocupa de discutir y describir los fenómenos al interior de la investigación en artes; 2. los académicos están siguiendo la tendencia de la cultura de la educación superior de *conoceizar* su discurso; 3. una manera de compensar una inseguridad y un deseo de aceptación que emerge a partir del autoreconocimiento de las artes perforativas como área no hegemónica en la producción de outputs privilegiados por las economías de conocimiento “sin importar a qué podríamos estar renunciando o desnaturalizando, o a quién podríamos estar alienando”¹¹¹ (ELLIS, 2018, p. 484). Sin restringirnos a estas alternativas ofrecidas por Ellis, e incluso reconociendo que puede haber en la creación de un discurso al rededor del conocimiento en la investigación desde la música u otras artes performativas un legítimo interés por comprender su naturaleza epistémica, no deja de ser una construcción que, de una manera u otra, visibiliza la práctica artística frente a un sistema que abarca mucho más que la institucionalidad académica adaptándose a los requisitos y principios políticoeconómicos de la sociedad post-industrial.

¹¹⁰ Tomando el caso de Brasil como ejemplo específico, vale apuntar que la mayoría de sus exportaciones son commodities, mano de obra y recursos naturales alcanzando en 2012 el 60% del total de las exportaciones, sino que también se ha convertido en un exportador de capital humano, siendo uno de los países con mayor tasa de migrantes altamente calificados en países de la OCDE (28,9% del total de los migrantes brasileiros para 2014) pese a que cuenta con un amplio sistema de educación básica y superior, gratuita y universal con constante demanda de cuerpo docente e investigador (CARNEIRO *et al.*, 2020). Esto necesariamente impacta en las potenciales contribuciones de este capital humano a las redes de educativas y de conocimiento del país de origen, neutralizando las oportunidades de retroalimentación sistémica.

¹¹¹ “regardless of what we might be giving up or denaturing, or who we might be alienating” (Ellis, 2018, p. 484)

Si puede asociarse la *conoceización* con una preocupación por adaptarse a las demandas de la sociedad de conocimiento, en el contexto latinoamericano, donde aún políticas públicas son determinadas por parámetros utilitaristas y extractivistas de las sociedades industriales, esto podría no solamente ser un camino de legitimación y validación epistémica, sino también una estrategia de visibilización frente a los centros de poder que determinan la destinación de los ya escasos recursos para el arte, cultura y educación. Desde la trinchera de la institucionalidad, el performer investigador trabaja en un universo donde el conocimiento aceptado y privilegiado no reconoce su incapacidad para validar formas alternativas de conocimiento en un vínculo igualitario y donde, por otro lado, los procesos de industrialización de la ciencia han desencadenado un compromiso bilateral con los centros de poder económico, político y social que tienen un papel determinante en la priorización de los recursos para la investigación conforme sus intereses económicos.

De este modo, es comprensible el interés del performer musical actuante en la institucionalidad académica por asociar su práctica a los modos de producción de conocimiento privilegiados por los centros de poder, siendo la construcción discursivo-conceptual alrededor del conocimiento una de las maneras de aproximación. La institucionalidad académica como estructura eminentemente occidental está regida por ciertos estándares homogeneizadores que permiten y fomentan su expansión transfronterizamente, de este modo, podríamos decir que, pese a las diferencias sociopolíticas de la universidad latinoamericana con relación a las universidades del *norte global*, existe un conjunto de principios regularizadores que dominan la praxis académica y que la extienden en la creación de una cultura académica internacional. De este modo, es natural que los debates gestados en un lugar tengan resonancias en otro y sean adoptadas soluciones semejantes. No obstante, cabe también preguntarnos si con la *conoceización* del discurso en performance musical proveniente de la Investigación Artística – y en otras artes– en el contexto latinoamericano podría también ser una réplica de un problema que se está abordando desde el norte global, lo que perpetuaría la incapacidad de reconocer los límites internos del conocimiento privilegiado contribuyendo a la invisibilización de conocimientos paralelos que emergen en otros contextos además del académico pero que hacen parte de la diversidad colectiva de las sociedades que conforman las comunidades académicas latinoamericanas, cada vez más frecuentadas por minorías étnicas y culturales.

En vista de las particularidades del contexto dibujado, la urgencia de situar al arte y al cuerpo como *locus* de conocimiento se hace evidente. Por un lado, es necesario comprender que mientras no haya una discusión seria y profunda que resignifique conceptos como

investigación y conocimiento la situación de precariedad de la investigación en artes y del artista va a continuar perpetuándose. Por otro lado, no se puede desconocer que la ausencia de interés en la implementación de políticas públicas que fortalezcan la educación e Investigación Artística no es un asunto de aplicabilidad práctica exclusivamente, aunque esta sea una disculpa recurrente, sino que es un asunto de poder colonizador de una visión de mundo establecida como paradigmática sobre su propia lógica *autovalidante* que prioriza a unas *gnoseologías* sobre otras.

No se trata solamente de desvendar una distribución desigual de recursos e intereses políticos, sino de desvendar una lógica de poder negacionista. Esta posibilidad está latente en el arte, que como lo defendimos vehementemente en este capítulo, permite reorganizar las categorías del mundo y sus potencialidades, dando libertad al sujeto, a partir del estímulo sensorial, de transformar el mundo real y social; o como lo afirmó Keith Lehrer (2012) y lo parafraseamos anteriormente: *provocarnos hasta el punto de hacernos considerar si debemos luchar por transferir el contenido de la obra de arte al mundo que habitamos, modificándolo y modificándonos profundamente para siempre*. Pensamiento que va de la mano con la reflexión de Umberto Eco cuando nos recuerda que

el discurso de los Poetas no sustituye nuestra interrogación del ser, sino que la sostiene y la anima. Nos dice que, precisamente destruyendo nuestras certezas confirmadas, llamándonos a considerar las cosas desde un punto de vista no habitual, invitándonos al choque con lo concreto, al impacto de un individual en el que se desharía el frágil andamio de nuestros universales, a través de esta continua reinención del lenguaje, los Poetas nos invitan a retomar a cada instante el trabajo de la interrogación y de la reconstrucción del Mundo, del horizonte de los entes en el que creíamos vivir continua y tranquilamente (ECO, 2013, p. 34)

Es por este motivo que la Investigación Artística, emergente en nuestro contexto, es un modo de investigación privilegiado para valorizar el conocimiento específico de las áreas artísticas basado en la práctica, en particular de las disciplinas escénicas como la música, cuyo papel se ha regulado tradicionalmente como accionar representativo y no como un área que genera conocimiento propio.

Creemos también que la Investigación Artística en música puede ser vista como un territorio para el pensamiento crítico del practicante sobre su práctica en el que se pueda proponer resignificaciones de las jerarquías que sustentan la tradicional categorización de los agentes vinculados a la performance musical, como el compositor, el intérprete, el público, el investigador, el teórico, etc. —proponiendo una reorganización de las categorías del mundo: *un choque con lo concreto*—. La performance musical como área en sí misma puede encontrar en

la Investigación Artística una plataforma para visibilizar y explicitar hasta cierto punto los conocimientos musicales producidos –aunque como vimos, algunos conocimientos no pueden ser explicitables porque no pertenecen al dominio de la razón pensante reflexiva– que, al ser experienciales, intra/interpersonales, específicos, temporales y polisémicos, a menudo no se consideran como resultados de investigación.

En un contexto utilitario donde la lógica extractivista-productiva es la que impera y ordena las esferas humanas, pero que al mismo tiempo se denomina como *sociedad de saberes*, en un mundo dominado por la *economía del conocimiento*, detenernos a discutir y discurrir sobre la existencia y naturaleza del conocimiento *producido* –término que acompaña la lógica extractivista– en la música no es un trabajo en vano. Por el contrario, procura sincronizar la realidad de una práctica artística con el lenguaje epistemológico comúnmente aceptado. Esto no es para nosotros la admisión de un rendimiento ante el poder de control social vigente, por el contrario, lo asumimos como un desafío que implica entrar parcialmente en la lógica socio-política y económica dominante de las *gnoseologías superiores* a través de la estructura que brinda la investigación académica para abrir espacio y reconocimiento a prácticas sistemáticamente ignoradas. Se nos ocurre que es una oportunidad de demostrar que no existe la disociación entre unas *gnoseologías* u otras, porque en la experiencia humana todo converge: el *científico positivista, ya preparado, por su cuenta, para racionalizar de día sobre los límites prudentes del conocimiento, y para organizar de noche sesiones espiritistas*, recordando a Eco, continúa siendo el mismo sujeto en el que confluye la experiencia y construye conocimientos.

Para construir nuestro discurso *conoceizador* nos detuvimos en una taxonomía del conocimiento producido en la Investigación Artística y del conocimiento musical inspirada en la categorización griega clásica. Distribuimos el conocimiento *episteme* en el *locus discursus* y aquello que llamamos como conocimiento musical del *locus corporeus* lo distribuimos entre la *techné* y la *phronesis*. El conocimiento musical, tal como es propuesto aquí, está vinculado a la práctica de la música y a la constitución física de los cuerpos que gesticulan, ya que sin esto el gesto no existe y su existencia determina el arte. Afirmamos que el conocimiento musical es un *hacer*, pero no es un *hacer* uniforme ya que abarca un potencial diverso para modificar la materialidad con la que trabaja, es decir está movido por *kinesis*. Del mismo modo, argumentamos que este conocimiento es resultado de una compleja intersección de la *techné* –eficiencia para lograr el resultado– y la *phronesis* –sabiduría del hacer reflexivo que evalúa los valores que determinan la práctica y estipulan la ética del *hacer*–. Sobre el conocimiento derivado del arte en si no encontramos una categorización griega clara: el conocimiento

experimental, este podría oscilar entre la reflexión consciente, *episteme*, y el hacer –sentir, vivenciar– reflexivo, *phronesis*.

Encontramos que, en la articulación de estas esferas del conocimiento está el corazón de la Investigación Artística que modifica por vía dupla el arte y la investigación: es un ejercicio de explicitación de la intimidad del proceso artístico y una oportunidad para descentrar la producción de conocimiento del monopolio científico. Todo esto a través de una *kinesis* que mueve a los sujetos a modificar la materia y a modificarse a través de sus interacciones con esta (ver Figura 4).

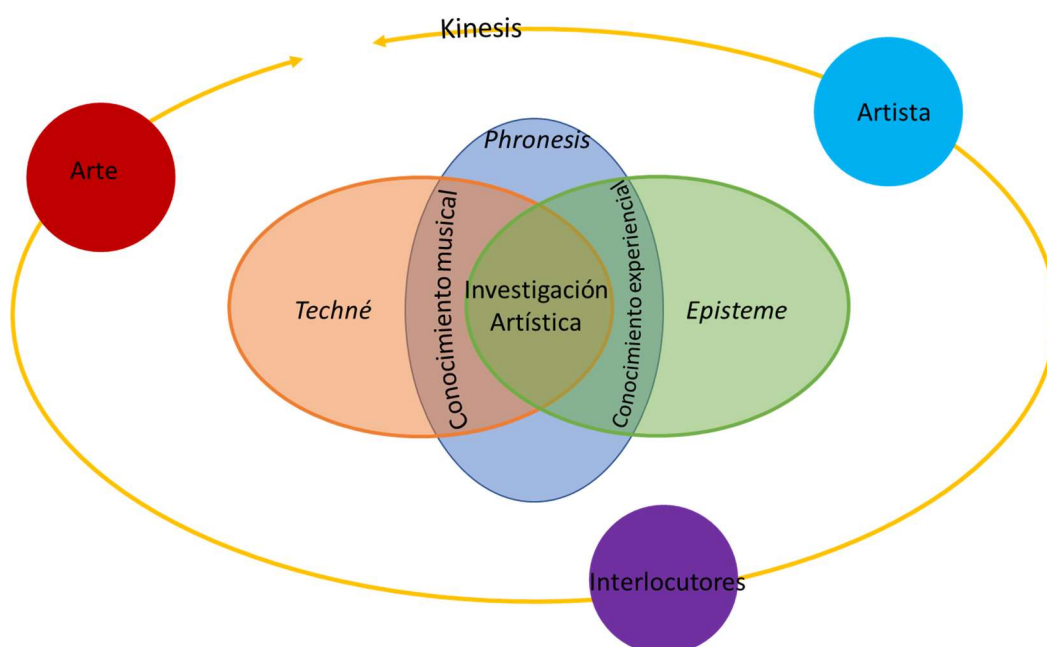


Figura 4: diagrama ilustrativo de articulación de categorías clásicas de conocimiento y conocimiento generado en la Investigación Artística circunscritas por una *kinesis* que modifica en varios sentidos simultáneamente al artista, su red de interlocución y los procesos artísticos.

El ejercicio propuesto en este clúster, de reflexionar sobre el conocimiento en la Investigación Artística desde la categorización griega clásica en detrimento de otras clasificaciones más recientes no corresponde a una arbitrariedad. No es una novedad afirmar que el pensamiento griego clásico es aún revisitado por filósofos del siglo XXI una y otra vez, mostrándose vigente en muchos de sus aspectos. Las cuestiones filosóficas actuales son de algún modo la continuación de cuestiones del pasado y analizadas desde diferentes perspectivas, de algún modo ese es el motor de la filosofía. No es solo la vigencia de la filosofía

clásica lo que nos motiva a revisitarla, sino también el reconocimiento de su actualidad en la configuración de la sociedad contemporánea y del pensamiento occidental.

Aspectos determinantes como el paradigma de la simplicidad, el reconocimiento de la forma como contenedora del material, la disociación razón/pasión –del que es resultado posteriormente la división de tipos de gnoseologías en *superiores* e *inferiores*–, son algunos de los preceptos básicos que transversalizan el mundo occidental del cual hacemos parte. La filosofía griega clásica está presente, así sea de manera velada, en la forma en que el pensamiento rige los hábitos y espacios de sociabilidad de la civilización contemporánea, siendo esto evidente en ciencias naturales, exactas y del pensamiento. Conscientes de esto, recurrir a esta categorización del conocimiento se nos aparece como una provocación a la propia lógica que rige la validación del conocimiento en la actualidad: la filosofía griega, hace más de 2400 años, ya reconocía el conocimiento en el hacer: *Techné*. No obstante, la misma dicotomía razón/pasión descrita por Platón influenciaría de tal modo la lógica cristiana que daría prioridad a la razón –y sabemos muy bien la larga historia de cómo esta lógica fue impuesta y expandida por el mundo occidental en una dinámica de entrecruzamiento de poder político, económico y religioso– que ésta se convertiría en el lugar paradigmático del conocimiento. Cuando Eco comienza afirmando: *es la tradición mística más antigua la que ofrece al mundo moderno la idea de que existe, por una parte, un discurso capaz de nombrar unívocamente a los entes y, por otra, un discurso de la teología negativa, que nos permite hablar de lo incognoscible*, parece reforzar nuestro punto, es el pensamiento antiguo el que impulsa al mundo occidental a dividir los saberes. Pero esto no significa que la filosofía clásica los jerarquiza, esta es una derivación del mundo moderno.

La lógica de la modernidad del mundo occidental se negó a reconocer el valor del conocimiento práctico, pero este nunca dejó de existir. En este punto radica nuestra mayor provocación: si estamos tan influenciados por el pensamiento griego que nuestra conducta y manera de relacionarnos con el mundo está condicionada por sus principios, es hora de rever nuestros cimientos y reencontrarnos con lo innovador y renovador en ellos, es hora de investigarnos –*in vestigium*–: ir atrás de las huellas del pasado.

Cerremos este clúster con afirmando que *hacer* Investigación Artística es dejarse seducir por la coexistencia del conocimiento tácito e implícito, conceptual e indecible, encarnado en las experiencias estéticas, distribuido en diferentes locus: *artis*, en las obras de arte, *corporeus*, en la práctica performativa y *discursus* en el esfuerzo de verbalización que revela la intimidad

del proceso artístico. Sitúa al investigador artístico en el mundo y en la reflexión sobre el arte como camino y resultado de la investigación, cuestiona los paradigmas del conocimiento y de estructuras de poder como la academia reflexionando sobre la validez de sus preceptos y demostrando con esto una miopía naturalizada. En este sentido, la Investigación Artística tiene el potencial de cuestionar la forma en que la investigación musical se desarrolla tradicionalmente a partir de áreas con una sólida tradición académica como la musicología, la sociología de la música y la filosofía de la música, ya que constituye una plataforma para entrelazar los contenidos no conceptuales con los conceptuales, tomando la performance como vehículo, agenciando el performer musical y haciendo hincapié en el potencial de la performance como un arte que busca lo emergente a partir de la experiencia individual del investigador artístico.

Esto nos lleva al Eco del inicio como el uróboro:

A medida que la validez de este conocimiento se ponía en duda, y se limitaba a universos de discurso muy circunscritos, iba aflorando la posibilidad de un área de certidumbre que conseguía acariciar sí a lo Universal, pero a través de una revelación casi numinosa de lo particular (que no es sino la noción moderna de epifanía).

3. CLÚSTER II: ¿Cómo?: Transcreación-es



Figura 5: Castro Gil, Susana. 2020. *Trans(creación)es*. Fotografía y edición digital

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Iliada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) *Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 [sic] [G] es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. La superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano– procede de una distraída experiencia.* No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces.

Jorge Luis Borges, *Las versiones Homéricas* (1932, p. 1). Grifo nuestro.

El cuestionamiento al concepto de original y copia, asunto de relevancia en la práctica performativa, será el interrogante que subyazca e incite el movimiento de este segundo clúster. ¿Podría hablarse de una versión definitiva en la performance, entendiéndola como un ejercicio de interpretación que contiene la identidad inagotable de la obra congeniada con la siempre diversa identidad de quien interpreta –como lo describe Pareyson (1993)–? Siguiendo la lógica de la superstición de la inferioridad del *manuscrito h* con relación al *manuscrito g*, previo en el tiempo ¿es la performance una ‘más’ versión definitiva de la obra al ser una instanciación de esta posterior a un texto? Si no lo fuere –porque tal como muchos defensores del pensamiento *Werktreue* aducirán, la performance tiene una naturaleza disímil al texto– entonces podríamos preguntarnos ¿la obra necesariamente *es* el texto o la performance? ¿puede ser ambas o ninguna? Estos interrogantes nos conducen al corazón del desarrollo teórico-reflexivo de esta tesis, la problematización a la ontología de la obra, en búsqueda de alternativas a una visión de obra cerrada y conclusa.

Tomando como reactivo la analogía entre el performer musical y el traductor de textos estéticos¹¹², intentaremos dar paso a una reflexión que derive en la aplicabilidad de una visión que pueda convivir con los interrogantes presentados anteriormente, sin cancelarlos ofreciendo una respuesta rotunda y excluyente. De este modo, se busca resignificar la performance musical como un *locus* de producción creativa de discurso corporal, de conocimiento y como un ejercicio de formación de la obra musical. Con esto se pretende superar la normatización de la performance como un acto reproductor carente de discurso propio. Los diferentes fragmentos de este clúster apuntan en este sentido desde diferentes ángulos.

En un primer momento, se pretende abordar la asociación entre el accionar del traductor y del performer musical. Este vínculo nos conducirá al planteamiento central del desarrollo teórico de esta tesis: la aplicación de la transcreación Haroldiana en la performance musical. Como concepto trabajado por Haroldo de Campos en el área de la teoría de la traducción de textos estéticos, puede tener la aplicación pretendida desde que involucre un agenciamiento activo y creativo por parte del performer con relación al texto musical (partitura) y otras categorías como la ontología de la obra y agentes musicales, humanos y no humanos, como el compositor, el instrumento, la tradición de performance, entre otros. En la primera parte de este

¹¹² Desde este punto nuestro interés estará enfocado en el traductor de textos estéticos más que en el traductor de manuales instructivos y textos funcionales. En el primer caso la lengua es la materia formante del arte y se presenta como una dimensión de especial importancia, tal como lo es para el performer musical. En el caso del traductor de textos funcionales el propósito principal es la instrumentalización de la lengua para transmitir un mensaje específico, función que no tendría cabida en el trabajo artístico de un performer musical.

clúster discurriremos teóricamente sobre la aplicabilidad de la transcreación musical y presentaremos una potencial metodología de trabajo transcreativo. Esto sin el ánimo de querer ser prescriptivos puesto que asumimos que la transcreación no es teleológica, así como el arte, y por lo tanto no puede estar supeditada a una metodolatría unificadora ya que cada artista desarrolla su investigación material conforme su poética y congenialidades con aquello que es entendido como ‘obra’. No obstante, como veremos en el último clúster de esta tesis –donde describiremos nuestros propios procesos creativos sobre una selección de estudios para piano–, esta metodología de tres pasos –*viviseccionar; cubrir, descubrir y des-cubrir; re-formar*, formulada bajo la confluencia de la teoría Haroldiana y la metodología específicamente desarrollada para investigación artística por Paulo de Assis en su libro *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* (2018b)– se nos presenta muy afin al desarrollo artístico propio sin ser una determinación mandatoria de pasos a seguir y por lo tanto previendo una diversidad de resultados al ser aplicada; pero este asunto será abordado con la debida extensión en el clúster final que aún se encuentra en proceso de elaboración.

Esta primera parte, de cuño teórico y reflexivo, profundizará en la teoría de la transcreación poética de Haroldo de Campos –entretejida con reflexiones pareysonianas, línea de pensamiento filosófico constante en esta tesis– y su aplicación al área de la performance musical, partiendo de la base de considerar que la transfusión de conceptos del área de la traducción para la performance representa una revitalización para la práctica musical, enriqueciendo la reflexión sobre el agenciamiento del performer y su rol en el proceso de performance. La teoría de la transcreación de Campos es resultante de múltiples fricciones, entre ellas aquella resultante entre la supuesta autoridad jerárquica del texto original con relación a la traducción; pero sobre todo descansa sobre el aparente desencuentro entre la función literal y poética del traductor de textos estéticos, disyuntiva no muy alejada de aquella que encara el performer frente a una ética *Werktreue*, logocéntrica, y una ética luciferina propuesta por Campos, marcada por la reafirmación del performer como agente creativo y co-creador de la obra.

Cuando traemos a colación la frase de Borges, *el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio*, además de reconocer nuestra intención de plantear una re-valorización a las *versiones* de un texto –símil de performances de un texto musical–, lanza una crítica a la autoridad otorgada por el pensamiento paradigmático *Werktreue*

del supuesto texto final –u original– al concebir esta autoridad como fruto de una circunstancia humana, el *cansancio*, o de un dogmatismo incuestionable, la *religión*.

Problematizar la tradicional asociación entre texto y obra –sobre la cual iremos a reflexionar en la segunda parte de este clúster– implica también interrogarnos por la naturaleza de la obra. Contrariando la lógica *Werktreue* que domina la performance de la música-arte en la academia occidental, partimos del presupuesto que el texto no es una versión definitiva de la obra, sino una instanciación emergida en un momento y unas circunstancias específicas. Al aceptar el carácter contingencial de la obra instanciada en un texto–y de paso admitir la contingencialidad de cada una de las instanciaciones e interpretaciones de la obra– admitimos la no posibilidad del *definitivo* en el arte.

Siendo así, ¿podríamos hablar de la existencia obra o por lo menos circunscribirla a algo? este interrogante nos conducirá a la segunda parte de este clúster en donde se discutirá –sin el ánimo de ontologizar– la naturaleza de la obra musical, sus resignificaciones frente a los procesos de transcreación y sobre todo el impacto de la reflexión ontológica en el hacer musical. Esto será desarrollado a partir del estudio de procesos creativos, que identificamos como transcreativos, a manera de estudios de caso para contrarrestar el barroquismo teórico de la primera parte. En el segundo capítulo de este clúster ‘Este no es el Preludio BWV847’, el *Preludio BWV 847* de J.S. Bach se torna un punto de encuentro entre dos visiones de composición y práctica musical que representan dos sujetos aparentemente inconexos: Ferruccio Busoni y Pierre Schaeffer. A partir del desarrollo interpretativo y creativo que ambos compositores-intérpretes desarrollaron con el *Preludio BWV 847* se argumentará que ambos actores están vinculados por acciones y decisiones que a nuestro ver configurarían desarrollos transcreativos pues movilizan su interpretación de la obra a partir de la relación intertextual y de sincronización transtemporal.

Finalmente, el último capítulo de este clúster, *Dedos que tocan, voces que trastocan* pretende evidenciar cómo la agencia del performer puede asumir diferentes caminos transcreativos a partir del bosquejo de un retrato individual obtenido de entrevistas con tres performers actuantes –Luca Chiantore, Paulo de Assis y Joana Sá–. Reconoceremos el componente *personal* de cada individuo en las motivaciones y elecciones estéticas, aspectos que determinan la práctica y la ética de performance de cada individuo. Asimismo, podremos apuntar en estos agentes la capacidad luciferina de re-determinar su función como performer y su relación con los materiales musicales y desbordando fronteras categóricas de una lógica

paradigmática *Werktreue* al obedecer a una ética performativa individual que, a su vez, impacta en el imaginario del *buen performer*, virtuoso.

3.1 Transcreación-es: una transfusión de las letras a la música

3.1.1. El *consabido adagio italiano*: en las letras y en la música.

“La música debe ser transmitida y no interpretada, porque la interpretación revela la personalidad del intérprete y no la del autor, y ¿quién puede garantizar que tal ejecutor refleje la visión del autor sin distorsiones?¹¹³” (STRAVINSKY, 1936, p. 118). Esta afirmación de Stravinsky fácilmente podría asociarse al modelo educativo conservatorio prevaeciente desde la instauración de los primeros conservatorios en el siglo XIX instaurados sobre los valores *Werktreue*¹¹⁴. Estos valores propenden la idea de la obra de arte absoluta y la fidelidad al *Urtext*¹¹⁵, condensados en una consciencia de ética performativa que impone sumisión, modestia de movimiento y expresión al performer. En la perspectiva de Stravinsky lo deseable sería una ejecución limpia de la partitura, pues “otra actitud de su parte se convierte inmediatamente en interpretación, algo de lo que me horroriza. El intérprete por necesidad no puede pensar en otra cosa que, en la interpretación, y así se viste de traductor, *traduttore-traditor*, esto es un absurdo de la música¹¹⁶” (1936, p. 52). Siendo así, continuando con el raciocinio Stravinskiano, “hablar de un intérprete significa hablar de un traductor. Y no es sin razón que un conocido proverbio italiano, que toma la forma de un juego de palabras, equipare traducción con traición¹¹⁷” (1947, p. 127). He aquí el *consabido adagio* del que también hizo mención Borges en *Las Versiones Homéricas* citadas al inicio.

¹¹³ music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author's vision without distortion?

¹¹⁴ Haynes (2007 in CASTRO GIL, 2019) relaciona que lo que determinó la expansión europea durante los siglos XIX y XX de los valores *Werktreue* en la performance en la Europa con la incorporación de los defensores de estos ideales en el sistema educativo musical, siendo pionero el establecimiento del conservatorio de Leipzig dirigido por Mendelssohn en 1843; C. Schumann y J. Stockhausen desde 1878 en el conservatorio de Frankfurt y Joachim fundador y director del conservatorio estatal de Berlín desde 1868.

¹¹⁵ *Urtext* en alemán, *Ur*: primordial y *text*: texto.

¹¹⁶ Any other attitude on his part immediately turns into interpretation, a thing I have a horror of. The interpreter of necessity can think of nothing but interpretation, and thus takes on the garb of a translator, *traduttore-traditore* this is an absurdity in music (Stravinsky, 1936, p. 52)

¹¹⁷ To speak of an interpreter means to speak of a translator. And it is not without reason that a well-known Italian proverb, which takes the form of a play on words, equates translation with betrayal.

Como es de común conocimiento, en los círculos académicos conservatoriales parece ser aún vigente la concepción de la performance musical como una re-evocación fiel y al mismo tiempo imperfecta de la perfecta obra musical fundamentada en una lectura impersonal y supuestamente objetiva de la partitura –inclusive cuando esto pueda representar solamente la reproducción de un canon performativo establecido algunas décadas atrás, como es el caso de muchas consideraciones estilísticas que llegan a desconsiderar información en fuentes primarias para dar primacía a estereotipos que no tendrían ninguna cabida en la propia concepción de la obra por parte del compositor, por ejemplo, asumir que Bach en el piano no lleva pedalización, que las variaciones metronómicas en Mozart son mínimas, etc.—. Consideramos que este comportamiento reproducido acríticamente durante décadas debe ser reconsiderado a la luz del posicionamiento crítico del performer frente a la tradición de performance y su propia agencia, asumiendo un rol más activo del performer como individuo en el proceso musical.

Volviendo a la analogía entre el traductor y el performer –*consabido adagio italiano* referenciado por Borges Stravinsky– y tomándola como punto de partida, pretendemos efectuar una reflexión sobre la performance musical a partir de la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos, desarrollada principalmente en el campo de la traducción de textos estéticos¹¹⁸. De algún modo, vale la pena considerar también que la relación entre música y letras estéticas, – como la poesía, por ejemplo– no está solamente vinculada en el arte del a canción o en la musicalización de narrativas en poemas sinfónicos. Esta relación atraviesa el umbral de estos evidentes casos de transdisciplinariedad colocando la naturaleza de estas áreas en comunión en la utilización del recurso de la intertextualidad transtemporal. Actuando en este sentido como mecanismos de interacción con un pasado que es revivido por una práctica del presente, tal como lo explica Andrea Lombardi, “la música tiene en común con la literatura, la búsqueda de

¹¹⁸ Este capítulo hará referencia a diferentes textos de Haroldo de campos destinado al desarrollo discursivo de sus ideas sobre la traducción y la transcreación. Estos textos no se encuentran sistematizados sino distribuidos en prefacios, introducciones, notas del traductor, notas de prensa, y ensayos. No obstante existen tres libros que reúnen ensayos y entrevistas del autor: *Haroldo de Campos Transcriação*. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega Org. São Paulo: Perspectiva, 2015. *Metalinguagens & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 4ed. 1992. *Da transcriação: Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. Dado que estas fuentes fueron consultadas también y presentan un compendio de textos de diferentes años, cuando aparezcan citaciones provenientes de estas fuentes se hará referencia al año de publicación del libro del cual se extrajo la cita y entre corchetes el año de publicación inicial del ensayo o texto que hace parte de la colectánea. Por otra parte, dado que algunos de los textos de Campos citados se encuentran publicados en varios de estos libros, se optará por citar la publicación digital, de más fácil acceso a todos los lectos, de estos ensayos correspondiente al libro *Da transcriação: Poética e semiótica da operação tradutora* FALE/UFMG, 2011. Ejemplo de esto es el trascendental ensayo *Da tradução como criação e como crítica* publicado inicialmente en 1962 y actualmente publicado en los tres libros anteriormente mencionados que será citado como (CAMPOS, 2011 [1962]).

la originalidad a través de la reactivación de la tradición pasada [...]. La música sería algo así como una forma de memoria de la tradición” (2005, p. 89)¹¹⁹. Siendo esa recuperación de la tradición pasada un ejercicio creativo que reconstruye un contenido dado parcialmente en un texto que es mediado por un lector-intérprete. Como musas hijas de *Mnemósine* – personificación de la memoria–, la música y la poesía son vehículos en los que se transmite y evoluciona la memoria de la tradición, renaciendo a partir de un ejercicio creativo que reconstruye un contenido dado parcialmente en un texto (escrito o no) mediado por un lector-intérprete. Esta acción de recuperación de un pasado se da a partir del ejercicio creativo balanceando la carga semántica y la materialidad de la obra –dimensión sonora, tímbrica, propia de la lengua o el instrumento musical–.

En el caso de la poesía y la música el paralelismo se extiende al hecho de que ambas cuentan con un contenido estético, tímbrico, propio de la lengua o el instrumento musical, siendo este contenido una dimensión de trabajo con la materialidad del sonido. Esto es evidente en la música, por la variación en el instrumento y la inverbalidad semántica, pero es también es una dimensión constitutiva de las letras estéticas como la poesía, tal como lo afirma Pareyson:

La palabra tiene un aspecto físico, porque no sólo se siente, sino que también suena, hasta el punto de que una poesía, separada de esas palabras irremplazables que le han sido confiadas, se disipa y desaparece, a menos que a un gran costo sea detenida por la fuerza evocadora de una interpretación, ya sea una traducción, o una paráfrasis, o un resumen, o un comentario. Algo del valor artístico de un poema también se encuentra en un idioma desconocido, y a menudo se puede establecer que en la elección de una palabra el poeta se guio por la predicción de una cierta pronunciación, o de una cierta intensidad, o incluso de un cierto timbre¹²⁰ (PAREYSON, 1997, p. 153)

Esta acción de recuperación del pasado –enfaticamos en el aspecto de recuperación de una temporalidad pretérita pues la instanciación física del texto estético o musical emergió en un punto cronológico diferente del momento de su interpretación– a partir del ejercicio creativo con la materialidad del sonido, se da a través de un ejercicio de vivificación del contenido estético de la obra mediada por un texto notado que funciona como incitador. Al mismo tiempo, texto estético y partitura representan también un paralelismo para Lombardi, para quien “la

¹¹⁹ “A música tem em comum com a literatura, a busca da originalidade por meio de um reativar presente da tradição passada [...]. A música seria algo assim como uma forma de memória da tradição” (LOMBARDI, 2005, p. 89)

¹²⁰ “A palavra tem um aspecto físico, porque ela é não apenas sentido, mas também som, a ponto de uma poesia, separada daquelas palavras insubstituíveis às quais se confiou, sumir e desaparecer, a menos que a muito custo seja detida pela força evocativa de uma interpretação, seja esta uma tradução, ou uma paráfrase, ou um resumo, ou um comentário. Alguma coisa do valor artístico de uma poesia se colhe também numa língua desconhecida, e muitas vezes se pode estabelecer que na escolha de uma palavra o poeta foi guiado pela previsão de uma determinada pronúncia, ou de uma determinada intensidade, ou até de um determinado timbre” (PAREYSON, 1997, p. 153)

notación musical sería equivalente a la notación alfabética: un signo gráfico en papel, una forma de construir un mundo virtual que, en la escritura, genera la posibilidad de una transformación mágica y, en la música, puede aludir a las cualidades intercambiables y mágicas de la escritura”¹²¹ (2005, p. 89). De este modo, según lo afirmado por Lombardi, la semejanza entre notación musical y estética radica en la metanarrativa potencial que el signo carga. No obstante, el potencial del texto no se restringe al signo inanimado puesto que es necesaria la acción mediadora del lector-intérprete que a partir del proceso de lectura activa reviva la tradición pasada y, en un ejercicio de construcción de tradición, materialice la potencialidad que el signo carga.

Esta reflexión nos conduce a considerar que el vínculo entre el performer musical, lector-intérprete de la partitura, y el traductor, a su vez lector-intérprete de un determinado texto en una lengua específica, va mucho más allá que una comparación etimológica, como lo dicta simplificadaamente el *consabido adagio italiano*. Confiando en esta premisa, de que el traductor y el performer son figuras con paralelismos arraigados en su acción y en la materialidad con la que trabajan, más adelante describiremos algunos puntos de contacto fundamentales entre estas dos figuras; esto con el ánimo de sustentar la aplicación del concepto de transcreación en el contexto musical, valorizando la interdisciplinariedad como instrumento para comprender los modos de producción de conocimiento. Finalmente, se defenderá la idea de una práctica performativa como acto transcreador en la que el performer asume una postura activa invirtiendo el propósito servil de su accionar al reconocer en la obra su función poético/musical intra-inter semiótica, es decir aquello que es lenguaje y no lengua, y re-presenta la obra a partir de su dimensión estética, re-determinando la función del texto permitiendo la interferencia del presente y de los procesos que desencadenaron la emergencia de la obra musical en la performance musical cuestionando las fronteras entre los agentes musicales (compositor-partitura-instrumento-performer) para asumirse como un co-creador de la obra musical.

¹²¹ “notação musical equivaleria à notação alfabética: um signo gráfico sobre o papel, uma forma de construção de um mundo virtual que, na escrita, gera a possibilidade de transformação mágica e, na música, pode aludir às qualidades permutáveis, mágicas da escrita” (LOMBARDI, 2005, p. 89)

3.1.2. Performer/traductor

El paralelo entre el performer que desarrolla un trabajo de interpretación musical y el traductor¹²², propuesto en este trabajo, se aleja de la eterna discusión sobre si la música es o no un lenguaje y de la tradicional consideración de la traducción como rama de la lingüística aplicada cuyo objetivo se centra en encontrar palabras en un lenguaje deseado con una carga semántica compatible a la propuesta en una lengua de origen. Estas cuestiones desconocen la convergencia de sistemas lingüísticos y no lingüísticos transmitidos de forma visual y aural (aún más evidentes en la traducción de textos estéticos) que hacen parte de los procesos comunicativos y que deben ser considerados por el traductor y el performer musical en su actuación mediadora (MAYORAL; KELLY; GALLARDO, 1988). Sobre la performance, reconocemos en este trabajo que no es exactamente un sinónimo de interpretación musical; la performance comprende el proceso holístico corporal, mental, afectivo y social del proceso de vivificación de la música. Así, la performance está compuesta parcialmente por procesos de interpretación musical y vivificación sensorial y corporal; por lo tanto, se utilizará la expresión performance para referirnos al proceso de lectura, interpretación y ejecución de una obra musical a partir de un texto –la cuestión del texto es fundamental en nuestro desarrollo porque nuestras reflexiones se centran en la práctica de la música-arte occidental que es esencialmente logocéntrica–. Reconocemos también en la traducción un accionar que traspasa lo estrictamente lingüístico, siendo de este modo más fácil establecer relaciones que vinculan la operación del traductor con la del performer, sobre todo si nos concentramos en la performance de música-arte occidental de concierto –es decir, una práctica fundamentalmente texto-óculo-céntrica, sin con esto afirmar que el texto es indispensable para la práctica musical en occidente, ni que el accionar musical comienza o se limita a la lectura de la notación musical en el texto–.

Quizás de modo más explícito en el traductor, tanto éste como en el performer musical, hay un trabajo con un medio donde están consignados algunos códigos escritos y su accionar orbita alrededor de transportar su lectura –interpretación– a otro medio inteligible con el cual la audiencia pueda interactuar, lector u oyente. Así, Wolney Unes (1998) reconoce que en el proceso de interpretación, el performer hace posible el acceso a determinada obra codificada en un sistema de símbolos desconocidos para su público, sistema que puede permanecer inaccesible para el no estudioso, sea por el desconocimiento de los signos gráficos que son

¹²² En este caso nos gustaría hacer especial énfasis en el traductor de poesía, puesto que este trabaja con obras cuyos aspectos relevantes oscilan entre el semántico y estético, diferentemente del traductor técnico de manuales y libros de instrucciones cuyo interés principal es la eficiencia en el transporte de una carga semántica específica de una lengua a otra, por ejemplo.

tornados fenómenos sonoros o, en su contraparte, signos codificados en idiomas desconocidos que son transformados en comprensibles. En ambos casos, es importante resaltar que los signos sobre los cuales el performer y el traductor trabajan no son la obra como tal, sino que funcionan como incitadores de la formación de esta. Desde la perspectiva pareysoniana (1993), estos signos incitan la vivificación de la obra a partir del hacer, y no constituyen la obra en su totalidad. Así, tal como apunta Unes, al trabajar sobre signos consignados en un soporte físico, estos pertenecen a una temporalidad asincrónica a su performance/traducción, conllevando a un atravesamiento de fronteras temporales, transtemporalización, que puede implicar divergencias semánticas, convirtiéndose esto en un espacio suplido con la presencia del mediador, es decir del performer/traductor.

Dada la existencia de este margen en el que el performer y el traductor actúan, es posible pensar en ambos agentes como co-formadores de la obra, pues sin su interpretación la obra estaría incompleta. Se alcanza la obra al interpretarla, permitiendo que la razón de la *persona*¹²³ del intérprete penetre en su proceso de formación (PAREYSON, 1993). Esta inmersión en el proceso formativo de la obra conlleva la identificación y sincronización de procesos y elementos asíncronos a su performance/traducción. A saber, la temporalidad pasada del momento de emergencia de la obra –o por lo menos de su notación– es puesta en sincronía cronológica con la trayectoria de los procesos de instanciación y la temporalidad presente del proceso de performance/traducción. La performance/traducción en el tiempo presente se torna un territorio de confluencia de ecologías, *personas* y temporalidades, lo que podría revelar divergencias semánticas en el proceso de interpretación, tornándose en este caso, lo que para Unes (1998) una oportunidad de accionar creativo de la agencia mediadora del performer/traductor.

Otro aspecto a considerar en el paralelismo propuesto, es que los valores hegemónicos que delinean el performer/traductor ideal, parten de la anulación del individuo y su contribución creativa, como fue notado al comienzo con la referencia de Stravinsky sobre el acto de interpretar como traducir como sinónimo de *tradire*¹²⁴ las intenciones verdaderas del *autor original*: el compositor/escritor. Así como apuntado anteriormente por los autores de *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation* (MAYORAL; KELLY; GALLARDO, 1988) y Wolney Unes (1998) señalan que la traducción –así la

¹²³ Persona en este trabajo se refiere al concepto filosófico que se refiere a la singularidad de cada individuo humano en constelación con los valores morales, éticos o jurídicos propios del mundo al que pertenece.

¹²⁴ Traicionar del italiano

performance musical determinada bajo la lógica del *Werktreue*— frecuentemente se juzga a partir del ideal de literalidad como modelo de acción¹²⁵. Siendo así, son relativamente frecuente los discursos condenatorios sobre traducciones no *literales* de determinadas expresiones o palabras, cayendo en ocasiones en paradojas en las que se respeta la grafía más próxima alterando el significado¹²⁶.

En el caso de la música, para Unes, la literalidad en la traducción y la veneración por el *Urtext* en la performance musical *Werktreue* “advienen en plena era de la información, del carácter casi sagrado concedido a la palabra impresa. Lo que aparece escrito es lo correcto, dicta el sentido común”¹²⁷ (1998, p. 18). Sobre esto, Lucile Desblanche en *Music and translation: New mediations in the digital age* (2019), también apunta que la imprenta tuvo un gran impacto no solo en popularizar la comercialización de la cultura a nivel transnacional, contribuyendo facilitar el acceso a material textual, sino también al establecimiento de autores canónicos dentro de esta dinámica. Resultado es una supremacía del texto y el establecimiento de un sistema de ordenanza que atribuye toda la responsabilidad creativa al autor del texto, otorgando un papel secundario al performer/traductor, ignorando su aporte creativo en la construcción de sentido de la obra—inclusive si nos acogemos al pensamiento Pareysoniano, el aporte del performer/traductor no sería solo de *construcción de sentido*, sino de co-construcción de la obra, pues sin la interpretación la obra no existe—.

También se puede considerar que esta supremacía del texto es resultado de asumir como único creador al compositor/escritor y de un sistema de ordenanza que determina un papel secundario al performer/traductor, ignorando su aporte creativo en la construcción de sentido de la obra musical. Esto se ve reflejado cuando comparamos los cuestionamientos levantados sobre el traductor y el performer ideal:

- 1) ¿Es razonable exigir al traductor que se anule a sí mismo, es decir, que evite, en la medida de lo (sobre)humanamente posible, una actuación que se resulte en un filtro entre el texto original y la recepción del texto traducido en el idioma de destino? 2) ¿Hasta qué punto son admisibles o no en la traducción las desviaciones resultantes de tal confrontación? 3) ¿Constituye efectivamente la diversidad impuesta por las

¹²⁵ Entendiendo literalidad como apego irrestricto a la operatividad que incita el texto, en música se refiere a una lealtad al signo y en la traducción al valor semántico de las palabras

¹²⁶ Unes específicamente señala el caso de la traducción del título de la obra *Pomp and circumstance* del compositor inglés E. Elgar al título comúnmente traducido al portugués *Pompa e circunstância*, cuando el sentido que evoca es la *pompa y celebración* de un evento.

¹²⁷ advém, em plena era da informação do caráter quase sacro concedido à palavra impressa. O que aparece escrito é o correto, reza o senso comum

lenguas y culturas de origen y de destino del acto de traducción un conjunto de “servidumbres” que se le imponen al traductor?¹²⁸ (AUBERT, 1994, p. 79)

La idea naturalizada o tradicional de lo que significa el acto de la traducción, está intrínsecamente vinculada a “los presupuestos ideológicos de restitución de la verdad (fidelidad) y literalidad (sub-servilismo de la traducción a un presunto ‘significado trascendental’ del original)”¹²⁹ (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 10), lo que conlleva a un accionar del traductor como neutral o servil frente al texto. Estos presupuestos ideológicos en la traducción se resaltan por las similitudes que se pueden trazar con la performance ideal ampliamente aceptada dentro del contexto conservatorio, la performance *Werktreue*, y por lo tanto de la idea del performer ideal y el papel que supuestamente debe desempeñar con relación al texto musical –partitura–, el compositor, la audiencia y demás interlocutores del acto musical. Por este motivo, es de esperarse que cuestionamientos sobre la anulación del individuo expresados anteriormente en el caso del traductor, también parezcan tener reflejos en el caso del performer musical ideal, es decir del virtuoso:

En deferencia a las preocupaciones de los compositores, ¿debería tratarse de atenuar las habilidades técnicas, evitando así que llamen la atención sobre sí mismos [performers] y alejarse de la obra musical? O, en deferencia a las predilecciones del público y consciente de captar su interés y atención, ¿debería permitirse una mayor visibilidad? ¿Pero cuánta visibilidad? ¿Son las demostraciones de destreza *di bravura* siempre de mal gusto o hay lugares donde éstas son totalmente apropiadas? Por otra parte, hasta ahora nos hemos centrado únicamente en los intereses y preocupaciones de compositores y oyentes. ¿Qué hay de sus propias ideas y sentimientos como performer? ¿Debería, después de Thalberg, intentar tocar la pieza de la forma más perfecta posible y después detenerse, sin añadir nada de sí mismo? ¿O debería, después de Liszt, vivir las emociones consagradas en la partitura – hacer que las frases musicales hablen, y lloren, suspiren y canten? ¿En qué punto esto degenera en sentimentalismo sensiblero? Y conociendo el comentario de Liszt sobre los manierismos, el intérprete también podría preguntarse: ¿hay un papel apropiado para la gesticulación, la expresión facial, etc., en la interpretación musical? ¿O son realmente indignos de los artistas genuinos?¹³⁰ (O’DEA, 2000, p. 47–48)

¹²⁸ (1) É cabível exigir do tradutor o seu próprio apagamento, ou seja, esperar que ele evite, na medida (sobre)humanamente possível, uma atuação que resulte em um filtro entre o texto original e a recepção do texto traduzido na língua de chegada?; (2) Em que medida os desvios decorrentes de tal confronto são ou não admissíveis na tradução? e (3) A diversidade imposta pelas línguas e culturas de partida e de chegada do ato tradutório constitui, efetivamente, um conjunto de “servidões” que se impõem ao tradutor? (p.79)

¹²⁹ presupuestos ideológicos de restitución da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 10)

¹³⁰ what is the role of such skillfulness in performance art? In deference to composers' concerns, should you endeavor to tone down your technical abilities, thereby preventing their drawing attention to themselves and away from the musical work? Or, in deference to the predilections of the public and mindful of engaging their interest and attention, should you allow them greater visibility? But how much visibility? Are *bravura* displays of skillfulness always in bad taste or are there places where these are entirely appropriate? We have focused thus far, moreover, only on the interests and concerns of composers and listeners. What of your own ideas and feelings as a performance interpreter? Should you, after Thalberg, seek to play the piece as perfectly as possible and thereafter stop, adding nothing of yourself? Or should you, after Liszt, live the emotions enshrined in the score — make the musical phrases speak, and weep, and sigh, and sing? At what point does this degenerate into mawkish sentimentality? And cognizant of Liszt's comment about mannerisms, the performer also might ask: is there an

Provenientes de dos textos que estudian asuntos disímiles estos interrogantes –los colocados por Aubert y O’Dea– son parecidos en el fondo: cuestionan la anulación del sujeto que cumple las veces de mediador entre una obra y un público interlocutor para favorecer las intenciones de un creador “único”. Principalmente cuestionan la dimensión ética de la renuncia a la expresividad para favorecer la reproducción de una obra concebida desde una perspectiva en la que se posiciona como objeto cerrado y concluido por su creador.

Esta visión de la función del performer/traductor es, entre varios motivos, resultado de un sistema educativo que enfatiza en el hacer mecánico más que en la afirmación de hacer-como-saber/conocimiento. En este sentido, Unes encuentra otro punto de contacto entre el performer y el traductor en el proceso de la enseñanza musical y de la traducción, puesto que se enfocan en la habilidad técnica adquirida en un proceso práctico, más que en la participación activa y crítica del sujeto. El logocentrismo del sistema educativo tradicional del performer y del traductor “niega la diversidad, la heterogeneidad interpretativa, presupone la muerte del sujeto y de la lectura, una permanencia del logos, racionalidad y verdad absoluta” (CORACINI, 1992 In: UNES, 1998, p. 39). Este modelo educativo, con enfoque *Werktreue*, está amalgamado indisociablemente con una concepción ontológica de la obra como objeto autónomo y delimitado. No obstante, si la praxis educativa tradicional es común en ambas áreas, su evolución también parece serlo:

Los estudiosos de la traducción del siglo XXI se han centrado en cambiar la percepción de los traductores de la de los esclavos a los autores originales a la de los creadores que dan nuevos significados a los textos. Los sistemas musicales transitorios ofrecen formas envalentonadas y liberadoras de adaptar los textos existentes, de manera imaginativa y subversiva. Los músicos que componen, improvisan o interpretan a partir de textos que llevan más allá de su forma original, y las audiencias que se dedican creativamente a la música, pueden ser vistos como disidentes que median la diferencia.¹³¹ (DESBLANCHE, 2019, p. 6)

Nuevos abordajes que consideran la textualidad multimodal y el *performative turn* de finales del siglo pasado, han contribuido a la reconsideración de categorías tradicionales en el área de traducción y performance musical respectivamente. Una de las categorías que se ha

appropriate role for gesticulation, facial expression and so forth in musical performance? Or are these truly unworthy of genuine artists?? (O’DEA, 2000, p. 47–48)

¹³¹ Twenty-First century translation scholars have been focusing on changing the perception of translators from that of slaves to original authors to that of creators giving new meanings to texts. Transient musical systems offer emboldened and liberating ways of adapting existing texts, imaginatively and subversively. Musicians who compose, improvise or perform from texts which they take beyond their original form, and audiences who are engaged creatively with music, can be viewed as dissidents who mediate difference. (DESBLANCHE, 2019, p. 6)

visto impactada es la ontología de la obra, siendo esta no una reflexión irrisoria si consideramos, como afirma Davies (2017), que la ontología de la obra de arte ofrece una estructura conceptual-descriptiva que facilita el entendimiento y la adquisición de los objetivos de la práctica por parte de los practicantes y sus interlocutores. De este modo, la ontología tradicional de obra como entidad concluida no solo impacta en el discurso artístico y educativo, sino también, y más profundamente, en la forma como se vivencia la práctica en sí. De este modo, la performance musical y la traducción también funcionan como reveladores de una determinada visión ontológica del objeto sobre el cual trabajan, siendo este otro aspecto en común entre el performer y el traductor. Sobre el asunto de la ontología de la obra musical volveremos más adelante en la segunda sección de este clúster.

Conscientes de que otros aspectos podrían ser levantados para contribuir al establecimiento de paralelismos entre el traductor y el performer –como la creación de significados a partir de la interacción del mediador con su audiencia, el rol diferenciado entre el performer/traductor y los teóricos/analistas, las preocupaciones sobre la autenticidad y comunicabilidad, entre otros– y no cayendo en la ingenuidad de homologar ambas acciones sin reconocer diferencias sustanciales, creemos que con los aspectos levantados anteriormente quedan ejemplificados algunos puntos de contacto que vinculan el accionar de estos agentes, contribuyendo a superar el vínculo simplista que los asocia con el *traditore*.

En el contexto contemporáneo, como es apuntado por Desblanche (2019), la traducción se está liberando de jerarquizaciones que hipervalorizan el original¹³² en detrimento de la propia traducción. En el caso de la música, debido al desarrollo en la tecnología de la reproducción y grabación, la performance también está superando el deseo de repetibilidad exacta, desdibujando la categorización que prioriza la supuesta ‘obra original’ sobre sus performances subsecuentes. Esto coloca a la performance como una acción en donde cada vez que se vivifica la obra es una ocasión de interpretarla creativamente, dando voz a la *persona* del performer. Desde esta perspectiva, el desarrollo teórico sobre la transcreación de Haroldo de Campos nos parece especialmente iluminador para considerar la performance musical contemporánea.

¹³² Definir qué es el original en arte es asunto difícil y circunstancial, o tal como lo afirma Campos inspirado en Borges: *es fruto del cansancio*. Reconociendo la riqueza de esta discusión, no pretendemos problematizar el asunto de la originalidad vinculado a creación primigenia, en esta tesis utilizaremos la palabra original para hacer referencia al elemento instanciador de la obra (partitura/texto, grabación u otro) que da origen al proceso formativo del performer/traductor. El concepto de ‘obra original’, por otro lado, hace referencia a la noción abstracta del *Werktreue* de obra creada por el autor, sobre la cual podría problematizarse también con relación a ediciones, borradores, versiones y otras variantes.

3.1.3. Transcreación Haroldiana y performance musical

Hasta este punto se ha trabajado constantemente sobre el paralelismo del papel del performer musical y del traductor, abarcando cuestiones que atañen a el trabajo ligado a un medio físico sobre el cual se notan signos que se deben tornar inteligibles para una audiencia que los desconoce; ideales de performer/traductor impulsados por sistemas educativos sustentados en la repetición mecánica que privilegian la literalidad y el silenciamiento del sujeto con el ánimo de valorizar las intenciones del autor del texto, considerado como único creador¹³³. Otros aspectos podrían ser levantados como la creación de significados a partir de la interacción del mediador con su audiencia o el rol diferenciado entre el performer/traductor y los teóricos/analistas, sin embargo, creemos que, con los aspectos descritos anteriormente, el paralelismo se sustenta de manera mucho más sólido que con la simplificación hecha en el *consabido adagio italiano* que se refiere al vínculo *traduttore-traditor* insinuado por Borges y citado al inicio por Stravinsky: “Hablar de un intérprete significa hablar de un traductor. Y no es sin razón que un conocido proverbio italiano, que toma la forma de un juego de palabras, equipara la traducción con la traición”¹³⁴ (STRAVINSKY, 1947, p. 127). Siendo así, la aplicación de una teoría proveniente del campo de la traducción de textos estéticos podría sustentarse, siempre y cuando se le hagan las debidas equivalencias, como se propondrá aquí.

Antes de dar prosequimiento a dicha tarea, vale la pena recordar que Haroldo de Campos (1929-2003), fue un destacado poeta, ensayista, académico y traductor brasileño. Resaltó su inclinación filosófica al acto de traducir percibiéndola como un acto creativo, dignificando la labor del traductor al colocarla en paralela al artista. Con este abordaje *transcreó* al portugués poesía de Homero, Mallarmé, Dante, Mayakovski; textos bíblicos como el Génesis y Eclesiastés; y piezas teatrales como *Harogomo* de Zeani y el *Fausto* de Goethe, entre otros.

¹³³ No se apunta para el compositor como agente que *naturalmente* ejerce una relación de dominio absoluto directamente contra el performer. De hecho, actualmente son bastante frecuentes los estudios sobre la colaboración e interacción entre el performer y compositor; evidentemente este fenómeno no es exclusivo de la contemporaneidad, aunque talvez más frecuente que varios siglos atrás debido a la superespecialización de funciones y la consecuente división de agencias que trajo el siglo XX y terminó por separar al compositor del intérprete. La relación interprete-compositor es una constante en la historia y práctica musical, basta pensar en las clásicas alianzas como las dadas entre Felix Mendelsohn y Jenny Lind, Johannes Brahms y Robert Hausmann, Richard Wagner y Carl Tausig, entre muchísimos más dadas en contexto académico o no, occidental o no. La afirmación hecha va encaminada a apuntar cómo, dentro de los valores establecidos por la lógica *Werktreue*, se impulsa frecuentemente la obediencia al texto una vez que, según esta lógica éste contiene las *verdaderas intenciones del compositor* y por lo tanto es inviolable en su autoridad, correspondiendo al performer un sometimiento al peso de estas intenciones, o al menos a aquello que se cree que lo son. Así, más que la subordinación al compositor como agente, es una subordinación al discurso que atribuye al compositor como único creador y cuyas intenciones supuestamente están escritas en la partitura.

¹³⁴ To speak of an interpreter means to speak of a translator. And it is not without reason that a well-known Italian proverb, which takes the form of a play on words, equates translation with betrayal. (Stravinsky, 1947, p. 127)

Además de esto tuvo una amplia producción ensayística sobre teoría literaria entre los que se destacan *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) y *A operação do texto* (1976). Como fue descrito en la introducción, el término transcreación no fue una invención de Campos, pues su uso puede rastrearse a otros contextos como la traducción con fines mercadotécnicos, pero las reflexiones teórico-filosóficas que el autor teje sobre el concepto son ricas en su singularidad y profundidad. Por este motivo, y en consideración de la naturaleza de su trabajo como traductor de textos estéticos, nos parece pertinente enfocarnos en el concepto desde la perspectiva Haroldiana.

En el prefacio al libro *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, serie de ensayos sobre transcreación de Haroldo de Campos, Sônia Queiroz (2011) poeta y estudiosa de la obra de Campos, afirma que desde la presentación del ensayo *Da tradução como criação e como crítica* (1962) hasta su muerte en 2003 trabajó en la explicitación de su teoría a favor de una poética y semiótica de la traducción a manera de reflexiones derivadas de sus labores de traducción de poesía desde la década de 1950. En esta misma línea, de acuerdo con Guilherme Flores (2016) detalla que solo hasta 1976 Campos comenzó a utilizar el término *transcreación* cuando publica la traducción de *Seis cantos do Paradiso de Dante*. Antes de esto es usual encontrar expresiones *traducción creativa*, *recreación* o *traducción poética* con las que el autor se refiere a lo que posteriormente iría llamar *transcreación*.

Es importante tener en cuenta que para comprender la teoría de Campos, tal como lo señala João Paulo Matedi (2010) es necesario admitirla en su variabilidad; de esto podemos dar cuenta al encontrarnos con el torrente diverso de terminología –transcreación/transmutación; isomorfía/paramorfía; translucir, transluciferar–, neologismos –luciferino, vampirismo, hiperfidelidad, paramorfía, función angélica– y amplio espectro de tópicos de discusión –desde la traducción literal e implicaciones, hasta la concepción de transcreación como lectura crítica y posibilitadora de la emergencia de obras paramórficas al original–. No obstante, el punto central está en la contraposición al mito de la traducción de textos estéticos como operación servil a la transmisión de un contenido semántico y fiel a la literalidad del texto deslindándose de la vocación didáctica para asumir una vocación artística.

3.1.3.4. Conceptos delineadores

3.1.4.1. *Intraducibilidad de la obra de arte e Información estética*

Podemos afirmar que el impulso inicial de la transcreación Haroldiana no está en el acto vehicular de la traducción como estrategia para transportar un sentido de un lenguaje a otro sino de crear una obra incitada a partir de la reconstitución de la información estética del original, siendo una operación de lectura, interpretación y accionar críticos frente al texto *original* y al contexto de llegada. Como apuntado por Campos en varios ensayos, principalmente en *Da tradução como criação e como crítica* (1962), la transcreación emerge del reconocimiento de la imposibilidad de la traducción de la sentencia absoluta colocados por el escritor alemán Albrecht Fabri, para quien las sentencias absolutas, propias de la literatura como obra de arte, “no *significan*, sino que son [...] [haciendo] imposible distinguir entre representación y representado [...] no tiene otro contenido sino su estructura, la que no es otra cosa sino su propio instrumento”¹³⁵ (FABRI *In*: CAMPOS, 2011 [1962], p. 31); y del reconocimiento de la intraducibilidad de lo que el filósofo alemán Max Bense denominó como la información estética quien establece una distinción entre los tipos de información:

‘información documental’, ‘información semántica’ e ‘información estética’. [...] La información documental reproduce algo observable, es una frase empírica, un registro de frases. [...] La información semántica ya trasciende al documental, por lo que va más allá del horizonte de lo observado, añadiendo algo que en sí mismo no es observable, un elemento nuevo, como por ejemplo, el concepto de falso o verdadero [...] La información estética, en cambio, trasciende la semántica, en lo que se refiere a la ‘imprevisibilidad, la sorpresa, la improbabilidad del orden de los signos’ [...] Mientras que la información documental y la semántica también admiten diversas codificaciones, pueden transmitirse de varias maneras [...], la información estética no puede ser codificada excepto por la forma en que fue transmitida por el artista.¹³⁶ (BENSE *In*: CAMPOS, 2011 [1962], p. 31-32)

Con estos preceptos, para Campos la traducción opera en el campo entre la forma y el contenido, pudiendo conservar el contenido semántico del texto, sin embargo, la información estética de la obra de arte, que es inseparable de su propia realización, no puede ser reproducida

¹³⁵ “‘não significam, mas são’ [...] ‘é impossível distinguir entre representação e representado’ [...] ‘não tem outro conteúdo senão sua estrutura’, a ‘que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento’”. (FABRI *In*: CAMPOS, 2011 [1962], p. 31)

¹³⁶ “‘informação documentária’, “informação semântica” e “informação estética”. [...] A informação documentária reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro. [...] A informação semântica já transcende a documentária, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, conceito de falso ou verdadeiro [...] A informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” [...] Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (BENSE *In*: CAMPOS, 2011 [1962], p. 31-32)

en otro código puesto que su fuerza radica en la forma como el autor la propuso y con cada acto de traducción se dota al texto de un nuevo contenido de información estética (CAMPOS, 2011 [1962], p. 32-33). De esos presupuestos fundamentados en Bense y en Fabri, Campos concluye que la

traducción de textos creativos siempre será *recreación* o creación paralela, autónoma pero recíproca. [...] En una traducción de esta naturaleza, no sólo se traduce el significado, sino también el signo mismo, es decir, su fisicalidad, su propia materialidad (propiedades sonoras, imagen visual, en definitiva, todo lo que conforma [...]). El significado, el parámetro semántico, será sólo y exclusivamente la marca de demarcación del lugar de la empresa recreativa. Por lo tanto, se encuentra al otro lado de la llamada traducción literal.¹³⁷ (CAMPOS, 2011 [1962], p. 34)

En síntesis, la transcreación invierte el propósito tradicionalmente atribuido a la traducción que tiene como objetivo la traducción cognitiva o referencial de la presupuesta carga semántica en una relación servil del traductor frente al texto, al autor y al lector (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 23). Por lo tanto, la transcreación es para Campos “un modo de traducir que se preocupa eminentemente con la reconstitución de la información estética del original en portugués, no siendo por lo tanto pertinente el simple enfoque didáctico de servir de auxiliar a la lectura de ese original”¹³⁸ (CAMPOS, 1976 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 225). De este modo, la transcreación surge como una posibilidad de re-crear textos estéticos a partir del reconocimiento de la potencial imposibilidad de la traducción de estos.

Esta aparente paradoja se deshace cuando se reconoce que la organización de la dimensión estética de una obra también la dota de significado, pero esta dimensión no puede ser traducida como tal, pues el traductor estaría otorgando una nueva dimensión estética. En vista de esto, el objetivo de la transcreación aparece entonces como el trabajo con la información estética que “guarda con el texto de partida, una relación formal y semántica de ‘re-imaginación’, más allá del rudimentarismo literal, como de la banalidad explicativa”¹³⁹ (CAMPOS, 1993 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 226). En síntesis, no procura servir de guía que exprese la obra que incitó el acto transcreativo, sino que se erige como un trabajo estético que

¹³⁷ tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma[...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois [sic] no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 34)

¹³⁸ “um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, por tanto pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original” (CAMPOS, 1976 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 225).

¹³⁹ “Guarda, com o texto de partida, uma relação formal e semântica de ‘reimaginação’, para além tanto do rudimentarismo literal, quanto da banalidade explicativa” (CAMPOS, 1993 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 226)

otorga a la obra una nueva forma que es presentada no como equivalente a la *obra original*, sino como paralela, *paramórfica*, en el sentido parcialmente formal y semántico.

Llevando en consideración estos primeros presupuestos de la teoría de Campos, es posible tender paralelismos con la figura del performer musical con el ánimo de argumentar a favor de una performance transcreadora. Apoyándose en la teoría de la traducción de Walter Benjamin, Campos propone que la función del traductor está en el abandono de la reconstrucción de sentido referencia o comunicativo, dado que su trabajo está en la reconstrucción de la forma, desestimando la transmisión del sentido referencial y comunicativo, permitiendo que

el traductor se concentre en su misión *dadora* esencial, que es justamente aquella de perseguir la *Art des Meines*, la *Art der intentio*, el ‘modo de significar’, el ‘modo de intencionar’, o, usando una expresión de Umberto Eco, ‘el modo de formar’ del original, en vez de buscar el mero contenido comunicacional. Este contenido comunicacional, según Walter Benjamin, ya fue previamente organizado por el original, y así queda dispensado el traductor de la labor *Die Mühe*, para Benjamin, la tarea [...] de transmitir el contenido. Es el propio original que libera la traducción de esa tarea porque el original ya organizó previamente ese contenido¹⁴⁰ (CAMPOS, 2011 [1992], p. 92)

El hecho de Campos asumir al traductor como un agente que parte de un estímulo que ya tiene una carga semántica y cuya labor es *redoar* (en portugués original) re-elaborar, reeditar el modo de intencionar, es decir el contenido estético, nos permite trazar otro paralelo con el performer musical. El performer dentro de la práctica occidental de concierto parte de un texto en el que se encuentran consignados signos cuya distribución obedece a unos códigos que pertenecen a un lenguaje desenvuelto por el compositor y la red estética a la que se vincula. Si extrapolamos la tarea del traductor de Campos, en su función de dejar en paréntesis el contenido comunicativo para concentrarse en el ‘modo de formar’ del texto original (CAMPOS, 2011 [1992]), alejándose “del rudimentarismo literal, [así] como de la banalidad explicativa”¹⁴¹ (CAMPOS, 1993 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 226), el performer tiene como punto de partida un texto que es una instanciación de la obra musical –así como el traductor y el texto como instanciación del texto estético– y su trabajo será reconstruir el contenido estético de esta en

¹⁴⁰ o tradutor se concentre na sua missão doadora essencial, que é justamente aquela de perseguir a *Art des Meinens* a *Art der intentio*, o “modo de significar”, o “modo de intencionar”, ou, usando uma expressão de Umberto Eco, “o modo de formar” do original, ao invés de buscar o mero conteúdo comunicacional. Este conteúdo comunicacional, segundo Walter Benjamin, já foi previamente organizado pelo original, e assim fica dispensado o tradutor do labor *Die Mühe*, para Benjamin, a tarefa, [...] de transmitir o conteúdo. É o próprio original que libera a tradução dessa tarefa, porque o original já organizou previamente esse conteúdo. (CAMPOS, 2011 [1992], p. 92)

¹⁴¹ “rudimentarismo literal, quanto da banalidade explicativa” (CAMPOS, 1993 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 226)

una nueva forma, suspendiendo el foco puesto en el contenido comunicativo para direccionarlo hacia la formación de la obra.

En este punto es importante reconocer que el traductor/performer transcreador no establece una relación servil hacia el texto, preservando su mensaje *original*, ni hacia el lector, sirviéndole como facilitador en la lectura de la obra. Más que relación servil de una figura anulada y neutral en el proceso de traducción/performance, el transcreador asume su agencia creativa para trabajar con el material estético de la obra y crear a su vez una traducción/performance con un valor estético autónomo incitado por una instanciación de la obra de origen. En este sentido, el reconocimiento de la dimensión estética de la obra para Haroldo de Campos significa que la carga semántica pasa a configurar una dimensión no principal, puesto que lo que realmente interesa en el texto estético está en aquello que Campos señala como la *sentencia absoluta* de Fabri y el *contenido estético* de Bense.

De este modo, no solamente es reconfigurado el accionar del performer/traductor como agente transcreador, sino que la idea de fidelidad es rediseñada para emigrar de una noción de *Werktreue* a una de *hiperfidelidad*, no del sentido semántico y comunicativo, sino a una *re-adoação* de la forma, como una re-formación, cuya mayor expectativa está colocada en la literalidad a la sintaxis, a la entonación, deconstruyendo el dogma del servilismo imitativo de la teoría tradicional de la traducción (CAMPOS, 2011 [1985a]). Sobre esto, Campos en entrevista con Thelma Nóbrega publicada en 2011 afirma:

En cuanto a la fidelidad, Walter Benjamin destaca, como ‘característica de la mala traducción’ (de la poesía), la mera transmisión inexacta de un contenido inesencial. En la ‘transcreación’, en lugar de una pobre y equivocada fidelidad y de un mero contenido o significado de la superficie, se busca una ‘hiperfidelidad’ que aspira a dar cuenta no sólo de este contenido comunicativo (que sirve de bastidor o telón de fondo), sino también de la propia semantización de las categorías sintácticas y morfológicas, de la semantización de la que también se imagina el nivel fónico de un poema¹⁴² (CAMPOS, 2011, p. 138)

El concepto de fidelidad en el accionar del traductor/performer es redefinido con relación a su sentido tradicional de literalidad, esto es, servir con el fin de buscar un transporte de un *mensaje verdadero* proveniente de una obra en una materialidad o lengua original para

¹⁴² Quanto à fidelidade, já Walter Benjamin ressalta, como “característica da má tradução” (de poesia), a mera transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. Na “transcriação”, ao invés de uma fidelidade pobre e equivocada e um mero conteúdo ou significado de superfície, busca-se uma “hiperfidelidade”, que aspira a dar conta não apenas desse conteúdo de comunicação (que lhe serve de bastidor ou pano de fundo), mas ainda da própria semantização das categorias sintáticas e morfológicas, da semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema. (CAMPOS, 2011, p. 138)

una materialidad o lengua de destino, sea en el caso del performer o del traductor respectivamente.

3.1.4.2. *Fidelidad e hiperfidelidad*

La fidelidad entendida en la teoría de la transcreación de Campos se trata de una *re-adoção* de la forma *Treue in der Wiedergabe der Form*¹⁴³, una re-formación, que dificulta la reproducción del sentido semántico (CAMPOS, 2011 [1985a]). Por lo tanto, la traducción es un ejercicio del performer/traductor de emancipación del sentido comunicativo de una obra, liberador y redentor de la agencia creativa y de la humanidad subjetiva que interactúa con una infinitud de procesos que es la obra instanciada en el texto estético, sea la obra musical instanciada en una partitura o una obra literaria instanciada en un texto escrito. La transcreación toma la forma de una creación que no es fiel al significado textual sino *hiperfiel* a la forma; pasa a ser una acción inventiva que trasciende “deliberadamente la fidelidad al significado para conquistar una lealtad mayor al espíritu del original trasladado, al propio signo estético visto como entidad total, indivisa, en su realidad material [...] y su carga conceptual”¹⁴⁴ (CAMPOS, 2011 [1962], p. 46). Para Campos significa un accionar fiel, o *hiperfiel*, al modo de construcción del texto estético, accionar opuesto a la traducción fiel al contenido semántico, es decir la traducción literaria.

Al asumir al traductor como un agente que parte de un estímulo que con carga semántica y cuya labor es *redoar*, re-elaborar, re-editar el contenido estético de la obra que va a mediar, nos permite trazar otro paralelo con el performer musical dentro de la práctica occidental de concierto que parte de un texto en el que se encuentran consignados signos que pertenecen a un lenguaje desenvuelto por el compositor, poética, red y tradición estética a la que se vincula. Si extrapolamos la tarea del transcreador de Campos, en su función de dejar en paréntesis el contenido comunicativo para concentrarse en el ‘modo de formar’ del texto original (CAMPOS, 2011 [1992]), el performer tiene como punto de partida un texto que es una instanciación de la

¹⁴³ Fidelidad en la reproducción de la forma

¹⁴⁴ deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 46)

obra musical y su accionar, como lector y ejecutante, consistiría en interpretarla como ejercicio de entendimiento del proceso de emergencia de esta:

[La obra] como formante, es la guía del artista que la inventa al realizarla y del lector que la ejecuta interpretándola. La ley de ejecución es la obra en sí misma: ella, como fue la ley del artista al formarla, es también la ley del ejecutante al traducirla y darle vida. Como resultado de un proceso de formación, es también el estímulo de un proceso de interpretación. [...] El lector, por tanto, para ejecutar la obra debe situarse en el punto de vista del autor, penetrar en el proceso de formación de la obra y tomar posesión de la ley que la ha guiado y orientado.¹⁴⁵ (PAREYSON, 1993, p. 241)

De este modo, el performer musical, como transcreador, deja en suspenso el foco en la carga semántica del texto para dedicarse a la creación de instanciaciones de la obra que congenien su perspectiva con uno de los infinitos aspectos de ésta alcanzados a partir del rescate de los elementos estéticos que la conforman. El contenido semántico de la obra musical naturalmente difiere de lo que podría identificarse como tal en la obra literaria, esto porque la lengua no solo vehicula experiencias estéticas sino también componentes comunicativos que corresponden a realidades experienciables. En la música, contrario a lo que pueda afirmar Strauss en su famosa aseveración sobre la *capacidad de la música de describir cualquier cosa, incluso una cuchara de café*, la vehiculación de una semántica no es tan concreta. En su lugar, la lógica *Werktreue* atribuye a la obra musical la capacidad de ser receptáculo de unas abstractas *intenciones del compositor*; esto impacta en la actitud del performer supeditado a asumir el texto musical como un manual de instrucciones que debe ser seguido incuestionablemente.

Considerando esto, la carga semántica, en la obra musical, pasa a ser vista como una meta-semántica, existente desde la lógica del *Werktreue*, que condiciona el hacer performativo. Colocar en paréntesis este condicionamiento implica distanciarse del hacer operativo regulado por una autoridad externa (texto, intenciones del autor) para dar espacio al hacer formativo que, finalmente, es un proceso creativo que involucra el reconocimiento de los potenciales vínculos de la *persona* con la materialidad de la obra. Es decir, el performer al trabajar con la materia que la obra parcialmente expone al estar instanciada en un texto está siendo formador de esta pues permite la emergencia de otra instanciación transversalizada por las peculiaridades de su *persona* formadora.

¹⁴⁵ [A obra] enquanto formante, é guia do artista que a inventa executando-a e do leitor que a executa interpretando-a. A lei da execução é a própria obra a executar: ela, como foi lei do artista enquanto a formava, assim também é lei do executante enquanto a traduz e lhe dá vida. Como resultado de um processo de formação, da mesma forma é estímulo de um processo de interpretação. [...] O leitor, portanto, para executar a obra deve colocar-se no ponto de vista do autor, penetrar no processo de formação da obra e apoderar-se da lei que a orientou e guiou. (PAREYSON, 1993, p. 241)

La ley que orienta el proceso formador de la obra, desde la perspectiva pareysoniana (1993) no es una ley que coarta al individuo, sino que otorga libertades necesarias para reelaborar el contenido estético. Este, a su vez, está vinculado con la materialidad de la obra, que tanto en textos estéticos como la poesía y en la música puede asociarse con el sonido –otro aspecto en común del traductor de textos estéticos y del performer musical: el poeta y su traductor no solo trabajan con la semántica, sino también con el ritmo, la cadencia, el timbre de las combinaciones de palabras, así como el compositor y el performer, cuyos sonidos vienen desnudos de la palabra cuando se trata de música instrumental pero trabajan con parámetros semejantes al del poeta y traductor–. El contenido estético de la obra no se resume exclusivamente a la materia que puede instanciarla, sino también a sus posibles desdoblamientos, incluyendo el trabajo con otras materialidades, como es el caso del traductor que cuidadosamente considera en su trabajo aspectos visuales del texto –como tamaño o espacialización de los caracteres, fuentes tipográficas– para formar la obra; o del performer musical que en su formación de la obra puede incluir fragmentos de textos, proyecciones audiovisuales, instalaciones electrónicas que evidencian otras dimensiones de la complejidad material de la obra, revelando simultáneamente la *persona* del traductor/performer.

De este modo, la transcreación no solo reconfigura el accionar del performer/traductor como agente creativo, sino que la idea de fidelidad es rediseñada para migrar de una noción de *Werktreue* a una de *hiperfidelidad* no al sentido semántico y operativo, sino a la forma, tal como lo defiende Campos direccionado al traductor. Esta *hiperfidelidad* –concepto haroldiano– no exige un compromiso servil con el texto sino con el proceso creativo, que en últimas debe tornarse en ley del transcreador. Para Nóbrega (2006), la noción de fidelidad al signo, a la forma, es la contribución más sustancial a la teoría y práctica de la traducción hecha por Campos, una vez que esta re-definición de la noción de fidelidad supera la dicotomía entre fidelidad y creatividad ya que, en los términos de la *hiperfidelidad*, “paradójicamente, es el exceso de fidelidad, la desmesura mimetizante, la que lleva a la transformación del original”¹⁴⁶ (NÓBREGA, 2006, p. 253), siendo que esa combinación de contrarios –fidelidad y creatividad, concebidas como tales desde la óptica tradicional de la teoría y acción de la traducción– garantiza la fuerza y vitalidad a las transcreaciones.

¹⁴⁶ Paradoxalmente, é o excesso de fidelidade, a desmesura mimetizante, que leva à transformação do original. (NÓBREGA, 2006, p. 253)

La *hiperfidelidad*, parece ser un ejercicio de interpretación pareysoniano que se introduce en el proceso formativo de la obra y otorga preponderancia al intérprete, performer/traductor, puesto que para el filósofo italiano “fidelidad no puede ser resultante de una impersonalidad, pues no es adecuación de una copia, sino ejercicio libre y activo de la persona que explora e inventa los más diversos medios para penetrar hasta lo íntimo de la obra”¹⁴⁷ (PAREYSON, 1993, p. 221). La transcreación, nos parece entonces, un ejercicio de emancipación del sentido comunicativo de la obra, liberador y redentor de la agencia creativa y de la *persona* del performer/traductor que interactúa con la obra instanciada en el texto estético, sea partitura o texto literario.

Finalmente, con relación a la labor del traductor/performer como transcreador, Campos revela la influencia Benjaminiana cuando atribuye al transcreador la liberación de la lengua pura en su lengua (o medio en el caso del performer musical) a través de la transcreación, siendo la tarea de la fidelidad, emancipar al transcreador de la preocupación de la transmisión servil del contenido referencial, colocando su labor en un plano más alto, que correspondería al rescate de la lengua pura, asociada con la sentencia absoluta y al contenido estético de la obra (CAMPOS, 2011 [1985a]). El trabajo con el material estético de la obra proviene de una vivencia del interior de la obra, una “una vivisección implacable que hace que sus entrañas vuelvan a la luz en un cuerpo lingüístico diferente”^{148, 149} (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42). Para el autor, esa es una operación de monte y desmonte de la máquina de la creación, profundizando en la complejidad de la obra como una creación artística. De este modo, el performer musical, como transcreador emancipado de la carga semántica de los textos que incitan su hacer musical, se dedica a la creación de instanciaciones de la obra que combinen su visión sobre esta y el rescate de los elementos estéticos que la conforman en una operación de *cubrir-descubrir y descubrir* que será descrita posteriormente en este capítulo.

¹⁴⁷ Vale la pena apuntar que si bien parece haber una cierta coincidencia cronológica entre el comienzo de la reflexión en torno a la transcreación por parte de Campos (1962) y la primera publicación de *Estetica. Teoria della formatività* (1954) y *Il problemi dell'estetica* (1966) de Pareyson, no conocemos registro en el que Campos se vincule explícitamente con la estética Pareysoniana. Por otro lado, esta proximidad cronológica entre los desarrollos teóricos Pareyson y Campos parece contrastar con la distancia hasta nuestra contemporaneidad –aún más si consideramos las profundas mudanzas acontecidas en el área de la performance musical desde el performative turn de los años 90’s del siglo pasado–, aspecto subsanado por su vigencia, en el sentido que impactan positivamente en la afirmación del valor del individuo performer/traductor en el acto creativo.

¹⁴⁸ vivisseccão implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

¹⁴⁹ vivisseccão implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

3.1.5. Cuatro puntos fundamentales sobre la transcreación vistos por Campos en Valery

A partir de la lectura de la introducción a la traducción de las *Bucólicas* de Virgilio: *Variations sur les Bucoliques* (1957) hecha por Paul Valery, texto que para Campos es el más importante sobre la teoría y práctica de la traducción poética (CAMPOS, 2011 [1985b]), Campos identifica cuatro aspectos importantes sobre la traducción que son aplicados a su teoría de la transcreación y cuyo potencial extrapolable a la performance musical se pretende describir aquí:

- 1) La idea de la literatura como una operación permanente de traducción –escribir es traducir– y por tanto la relativización de la categoría de originalidad en favor de una intertextualidad generalizada.
- 2) La deconstitución del dogma de fidelidad al mensaje, al contenido cognitivo (a la expresión más fiel posible del pensamiento). El poeta (“singular especie de traductor”, como dice Valéry en el mismo ensayo) debe ser fiel (“sensible”) a las formas y a las palabras suscitadas después de todo por la “idea de su deseo”, que se representa (“retrata”) de manera indefinida (como un diagrama cinético, un icono de relaciones, podríamos decir, semióticamente); retratar significa ‘representar viva una imagen en el espíritu’ y también ‘dibujar de nuevo lo que fue borrado’, o incluso, en un sentido atento a la derivación de la palabra, ‘buscar el rastro de’; [...]
- 3) La idea de “extrañeza”, de “extrañamiento”, que rodea el resultado de esta operación formal, caracterizada por el gran poeta-pensador francés como “formación bendita”.
- 4) La negación del carácter intermediario del lenguaje, que actúa en la poesía “por su forma” y no por el aspecto meramente vehicular (transmisión de contenidos), aspecto que se agotaría sin residuos por la mera comprensión del mensaje, en el caso de la comunicación no poética.¹⁵⁰ (Campos, 2011 [1985b], pp. 76–77)

Con relación a estos principios y su aplicación a la performance musical –asumiendo el paralelo entre el accionar del performer y el traductor y del acto de performar musicalmente y traducir, objetivando la convergencia en la transcreación– podría afirmarse que estos resultan especialmente esclarecedores para delinear los principios guías de la transcreación Haroldiana.

Comenzando por el primero –*escribir es traducir*–, en un momento Campos ve en Valery un pensador que asume la propia escritura como un acto de traducción, idea condicente con una concepción de traducción que sobrepasa la noción de traslado de contenido semántico

¹⁵⁰ 1) A ideia de literatura como uma operação tradutora permanente– escrever é traduzir –, logo a relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada. 2) A desconstituição do dogma da fidelidade à mensagem, ao conteúdo cognitivo (à expressão mais fiel possível do pensamento). O poeta (“espécie singular de tradutor”, como Valéry afirma no mesmo ensaio) deve ser fiel (“sensível”) às formas e às palavras suscitadas afinal pela “ideia do seu desejo”, que se deixa representar (“retracer”) desde logo de modo indefinido (como um diagrama cinético, um ícone de relações, poderíamos dizer, semioticamente); retracer significa ‘representar viva– mente uma imagem no espírito’ e também ‘desenhar de novo o que estava apagado’, ou ainda, num sentido atento à derivação da palavra, ‘buscar o rastro de’; [...]. 3) A ideia de “estranheza”, de “estranhamento”, que cerca o resultado dessa operação formal, caracterizada pelo grande poeta-pensador francês como “bem-aventurada formação.” 4) A negação do caráter intermediário da linguagem, que age na poesia “por sua forma” e não pelo aspecto meramente veicular (transmissão de conteúdos), aspecto que se deixaria exaurir sem resíduos pela mera compreensão da mensagem, no caso da comunicação não poética. (CAMPOS, 2011, p. 76–77)

de una lengua a otra. Siendo así, la instanciación escrita de una obra musical podría pensarse que es una traducción de un plano en el que la obra está idealizada sin concreción a un soporte físico que es la partitura, que a su vez requiere de un proceso de traducción que es la performance musical pues la existencia de la partitura presupone la proyección mental de acciones como el estudio de las instrucciones performativas y los sonidos provenientes de gestos, que podrían ser suscitados (SMALL, 1998) y mediados por el performer extendido en su instrumento y su acervo técnico-teórico.

Este primer punto de los aspectos resaltados por Campos en el texto de Valery sobre la traducción también abarca la relativización de la originalidad, pasando considerarla como producto de un proceso intertextual. Vale la pena resaltar que uno de los paradigmas más fuertes en la práctica de la música-arte occidental es la idea de un único individuo creador como responsable del proceso creativo, cuya capacidad de trabajo e inventiva son inherentes. Este paradigma no deja de ser una ilusión que permea no solo la enseñanza, práctica y crítica musical, sino que también la economía y legislación, puesto que los derechos de autor de una partitura son atribuidos a los compositores y nunca a los performers que vivifican la obra (LEECH-WILKINSON, 2016). De este modo, los performers son entrenados se espera de ellas una postura servil de reproductores ignorando el hecho de que

los performers han estado haciendo una gran parte del proceso de creación de significado desde el principio. Y, lejos de ver esto como una injerencia injustificada que deberíamos tratar de domar, haríamos mejor en reconocerla como una verdad de la práctica musical, una que debe celebrarse y por la que los intérpretes deben ser reconocidos.¹⁵¹ (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 326)

En el contexto de la composición y la performance musical el mito de la creatividad individual y la originalidad como máxima expresión de la primera ha sido ampliamente debatido¹⁵² para dar paso al reconocimiento de una red de interacción como espacio que posibilita la incitación y concretización de potenciales ideas (COOK, 2018). Siendo así, es cada vez mayor la aceptación de los procesos creativos como resultado de la interacción entre agentes

¹⁵¹ Performers, in other words, have been doing a very large part of the meaning making all along. And, far from seeing this as unwarranted interference that we should try to tame, we would do better to recognise [sic] it as a truth of musical practice, one to be celebrated, and one for which performers are owed recognition and reward. (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 326)

¹⁵² Uno de los primeros trabajos en el área de la creatividad cotidiana fue el libro del psicólogo estadounidense Abraham Maslow, *The farther reaches of human nature* publicado en 1971 que trabaja con el concepto de self – actualizing creativity. Otro trabajo importante es el de Robert Weisberg (1986) para quien el origen del pensamiento creativo del genio está en el pensamiento cotidiano. Otros autores son Ruth Richards (1988), Richard E. Ripple (1989) que utilizan el concepto de *everyday creativity* y *ordinary creativity* respectivamente; Howard Gardner (1993) y Anna Craft (2001), trabajan con el concepto de “c pequeña” para hacer referencia a la creatividad del día a día en contraposición a la “C mayúscula” relacionada con la creatividad idealizada de los genios.

humanos y no humanos¹⁵³, así como la ramificación dinámica a partir de nodos interconectados de los diferentes materiales (intertextos), desplazando la idea del creador individual y del genio autosuficiente. Este desplazamiento de la figura del creador único y resignifica el accionar de los agentes involucrados en el acto musical, en el caso de la transcreación, se presupone el predominio de las vinculaciones intertextuales en los procesos creativos sobre la creación autónoma y primigenia.

En el punto dos *–la fidelidad al contenido cognitivo es desplazada por la fidelidad sensible, a las formas y a la idea del deseo del poeta–* el transcreador actúa como un tipo de traductor que desplaza la noción de fidelidad de una primitiva ligación con la literalidad a una *hiperfidelidad* a la forma. Así, el performer/traductor transcreador se emancipa de su relación servil hacia el contenido semántico de la obra y trabaja sobre la forma y el contenido estético de esta. Contrario a la performance estructuralista –como es denominada por Cook (2013), caracterizada por la adhesión a la partitura y la fidelidad a las supuestas intenciones del compositor que tornó al performer en un agente invisibilizado que servía de transmisor transparente entre el mensaje del compositor consagrado en el texto (partitura) y el público–, la performance transcreadora relega la importancia del contenido comunicativo de la obra y con esto replantea los valores a los cuales debe guardar fidelidad.

El transcreador de Campos adopta los cuestionamientos Benjaminianos sobre el carácter comunicativo de la obra de arte, *Kunstwerk*, o de la forma de arte, *Kunstform*, reconociendo que la esencia de su papel mediador no es la comunicación ni la aserción, es decir, no guarda fidelidad literal a un supuesto mensaje absoluto como un elemento inesencial para la traducción (CAMPOS, 2011 [1985a]). Con relación a la traducción de textos estéticos, Campos es enfático al afirmar que “lo esencial no es la reconstitución del mensaje, sino la reconstitución del sistema de signos en que está incorporado ese mensaje, de la información estética, no de la información meramente semántica”¹⁵⁴ (CAMPOS, 2015 [1996b], p. 181). Si el contenido semántico no es a lo que se debe guardar fidelidad, la performance transcreadora debe guardar su *hiperfidelidad* a la forma y contenido estético, es decir a un rediseño de la función poética de la obra como enunciación de los efectos sensoriales que el mediador –traductor/poeta o performer–

¹⁵³ Tal como lo defiende Nicholas Cook (2018), los procesos creativos musicales, –performativos, compositivos, entre otros– están dados por la interlocución de agentes heterogéneos humanos y no humanos, considerando como no humanos agentes como el propio instrumento y otro elemento menos tangible como la tradición de performance de determinada obra en determinado contexto.

¹⁵⁴ O essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da *informação estética*, não da *informação semântica*” (CAMPOS, 2015 [1996b], p. 181).

potencialmente reconoce en *congeniamiento* con la obra y puede transmitir a partir de su lectura interpretativa.

En el tercer punto, *la extrañeza como formación bendita*, Campos manifiesta el influjo de la idea Benjaminiana de la traducción como operación angélica, donde el mensaje es liberado del contenido inesencial, asunto que detallaremos más adelante, que deriva en el extrañamiento de la lengua de destino que se ve permeada por la lengua del original. De este modo, se permite que en el resultado final de la transcreación resuenen complementariamente el modo de intencionar de la lengua de destino y de la lengua de llegada (CAMPOS, 2011 [1985b]): la lengua de llegada acoge la influencia de la lengua de origen y se transforma hacia ella transgrediendo los límites de lo correcto para cada categoría separada y permite la resonancia poética de ambas. Esto se da a través de “la literalidad al ‘tono’ y a la forma, en su extremo a la sintaxis, para ampliar las fronteras de su idioma al impacto de la lengua extranjera” (CAMPOS, 2011 [1985b]), es decir, una hiperfidelidad a la forma. De este modo, Benjamin coloca como ejemplo la helenización del alemán en las traducciones de los clásicos griegos, en vez de la germanización del griego (CAMPOS, 2011 [1985b]).

El extrañamiento, como central en la transcreación de Campos puede leerse en la performance musical como una transgresión de los límites en las categorías y funciones impuestas a los agentes musicales y un apego a las congenialidades del performer con la obra, más que un privilegiamiento de la voz de supuesto *creador hegemónico*, compositor. De este modo, si el papel del performer en el *Werktreue* es la reproducción neutral de un mensaje contenido en la partitura que a su vez fue configurado por un compositor considerado como el responsable exclusivo del impulso creador. El performer transcreador transgrede el límite de su rol de representador para ocupar un papel de co-creador, compo-interpretando dejándose permear por la función poética de la obra para co-crearla en consideración a sus propias congenialidades más allá del exclusivo privilegiamiento a la intencionalidad del compositor. La obra transcreada, a su vez, es extrañada con relación a la dimensión representada habitual permitiéndose la intervención intertextual, en sintonía con la constelación de conocimientos del performer y extratextualidad de la temporalidad presente de la transcreación. Ocurre así la transgresión de la imagen de la obra como objeto creado y determinado para *extrañarla* temporalmente como una instanciación no definitiva ni totalizante.

Finalmente, el último punto al que Campos apuntó en el texto de Valéry es *la negación del carácter intermediario del lenguaje en el caso de los textos estéticos, donde su función no*

es vehicular sino de forma. Este punto, asociado con el segundo de los numerados por Campos, –relacionado con el desplazamiento de la fidelidad a un mensaje comunicable hacia una fidelidad a la forma y a la congenialidad del performer– refuerza el carácter no comunicativo de la obra de arte. En la obra de arte literaria, el texto estético sobrepasa la función comunicativa, estando su esencia en el contenido estético, pues, tal como lo afirma Valéry: “los versos más bellos del mundo se vuelven insignificantes o insensatos, una vez que su movimiento armonioso se rompe y su sustancia sonora se altera.”¹⁵⁵ (VALÉRY In: CAMPOS, 2011 [1985b], p. 83). El uso del lenguaje en los textos estéticos no es instrumental y de transmisión de contenido semántico, sino de formación artística y puede acarretar una traducción inexacta de información inesencial. Sin embargo, considerando que la información estética está ligada a su instrumento, su materialidad y su realización, la presencia innegable del lenguaje debe ser asumida por el traductor desde una perspectiva creativa.

Dado que la acción de traducir textos estéticos implica siempre una recreación y reorganización de los materiales constitutivos de la obra, al alterar la materialidad la información estética es representada y reformada. El artista transcreador, traductor e intérprete, asume la materialidad de la obra con la que trabaja, la imposibilidad de interpretarla semánticamente, y al mismo tiempo entiende que con cada traducción/interpretación, la obra recibe nuevos significados atribuidos a su nueva materialidad, procedentes del discurso individual del artista y de la forma como problematiza los materiales constitutivos de la obra. En cualquier caso, tanto las cuestiones de fidelidad como la incapacidad de transmitir un mensaje específico tienen su origen en el reconocimiento del potencial expresivo de la obra de arte que excede el potencial comunicativo.

Con estos cuatro tópicos discutidos, es posible evidenciar que la transcreación –como teoría que surge como una alternativa a la traducción literal de los textos estéticos– es aplicable a la performance musical. No obstante, si la transcreación cuestiona los dogmas del traductor literal, aplicada a la performance representa un desafío a la práctica musical impartida y ampliamente aceptada por los círculos académicos musicales de occidente, una vez que coloca en jaque los cimientos de la ideología *Werktreue*: autenticidad considerada como la posibilidad de proponer una performance única y verdadera; literalidad, en el sentido de fidelidad al texto y a las intenciones del compositor supuestamente plasmadas a través de los signos; servilismo

¹⁵⁵ os mais belos versos do mundo tornam-se insignificantes ou insensatos, uma vez rompido o seu movimento harmônico e alterada a sua substância sonora (VALÉRY In: CAMPOS, 2011 [1985b], p. 83)

a el lector –en el caso de la performance musical, a la audiencia– y al autor –compositor–, desconsiderando entonces cualquier posibilidad de anulamiento del performer, su subjetividad, su problematización de la obra y lente a través de la cual lee la obra en la práctica musical.

El reconocimiento de la dimensión estética de la obra implica una mudanza en la forma como se considera la obra musical; en vez de ser considerada como vehículo de unas intenciones semánticas, pasa a ser percibida como un agente que incita una experiencia sensorial a partir de su propia fisicalidad. Por último, así no esté explícito en los cuatro puntos abordados a partir del texto de Valéry-Campos, la transcreación coloca la performance de una obra no en una categoría de representación inferior de esta, sino de *paramorfia*¹⁵⁶. Esto último parte de la consideración de la imposibilidad de la traducción del contenido estético de la obra y del reconocimiento del surgimiento de un nuevo material estético ligado a la materialidad de cada instanciación de la obra, en este sentido, texto de origen y performance –original y traducción (CAMPOS, 2011 [1985a])– como entidades autónomas en su información estética están vinculadas paramórficamente, no como copia una de la otra, sino como producción simultánea: “serán diferentes como lenguaje, como los cuerpos paramorfos, se cristalizarán dentro de un mismo sistema”¹⁵⁷ (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16).

La producción del transcreador se da en paralelo al ‘original’ después de viviseccionarlo y re-formarlo, desfigurar y transfigurar en su quehacer expandido. Siendo así, la diferencia entre original y transcreación no es un vínculo jerárquico, ya que –tal como lo describe Borges en *Las versiones homéricas*, citado en varias ocasiones por Campos (2011 [1984, 1985b])–

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. La superstición de la inferioridad de las traducciones – amonedada en el consabido adagio italiano – procede de una distraída experiencia. (BORGES, 1932, p. 129)

¹⁵⁶ En el primer ensayo publicado por Campos sobre la transcreación, en 1962, *Da criação como criação e como crítica*, el autor utiliza el termino isomorfismo para referirse a dos creaciones con mismo valor iso-. No obstante, en su ensayo *A palavra vermelha de Hölderlin* de 1967, hace la transición para comenzar a aplicar la palabra paramorfía, utilizando el sufijo *para-* que indica paralelismo, apareciendo en importantes ensayos posteriores como *Poética e semiótica da operação tradutora* (1985a) o *Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor* (1987). Por ser un término que evolucionó con el desarrollo de los planteamientos teóricos de Campos, optamos por utilizarlo inclusive cuando analizamos citas de ensayos previos a haber sido acuñado. Evidentemente, cuando se hace citación textual y aparece la palabra isomorfo o derivados, se irá mantener, no obstante, entendiéndose como paramorfo.

¹⁵⁷ serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16)

El paramorfismo reconoce que no hay relaciones jerárquicas entre original y traducción, original y borrador, puesto que la noción de texto definitivo es solo una ilusión. De tal forma, cada producción suscitada por un ‘original’ va a tener fuerza y valor estético autónomamente. Por otro lado, desde la perspectiva del paramorfismo, la materia que forma la obra es determinante para definirla. Tal como se afirmó al comienzo de este capítulo, con base en el raciocinio de Pareyson, la materialidad del texto estético no radica exclusivamente en su componente semiótico y semántico, sino también en la dimensión del sonido que representa, válido tanto para textos musicales como para textos poéticos y de prosa estética. La materia es indisoluble de la obra y su intención formativa y como tal es insustituible:

No se puede pensar que una intención formativa pueda elegir por sí misma varias materias indistintamente, como si no estuviera definida sólo en el acto en el que adopta su propia materia. Incluso suponiendo que la misma intención formativa pueda asumir una materia diferente, sucedería que al adoptar la nueva materia se transformaría hasta el punto de convertirse en el comienzo de una obra totalmente nueva.¹⁵⁸ (PAREYSON, 1993, p. 51)

De este modo, el texto estético fue formado en consideración a las potencialidades tímbricas y sonoras de su lengua inicial, lo que incluye una metanarrativa musical –cadencia, ritmo, timbre, sonoridad– en la obra. Del mismo modo, una obra musical que fue escrita para determinado formato, determinado instrumento o determinada circunstancia fue formada con una intención específica que consideraba las potencialidades inherentes a su materialidad. Por lo tanto, la variación en su materialidad, considerando las potencialidades inherentes de la nueva materia, acarrea una reconfiguración en la dimensión estética de la obra. Esto podría ser el punto de partida de un paramorfismo, creación paralela y no una copia inferior a la obra que dio origen al gesto transcreador.

3.1.6. Obra como multiplicidad y el accionar performativo: un *modus operandi*

Concebir la performance musical desde la teoría de la transcreación implica una mudanza no solamente en la filosofía de esta, sino en su componente práctico. Del mismo modo que el transcreador de Haroldo de Campos, a partir de una lectura poética y crítica vivisecciona la obra para reconstituir su información estética en una lengua de llegada valiéndose de estrategias como la mimesis fonosemántica, ambientaciones fónicas o juegos etimológicos,

¹⁵⁸ Não se pode pensar que uma intenção formativa possa escolher para si indiferentemente matérias diversas, como se ela não se definisse apenas no ato em que adota a própria matéria. Ainda admitindo que uma mesma intenção formativa possa assumir uma matéria diversa, sucederia que ao adotr [sic] a nova matéria ela se transformaria a ponto de se tornar o início de uma obra totalmente nova. (PAREYSON, 1993, p. 51)

posibles gracias a la capacidad poética del traductor (CAMPOS, 1982), el performer en su accionar, además de apropiarse de su agencia poético-creativa, precisa entender la obra como una multiplicidad, usando el texto musical –partitura– como un incitador y no como la cristalización sacramentada de una serie de comandos que lo conducirán a una performance perfecta que reflejará las intenciones originales del autor individual. La partitura para el performer transcreador se torna un elemento que debe ser leído a través de un lente crítico que estimule una performance enriquecida con el trabajo directo con la información estética de la obra.

Debemos reconocer que, si bien el traductor trabaja con una materialidad ligada a un medio –escrito–, el caso del performer no es exactamente igual. Por un lado, el performer dentro de la tradición de la música-arte occidental interactúa con un medio escrito para hacer su trabajo de traducción –en el amplio sentido–; por otro lado, la *traducción* que realiza no la destina al mismo medio del cual tomó el estímulo inicial sino que traslada tanto la información documental, semántica y estética –categorización de Bense en CAMPOS, 2011 [1962]– a otro medio, que es el audiovisual en tiempo presente cuando se trata de performances en vivo. Al trabajar con una multidimensionalidad –o multimedialidad–, podríamos afirmar que el performer transcreador, no es solo un agente traductor, sino transmediador¹⁵⁹. Por este motivo, en vez de proponer un abordaje *Werktreue*, mantiene un vínculo semántico re-formador con el texto de la obra musical superando la “banalidad explicativa” para lograr de su performance una creación paralela a la obra: *paramórfica*.

Para transcrear, el performer tiene como camino, trazar con la obra una visión ontológica de esta como multiplicidad, pues de este modo podrá reconocer y posteriormente acceder a la información estética que la forma. Retomando la discusión comenzada al comienzo de este capítulo sobre la ontología de la obra y cómo esto puede representar un punto en común entre el traductor y el performer musical. La visión ontológica de la obra y el modo de ‘vivificarla’ propuesto por Assis (2018b) parece ofrecernos herramientas para entrelazar la transcreación de Haroldo de Campos con la performance musical.

¹⁵⁹ Consideramos la transmedialidad desde la perspectiva en la que a partir de la interacción de diferentes plataformas mediáticas un tipo de narrativa es desarrollado, asumiendo cada camada medial como un elemento que contribuye de forma diferenciada y valiosa al todo discursivo (JENKINS (2009); RAJEWSKY (2002) In: FIGUEIREDO, 2017)

3.1.6.1. Breve descripción de la visión ontológica de la obra musical y del accionar performativo/transcreador para Paulo de Assis

Principalmente en su libro *Logic of experimentación* (2018b), Paulo de Assis describe su visión ontológica de la obra musical y una metodología específica para la investigación artística donde se presume un performer apropiado de su agencia creativa y crítica frente a la obra musical, en contraposición con la labor paradigmática de reproductor de la obra. El aparato conceptual de Assis parte de un presupuesto básico: ningún material musical está completamente definido, configurado, categorizado ni es circunscrito; la obra, así como los pensamientos, procesos y actividades musicales están en constante mutación dependiendo del lugar geográfico, temporal y de la perspectiva del interactuante; los materiales que constituyen la obra musical no son exclusivamente acústicos, sino que están compuestos por una fiscalidad diversa –material y virtual– y como tal, el performer debe usar su lente crítico para encontrarlos, comprenderlos y trabajar con estos. Fundamentalmente, la ontología de la obra musical en Assis está transversalizada por la noción Deleuziana de *assemblage*:

Alejándose del concepto de obra y basándose en las nociones de estratas, assemblage y diagrama, tal perspectiva ve las obras musicales como multiplicidades, como complejos conglomerados de cosas e intensidades, que contienen innumerables y potencialmente interminables componentes, que se reordenan y reensamblan continuamente en sus modos específicos de apariencia a lo largo de la historia.¹⁶⁰ (ASSIS, 2018b, p. 107)

De este modo, esta visión ontológica, alejada de la paradigmática del *Werktreue* que considera la obra como un depósito final de unas intenciones definidas, la considera como conjuntos construidos históricamente por varios agentes constituidos por numerosos y diversos componentes. Si la ontología tradicional al concebir la obra como entidad autónoma y concluida restringe el acto performativo a la representación de esa entidad, evidentemente una ontología diferente propicia el surgimiento de interrogantes sobre como operar con relación a la obra musical vista como multiplicidad. Para responder a este tipo de cuestionamientos, Assis propone una solución metodológica fundamentada en tres momentos: *arqueológico*, de identificación de los componentes del *assemblage* musical; *genealógico* de construcción del espacio de trabajo analizando y seleccionando los componentes del *assemblage*; y *problematización* de la obra, produciendo nuevos *assemblages* valor estético autónomo a la obra que incitó el proceso transcreador, utilizando aquí la terminología de Campos.

¹⁶⁰ Moving away from the work concept, and grounded in the notions of strata, assemblage, and diagram, such a perspective views musical works as multiplicities, as complex conglomerates of things and intensities, containing innumerable and potentially never-ending components, which are continuously rearranged and reassembled in their specific modes of appearance throughout history. (ASSIS, 2018b, p. 107)

Curiosamente, esta metodología guarda algunas similitudes con la operación transcreadora de Campos y por lo tanto se tratará de proponer una ruta híbrida entre la teoría de Campos y la de Assis que será adoptada en el desarrollo de esta investigación y serán descrita a continuación.

3.1.7. El hacer transcreativo con la multiplicidad de la obra

3.1.7.1. Momento de vivisección

Como performer transcreador que se sitúa frente a una obra concebida como multiplicidad, el primer paso propuesto por Assis es la identificación de los componentes básicos del *assemblage* musical. Este paso irá a definir los aspectos materiales de partida para el proceso transcreativo. Para identificar los diferentes componentes de la obra, que Assis afirma existir en esta, se debe comprender que su propuesta ontológica se fundamenta en la noción de *stratas* y procesos de estratificación Deleuzianos. De esta forma, el primer momento de interacción con la obra se trata de identificar los materiales y su localización en esta. Assis propone una taxonomía de seis tipos diferentes de *stratas* para definir los materiales musicales que conforman la obra en el mundo físico y metafísico:

sustrata (tratados, manuales, iconografía, instrumentos de época, descripciones de conciertos, críticos, archivos, listas de personal, pagos, etc.), *parastrata* (bocetos, borradores, primeras ediciones, cartas, escritos de compositores e intérpretes, anotaciones, etc.); *epistrata* (ediciones de época, ediciones a lo largo del tiempo, análisis, textos reflexivos, contextualizaciones teóricas, grabaciones, etc.); *metastrata* (futuras performances, exposiciones, grabaciones, transcripciones, etc.); *interstrata* (infiltraciones y contaminaciones de diferentes tipos de estratas generadores de este tipo híbrido); y *allostrata* (materiales que aunque no estén directamente relacionados con una obra determinada pueden entrar en relaciones productivas con ella).¹⁶¹ (ASSIS, 2018b, p. 109)

La *strata* se refiere a lo que ya existía en el mundo y el entorno de trabajo de un compositor antes de componer una obra determinada; la *parastrata*, se conforma por los materiales que un compositor produce en paralelo para la materialización de cualquier pieza; la *epistrata* incluye lo que aparece en el mundo después de que el compositor definiera una primera instanciación de la pieza y que sirve como soporte o plataforma para ayudar a la

¹⁶¹ substrata (treatises, manuals, iconography, period instruments, descriptions of concerts, critics, archives, lists of personnel, payments, etc.), parastrata (sketches, drafts, first editions, letters, writings by composers and performers, annotations, etc.); epistrata (period editions, editions over time, analysis, reflexive texts, theoretical contextualisations, recordings, etc.); metastrata (future performances, expositions, recordings, transcriptions, etc.); interstrata (infiltrations and contaminations of different types of strata generating this hybrid type); and allostrata (materials that even if not directly relating to a given work can enter productive relationships with it). (Assis, 2018a, p. 109)

perdurabilidad del soporte físico o a la difusión y entendimiento de la obra; *metastrata* está configurada por instanciaciones futuras; la *interstrata*, demuestra las relaciones de infiltraciones y contaminaciones entre diferentes tipos de estratas y la *allostrata*, está conformada por materiales que potencialmente pueden entrar en vínculo con la obra. Todos estos elementos están incluidos en la obra de manera tácita o explícita y pueden ser vistos, y tratados, como fuentes o documentos historiográficos. No obstante, esta estratificación diversa permite la consideración de otros elementos no documentales que también configuran la existencia de la obra musical y deben ser rastreados no por su presencia explícita sino por las marcas que dejan en la obra.

Considerando esa complejidad material de la obra musical, el momento *arqueológico* se dedica a la identificación y recuperación de la diversidad constitutiva de la obra musical a partir de un ejercicio de desmonte o deconstrucción de la imagen monolítica de la obra. Esta operación podría ser fácilmente comparable con la vivisección de Haroldo de Campos:

La traducción de poesía (o prosa equivalente en términos de problemas) es sobre todo una experiencia interior del mundo y la técnica de la traducción. Es como si la máquina de creación se desmontara y volviera a ensamblar, esa belleza tan frágil y aparentemente intangible que el producto acabado nos ofrece en un idioma extranjero. Y, sin embargo, se revela susceptible a una vivisección implacable, que vuelve sus entrañas, para traerla de vuelta a la luz en un cuerpo lingüístico diferente.¹⁶² (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

La obra, vista desde esta perspectiva ontológica aparece como entidad mutante; es una entidad viva y reactiva a su medio geográfico, temporal y social. Por lo tanto, inmiscuirse en sus entrañas es un acto de vivisección, donde se exponen las vísceras latentes de un cuerpo vivo: su vitalidad operante a partir de la identificación de los elementos que la conforman, así como sus vínculos factuales y potenciales.

Para el momento de vivisección pueden ser utilizadas herramientas de investigación archivística, análisis documental, contextual sociohistórico, entre otras estrategias características de la investigación en música tradicional. Lo que debe ser considerado es la intención de exponer explícitamente las partes constitutivas de la obra: las entrañas, los procesos y eventos que posibilitaron la emergencia de esta y las reacciones que estos elementos tuvieron con el contexto en el que se sitúan. Así se va tejiendo aquí otro paralelismo con la

¹⁶² A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

función transcreadora de Campos, en la cual el traductor deba actuar en un “pulso dionisiaco, ya que disuelve la diamantización apolínea del texto original ya pre-formado en una nueva fiesta simbólica: se pone la cristalografía en reebullición de lava”(CAMPOS, 1982, p. 148), es decir, en vez de consolidar la imagen monolítica de la obra como entidad única y compacta –a modo de una piedra/diamante–, desintegra el material y lo derrite para visualizar la materia prima, colocando en circulación los elementos constitutivos de esta, los signos: *una reebullición de lava*, piedra derretida. En este sentido, esta operación viviseccionadora, desmorona la obra musical concebida como monolito, lo devuelve a su estado de líquido hirviente, *lava*, en donde ofrece la posibilidad de re-formarse.

3.1.7.2. Juego de *cubrir, descubrir, des-cubrir*

El segundo momento de la interacción con la obra que conduce a una performance es el momento denominado por Assis como *Genealógico*; como tal, la genealogía procura estudiar las ascendencias y descendencias de los elementos descubiertos en el momento a *arqueológico*, es decir, es considerado su impacto en el futuro de la emergencia y los factores que la propiciaron, así como las relaciones y conexiones que mantienen entre sí y su transmisión en el tiempo. Con esto se espera que se revelen “singularidades (es decir, puntos particulares de alta energía o concentración de fuerzas)”¹⁶³ (ASSIS, 2018b, p. 110). En este punto se podrán resaltar objetos, procesos y eventos específicos de valor especial en términos de información, energía potencial y poder creativo.

Para este momento, Assis (2018b) afirma que es necesario utilizar procesos de interpretación historiográfica, analítica, semiótica, de transtextualidad, abordajes comparativos, entre otras estrategias que permitan extraer de los materiales su potencial creativo. En este momento encontramos que comienza a operar la transcreación de la obra, pues es en la organización de los elementos constituyentes que ésta es formada. Es decir, la forma en como el artista coloca y organiza los elementos que tiene a su disposición –elementos que pasan a formar las diferentes *stratas* de la obra– determina la instanciación contingencial de la obra de arte, por este motivo es una información intraducible pues cualquier alteración en la secuencia de estos derivaría en una nueva instanciación de la obra (CAMPOS, 2011 [1962]). Por este

¹⁶³ singularities (i.e., particular points of high energy or concentration of forces)) (ASSIS, 2018b, p. 110)

motivo, la obra de arte no es un objeto absoluto y delimitado, cada instanciación representa una modificación de su información estética.

Para encarar esa ‘otredad’ que se gesta con cada instanciación de la obra, es decir con cada modificación de su información estética, Campos introduce el termino de *isomorfismo* – que posteriormente pasaría a usar más *paramorfismo* para referirse a lo mismo, asunto que ya ha sido mencionado anteriormente–. Sobre esto, Campos afirma: “original y traducción, autónomos en lo referido a información estética, estarán vinculados entre sí por una relación de *isomorfia*; serán diferentes como lenguaje pero, como cuerpos isomorfos, se cristalizarán dentro de un mismo sistema”¹⁶⁴ (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16). Este sistema en el cual cada instanciación se cristaliza, se forma, sería la obra como *assemblage*, en donde diversos elementos interactúan y permanecen en estado de energía creativa potencial a la espera de ser reorganizados a cada vivificación –performance–, pero para activarlos es preciso de una postura activa que los identifique, interpretación y articule por parte del transcreador.

La acción esperada en la fase genealógica de la transcreación es de experimentar la performance musical como una operación de exhibición y/o ocultación de las partes constitutivas de la obra musical –un juego de *cubrir* (esconder, ignorar), *descubrir* (crear nuevos vínculos intertextuales, extratextuales y transtextuales permitiendo nuevas perspectivas) y *des-cubrir* (visualizar los elementos deliberadamente ocultos por la narrativa hegemónica de la obra)– como un ejercicio opuesto a la performance que visualiza la obra como una entidad completa y delimitada cuya única alternativa operacional es ser fiel al sentido de su *completud*. El ejercicio del juego de *cubrir*, *descubrir* y *des-cubrir* los componentes de la obra musical en la performance representan una propuesta de vivificación de la proyección de una imagen de la obra musical en su multiplicidad, componiendo un retrato creado por varias *manos* y en diferentes temporalidades que también incluyen el tiempo presente, *transtemporalización*.

Consideramos que, en este juego de *cubrir*, *descubrir* y *des-cubrir* el performer no está creando exactamente una nueva obra musical en el mismo sentido que un compositor, sino que es a partir del reconocimiento de la estructura contingencial de emergencia y transformación de la obra que el transcreador se apropia de su imagen virtual-factual de manera similar a la operación de transcreación del traductor, tal como la formuló Haroldo Campos (2011[1962]).

¹⁶⁴ original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; ‘serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema’ (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16)

En este punto, la operación traductora/transcreadora en su momento de *juego* revela el texto origen como un conglomerado de “tácticas operatorias” de la función poética (CAMPOS, 2015 [1996]): un grupo de estrategias operacionales que pasan a ser reconstruidas y transformadas para configurar una nueva estrategia para el poema –obra– de llegada, es decir para una nueva obra paramórfica al texto original.

Según Campos (1984), la operación de transcreación se apropia de la historicidad del texto fuente, que en el caso de la interpretación musical podría considerarse como la partitura, pensada como una construcción de tradición viva para satisfacer las necesidades actuales de la creación. Desde esta perspectiva, en lugar de entregarse al silencio ante la imagen de una obra musical terminada, el intérprete transcreador amenaza la imagen monolítica paradigmática con la ruina de su origen al demostrar en su performance que la obra es una pluralidad producto de interacciones de eventos humanos, espaciales y temporales. Fundamentado en desmoronar, descristalizar, derretir, al transcrear la obra está la “substancialización idealizadora del original, cambiando la pregunta del origen a la siempre ‘aplazada’ pregunta sobre el ‘borrador del borrador’”¹⁶⁵ (CAMPOS, 2011 [1985b], p. 72). Con esto, la idea del compositor como creador individual también se ve sacudida para considerarlo como un canal de una serie de estímulos que favorecieron la emergencia de la obra, siendo la mimesis el detonante de la diferencia: en este contexto se busca la diferencia entre una performance y otra como elementos que constituyen también la imagen de la obra musical. Del mismo modo que la ontología de la obra musical como multiplicidad, propuesta por Assis (2018), se cuestiona sobre la morfogenesis de la obra, el transcreador de Haroldo de Campos –y por extensión nuestro performer transcreador– se cuestiona por la génesis del texto, vinculada a los elementos historico-contextuales y los vínculos intertextuales, más que sobre el sentido cognitivo transmisible del texto (mensaje) o la función destinada al receptor.

3.1.7.3. Momento de re-formación transcreadora

El último momento de interacción con la obra Assis (2018b) es la *problematización* en y a través de la performance práctica. En este momento, los elementos que contienen la información estética identificados e interpretados en los dos momentos anteriores son expuestos en reconfiguraciones y disposiciones inéditas. En este momento, son reunidos “selecciones

¹⁶⁵ substancialização idealizante do original, deslocando a questão da origem para a pergunta sempre ‘diferida’ a respeito do ‘borrador do borrador’ (CAMPOS, 2011 [1985b], p. 72)

específicas de cosas en forma de arreglos o, en lengua deleuziana, como ‘ensamblajes maquínicos concretos’ (Deleuze y Guattari 1987, 555) que las problematizan de nuevo”¹⁶⁶ (ASSIS, 2018b, p. 110). “Tan pronto como se presenta un nuevo arreglo, inevitablemente se convierte en otro documento o cosa, alimentando así el proceso circularmente”¹⁶⁷ (ASSIS, 2018b, p. 110); esto significa que cada nueva instanciación nutre de nuevos elementos virtuales y factuales a la obra considerada como *assemblage*. Considerando el percurso propuesto por Assis en su interacción con la obra musical, buscando que esta sea un elemento activo y reactivo, es evidente el paralelismo con la operación física de la transcreación propuesta por Campos:

traducir la forma, es decir, el ‘modo de intencionalidad’ (*Art des Meinens*) de una obra –una forma significativa, por lo tanto, un intracódigo semiótico– significa, en términos operativos, de una pragmática de la traducción, re-correr el camino de configuración de la función poética, reconociéndola en el texto fuente y reescribiéndola, como dispositivo de engendramiento textual, en el lenguaje del traductor para llegar al poema transcrito como un re-proyecto isomórfico del poema original¹⁶⁸ (CAMPOS, 1981, p. 181)

Traducir/transcrear, la información estética de los textos estéticos literarios o musicales, pragmáticamente, desde la concepción de Assis y de Campos, implica re-correr los procesos que dieron emergencia a la obra, viviseccionarla para identificar sus constituyentes y articularlos para re-formar la obra, entendiéndola como incitadora de instancias paramórficas.

Considerando la potencialmente infinita red de elementos que constituye y posibilita la emergencia de la obra musical, y por lo tanto de sus múltiples instancias, cada una de estas, instancias, puede conformar un conglomerado disímil que articule y exhiba materiales diferentes. De esta manera, en el momento de *re-formación*, la transcreación desestabiliza la noción de obra musical como objeto en el que residen los procesos creativos estabilizados, para pasar a considerar la performance como una acción-creación: transcreac(c)ión. Al mismo tiempo, ya que la *re-formación* significa una reorganización de la

¹⁶⁶ specific selections of things are brought together as arrangements, or, in Deleuzian language, as “concrete machinic assemblages” (Deleuze and Guattari 1987, 555) that problematise them anew. (ASSIS, 2018b, p. 110)

¹⁶⁷ As soon as a new arrangement is presented, it inevitably becomes another document or thing, thus feeding the process circularly. (ASSIS, 2018b, p. 110)

¹⁶⁸ traduzir a forma, ou seja, o "modo de intencionalidad" (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 1981, p. 181)

los materiales estéticos de la obra efectuada por el performer, desestabiliza la barrera entre el creador/autor y el performer.

Desde el pensamiento de Haroldo de Campos, la transcreación posibilita un atravesamiento de fronteras entre el traductor de textos estéticos y el poeta, como lo afirma en entrevista con Thelma Nóbrega: “La traducción poética es una práctica teórica, en que el poeta tiene la misma naturaleza. Poeta en alemán se dice *Dichter*, y poeta-traductor es *Umdichter*, aquel que hace el trabajo de transponer o ‘circunscribir’ aquel texto”¹⁶⁹ [cursiva nuestra] (NÓBREGA, 2005, p. 354). Esta equiparación que Campos hace entre el creador y el traductor tiene una influencia Valeriana, pues el poeta francés afirma que “escribir cualquier cosa [...] es un trabajo de traducción exactamente comparable al que transmuta un texto de un idioma a otro”¹⁷⁰ (VALÉRY *In*: CAMPOS, 1981, p. 208), aspecto que se relaciona con el primero de los postulados descritos en el ensayo sobre la traducción a *Variations sur les Bucoliques* (Campos, 2011 [1985b]) ya presentado al comienzo de este capítulo. Al mismo tiempo que defendía la semejanza entre el acto de escribir con el de traducir, Campos resalta que la visión Valeriana no se limita a este paralelismo sino que el propio poeta se transforma en traductor pues “traduce el discurso ordinario, modificado por una emoción, en *lenguaje de los dioses*”¹⁷¹ (VALÉRY *In*: CAMPOS, 2015 [1996a], p. 136–137). Siendo así, el lugar hegemónico de creador atribuido al autor es desplazado y distribuido al traductor, una vez se reconoce su labor creadora – o co-creadora – de la obra privilegiando las articulaciones intertextuales sobre la idea de originalidad absoluta.

En este mismo sentido, la transcreación, en los términos de Campos re-determina la función del texto, partitura, considerándolo como una instanciación parcial de la obra perteneciente a una temporalidad pasada cuya interpretación, performance, inevitablemente interfiere con el universo extratextual de la temporalidad del presente (CAMPOS, 2011 [1991]). Queda evidente con esto que la transcreación no es un ejercicio de obediencia servil a un texto sino un ejercicio creativo que involucra también una recreación de lo extratextual

de lo cual hacen parte tanto el referente contextual como el intertexto citacional [...] [esto significa] que la transcreación del texto, procurando la literalidad debería llevar a

¹⁶⁹ A tradução poética é uma prática teórica, em que o poeta tem a mesma natureza. O poeta em alemão se diz *Dichter*, e o poeta-tradutor é o *Umdichter*, aquele que faz o trabalho de transpor ou “circumpor” aquele texto (CAMPOS; NÓBREGA, 2005, p. 354).

¹⁷⁰ Écrire quoi que ce soit (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre (VALÉRY *In*: CAMPOS, 1981, p. 208)

¹⁷¹ Traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em *lenguagem dos deuses* (VALÉRY *In*: CAMPOS, 2015 [1996a], p. 136–137)

la transformación creativa del texto extratexto –a la modernización del contexto histórico, muchas veces a través de la incorporación de intertextos que aproximan la traducción del presente de creación. Así, pasado y presente, literalidad y creatividad, nacional y extranjero no se excluyen, sino que se mantienen en una relación dialéctica y vital¹⁷² (NÓBREGA, 2006, p. 253)

Estos intertextos, nacional y extranjero, pasado y presente, conviven en la transcreación aproximando la obra al transcreador y a su red de interlocutores ubicada en una temporalidad presente, actualizando y re-viviendo la obra. Pero al mismo tiempo, la performance transcreadora adopta la propuesta de traducción Valeriana “que no se resume a amoldar (*façonner*) un texto a partir de otro’, sino que implica ‘remontar a la época virtual de la formación’ de este otro”¹⁷³ (CAMPOS, 2011 [1985b], p. 85). Siendo así, la operación transcreadora trae simultáneamente la noción de modernización o actualización del texto de origen por medio de una problematización y genealogía que involucre elementos actuales, incluyendo extra-textos contemporáneos provenientes de otros *assemblages* con los cuales se puedan construir vínculos y la aproximación al contexto de emergencia de la obra –articulación de *stratas* distribuidas en el tiempo–. Aspecto que es evidente en el discurso de Campos sobre el acto de la traducción: “traducir es un modo de releer el pasado, presentificándolo. Una relectura del pasado en modo sincrónico ‘y con ganas de reactualizarlo, reprimarlo, de hacer –personalmente– del otrora ahora”¹⁷⁴ (CAMPOS, 1981 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 231). Esta es la misma visión del *Make it new* Poundiano referenciado constantemente en la obra de Campos, queriendo indicar que a través de la traducción – transcreación– se le da nueva vida a un pasado en el que se sitúa la obra.

La transcreación, en este sentido es un diálogo no solamente con la “obra” original, sino con otras voces textuales, distribuidas en diferentes momentos temporales y espaciales, pero especialmente determinada por el momento presente, donde pasado y presente se reorganizan de modo sincrónico. Para Campos (1976), la literatura es el dominio de lo simultáneo, donde los modelos estructurales traídos por el presente de una nueva obra o de una poética o

¹⁷² do qual fazem parte tanto o referente contextual quando o intertexto citacional [...] [isto significa] que a transcrição do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem mas mantém uma relação dialéctica e vital. (NÓBREGA, 2006, p. 253)

¹⁷³ que não se resume a “amoldar (*façonner*) um texto a partir de outro”, mas antes implica “remontar à época virtual da formação” deste outro (CAMPOS, 2011 [1985b], p. 85)

¹⁷⁴ Traduzir é um modo de releer o passado, presentificando-o. Uma releitura do passado, em modo sincrónico “e com ganas de reatualiza-lo, reprimá-lo, de fazer – pessoalmente – do outrora agora” (CAMPOS, 1981 *In*: SANTAELLA, 2005, p. 231)

movimiento artístico implica un aporte a la lectura y entendimiento de un pasado, colocando en sincronía la producción del pasado con la del presente.

Reconociendo la influencia del pensamiento filosófico de Luigi Pareyson en esta tesis, y resaltando que entre la obra del filósofo y de Campos parecen haber varios puntos de contacto –sin que nos conste que Campos haya trabajado con la filosofía pareysoniana (ver nota de pie de página 143)– nos parece importante apuntar que, así como la literatura es para Campos una zona de sincronización, las obras de arte son vistas por Pareyson como constituidas por el pasado, el arte precedentes y la vida del universo entero, temporalidades destinadas a hacer parte de procesos de formación en su futuro

[la] obra, temporal en su acto, es intemporal en su efecto: la obra, aun siendo hija de su tiempo y, en cierto modo, de este sale para desplazarse en el espacio con la universalidad y la perennidad de su valor, en cualquier tiempo, más allá de toda circunstancia histórica.¹⁷⁵ (PAREYSON, 1997, p. 135)

Extendiendo esta visión, reconocemos que la música comparte esta dimensión sincrónica, en la cual, una producción –un texto musical, por ejemplo– resultado de una contingencia temporal, social y cultural específico “puede ser leída, desvinculada de sus lazos históricos, adquiriendo un nuevo significado a través de las refracciones causadas por las lecturas del presente”¹⁷⁶ (LOMBARDI, 2005, p. 95) y por tanto destinada a salirse del tiempo de su génesis para moverse por su propio presente y futuro independiente de la contingencia histórica en que emergió. La sincronización del pasado contingencial de la obra y su futuro, es decir el presente de la instanciación, constituye una fuente de resignificación, reconfiguración y redescubrimiento de los elementos constitutivos de esta y de sus funciones, siendo esto lo que podría considerarse como un principio angular del accionar transcreador.

El momento final de *re-formación*, como fue visto, no implica exclusivamente una reorganización de la información estética de la obra, sino que también supone una problematización a las categorías que determinan las funciones esperadas de los agentes vinculados al proceso musical: problematiza la autoridad del texto, la noción de fidelidad, la idea de creatividad como emergencia de un individuo único y autónomo, los vínculos con la temporalidad de la obra, la delimitación conceptual de la obra y la división entre

¹⁷⁵ “[a] obra, temporal no seu ato, é intemporal no seu efeito: a obra, mesmo sendo filha de seu tempo, dele emerge e, de certo modo, dele sai para mover-se no espaço com a universalidade e perennidade de seu valor, em qualquer tempo, para além de qualquer circunstância histórica.”(PAREYSON, 1997, p. 135)

¹⁷⁶ “ser lida, desligada de suas amarras historicizantes, ganhando novos sentidos através das refrações provocadas pelas leituras do presente.” (LOMBARDI, 2005, p. 95)

performer/creador. Contrario a pensar en la problematización como un estadio negativo en la performance, es en este punto donde ocurre la transcreación, pues acontece la re-instanciación de la obra.

3.1.8. Por una performance transcreadora

Treinta y cinco años después de publicar el ensayo *Da tradução como criação e como crítica*, donde Haroldo de Campos iría cimentar lo que posteriormente evolucionaría en lo que podríamos llamar como teoría de la transcreación Haroldiana, en 1997 publica *A tradução como Instituição Cultural* para o Literary History Project de la Universidad de Toronto. En este texto tardío y maduro Campos no solo relata la evolución de su teoría, sino que también hace un recuento de su producción teórica y explícitamente coloca siete principios guías de la ‘praxis traductora’ que derivaría en la transcreación. A modo de recuento de todo el desarrollo teórico descrito hasta este punto, creemos que nos conviene revisar estos principios explícitamente colocados por Campos y considerar su aplicabilidad en la performance musical de concierto.

1. De la supuesta imposibilidad de traducir una obra de arte verbal, surge necesariamente la posibilidad, en principio, de recrear textos así caracterizados; 2. esta recreación debe regirse por el criterio de la isomorfia (más tarde, preferí hablar en paramorfismo, pensando en la mimesis como la producción de la diferencia, "transformación al lado de", "paralela", así como en un ensayo de 1967, utilicé el significado de la parodia en el sentido etimológico del canto paralelo"); 3. Esta traducción isomórfica ("para-mórfica") se volvería hacia la reconfiguración de la iconicidad del signo estético (Charles Morriz; Max Bense), situándose en el lado contrario de la llamada "traducción literal"; 4. cuanto más "difícil" fuere un texto, menos "traducible" parecería por su complejidad estética, más recreable sería, "más seductora como una posibilidad abierta de recreación"; 5. La traducción debe ser "crítica" (crítica a través de la traducción, Ezra Pound), de la que la elección del texto a traducir no debe ser indiferente, ya que el primer elemento de esta operación de traducción crítica debe ser la constitución de una "tradición viva" y de una pedagogía que también se renueva activamente; 6. a partir de esta noción de "traducción creativa" (más tarde, empecé a utilizar el término "transcreación") surge el corolario de la imposibilidad de enseñar la literatura sin plantear el problema de la traducción como una "forma privilegiada de lectura crítica"; 7. Se recomendaría el trabajo en equipo y la creación de un "laboratorio de textos", donde poetas y lingüistas colaborarían, con la publicación de textos recreados experimentalmente y la posibilidad, a nivel pedagógico, de desarrollar seminarios, con la presencia y participación de estudiantes e invitados especiales.¹⁷⁷ (CAMPOS, 2015 [1997], p. 208)

¹⁷⁷ 1. Da alegada impossibilidade de traduzir uma obra de arte verbal, decorre necessariamente a possibilidade, em principio, de recriar textos assim caracterizados; 2. Essa *recriação* deveria reger-se pelo critério da *isomorfia* (posteriormente, preferi falar em *para-morfia*, pensando na mimese como produção da diferença, “transformação ao lado de”, “paralela”, assim como num ensaio de 1967, vali-me da acepção de paródia no sentido etimológico de canto paralelo”); 3. Essa tradução isomórfica (“para-mórfica”) se voltaria para a reconfiguração da iconicidade do signo estético (Charles Morriz; Max Bense), situando-se no avesso da chamada “tradução literal”; 4. Quanto mais “difícil” fosse um texto, quanto menos “traduzível” esse texto parecesse por sua complexidade estética, mais recriável ele seria, “mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação; 5. A tradução deveria ser “crítica”

Una vez identificados conceptos claves del accionar transcreador, como iremos a referir a continuación, es posible establecer paralelismos con la práctica de la performance musical contemporánea –obviamente salvando todas las distancias entre las áreas de traducción y de performance musical para no ser superficial, pero al mismo tiempo reconociendo los paralelismos entre las figuras del traductor y del performer, como fue descrito al inicio de este capítulo– ratificando así la posibilidad de repensar la performance como un lugar de transcreación musical.

Para pretender aplicar el primer principio –*De la supuesta imposibilidad de traducir una obra de arte verbal, surge necesariamente la posibilidad, en principio, de recrear textos así caracterizados*– a la práctica musical, es necesario partir del reconocimiento de la obra musical como inconmensurable, imposible de ser expuesta en su totalidad, y por este motivo con el potencial de ser performada de infinitas maneras. Esto no radica en el hecho de que la performance sea un ejercicio exclusivamente subjetivo sino, como lo defiende Pareyson (1997), por el hecho de que la performance como proceso que interpreta la obra a través de la crítica y la corporeización es un ejercicio inagotable, infinito, rechazando cualquier opción de circunscripción y delimitación. En este sentido, continuando con Pareyson, la obra no es inacabada porque su naturaleza es infinita; si fuese inacabada, habría de necesitar un fin conseguido a través de la performance y como tal la performance solo podría tener una manera de ser desarrollada. Esta diversidad de abordajes que ofrece la interpretación no compromete la identidad de la obra; como ejercicio de congenialidad, la interpretación contiene la identidad de la obra y la siempre diversa identidad de quien la interpreta.

En el segundo principio señalado por Campos – *esta recreación debe regirse por el criterio de la isomorfia [paramorfia]*–: la performance como acto de re-creación, transcreación, torna real una instanciación de la obra, re-formándola parcialmente en su infinitud. Esto no es un accionar servil a la obra –texto de origen–, ni a su audiencia –lector–, como re-creación que re-forma la obra tiene en su interior la fuerza del original, es parte y obra al mismo tiempo. En este sentido, la transcreación de la obra tiene fuerza y valor independiente, se sitúa en una

(*criticismo via translation*, Ezra Pound), donde não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, já que o móvel primeiro dessa operação critico-tradutória deveria ser a constituição de uma “tradição viva” e de uma pedagogia também ativamente renovadora; 6. Dessa noção de “tradução criativa” (posteriormente, passei a usar o termo “transcrição”) decorre o corolário da impossibilidade de ensinar-se literatura sem que se coloque o problema da tradução como “forma privilegiada de leitura crítica”; 7. Seria recomendável o trabalho em equipe e a criação de um “laboratório de textos”, onde colaborariam poetas e linguistas, com a publicação de textos experimentalmente recriados e a possibilidade, em nível pedagógico, do desenvolvimento de seminários, com a presença e participação de alunos e convidados especiais. (CAMPOS, 2015 [1997], p. 208)

posición paramórfica con respecto al ‘original’, reclamando su valor propio y autónomo, pero al mismo tiempo haciendo parte del gran sistema (obra como *assemblage* de Paulo de Assis) en constante emergencia: re-creación. Cada transcreación musical debe ser vista como una instanciación con valor estético paralelo a la ‘obra’ que incitó su propia transcreación, difuminando así la jerarquía prioriza la noción de obra original sobre cualquiera de sus versiones.

La transcreación, como instanciación de la obra tiene como foco principal el trabajo de reorganización y reestructuración del contenido estético de la obra, tal como es postulado en el principio tres descrito por Campos –*Esta traducción isomórfica ("para-mórfica") se volvería hacia la reconfiguración de la iconicidad del signo estético (Charles Morriz; Max Bense), situándose en el lado contrario de la llamada "traducción literal"*–. Esta preponderancia y especial interés por la dimensión estética de la obra, coloca a la operación transcreadora como oxímoron de la “traducción literal” y extrapolando este concepto a la música, la coloca en el polo opuesto de la performance *Werktreue* que defiende un apego a la “literalidad” del mensaje musical que se traduciría como las intenciones del compositor. La transcreación permite la coexistencia de varios caminos de performance re-formadora en cada contacto con el original. Esto significa que no hay una formulación ideal de transcrear, una vez que, tal como lo afirma Tapia, “Soluciones heterogéneas para diversos poemas o poemas son aplicables en la interacción, en el intercambio entre la creación y la recreación”¹⁷⁸ (TÁPIA In: CAMPOS, 2015, p. 221). Este postulado va contra lo que Leech-Wilkinson (2016) identifica como una tercera ilusión de la práctica musical hegemónica en occidente, que afirma que con relación a un mismo texto –partitura– hay opciones limitadas de performance, siendo tal vez una única opción la ideal, respaldando esta afirmación con estudio de grabaciones históricas:

Las grabaciones dejan claro que esto simplemente no es cierto. Ya se han encontrado personajes musicales muy diferentes en las partituras que se han grabado a lo largo del siglo pasado. [...] el experimento con los intérpretes demuestra rápidamente que las partituras pueden ser interpretadas de forma individual (es decir, con un sentido musical convincente para quien no sabe nada de la partitura o de su tradición interpretativa reciente) de la manera más alejada posible de las indicaciones contenidas en la partitura.¹⁷⁹ (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 331)

¹⁷⁸ soluções heterogêneas para poemas ou poesias diversas são cabíveis na interação, na troca entre criação e recriação (TÁPIA In: CAMPOS, 2015, p. 221)

¹⁷⁹ Recordings make clear that this is simply not true. There have already been hugely different musical characters found in scores that have been recorded through the past century. We have seen some examples already. Moreover, experiment with performers quickly shows that scores can be persuasively performed (that is to say, make convincing musical sense to one who knows nothing of the score or its recent performance tradition) in ways that are as far as possible from the indications contained in the score. (LEECH-WILKINSON, 2016, p. 331)

El cuarto punto –*cuanto más "difícil" fuere un texto, menos "traducible" parecería por su complejidad estética, más recreable sería, "más seductora como una posibilidad abierta de recreación"*–, marcado por una asociación entre la dificultad de traducción y mayores posibilidades creativas, es una constante en la práctica musical de concierto. El texto de origen en la performance, en muchas ocasiones se reduce a la partitura –no se está diciendo con esto que la obra pueda ser considerada como la partitura, por el contrario, consideramos que esta es solo una de las múltiples instanciaciones de la obra en la dimensión fáctica que puede estar sometida a variaciones por agentes externos, como ediciones, manuscritos, análisis, entre otros–, no obstante, la notación musical es reconocidamente ineficaz para transmitir no solamente un mensaje explícito sino que no logra abarcar la complejidad del fenómeno acústico en toda su complejidad; inclusive, hace más de medio siglo Seeger ya afirmaba sobre las limitaciones de la notación musical:

El énfasis está puesto en las estructuras, especialmente en las alturas y las métricas. (La notación) no nos informa sobre la conexión de las estructuras. No nos dice cómo suena la música ni cómo hacer que suene. Sin embargo, nadie puede hacer que suene como la intención del escritor de la notación a menos que uno tenga, además del conocimiento de la tradición de la escritura, el conocimiento de la tradición oral (o, mejor dicho, auditiva) asociada con ella [...] Es por esta tradición auditiva que queda la mayor parte del conocimiento de lo que "sucede entre las notas"¹⁸⁰ (SEEGER, 1958, p. 186 *In*: DOMENICI, 2012, p. 83)

Seeger reconoce un lugar de actuación del performer, que “sucede entre las notas”, en aquellos espacios no determinados. Esta afirmación de Seeger está en contravía de uno de las ideas asociadas con la performance *Werktreue* y, al mismo tiempo está asociada con el desafío propuesto en el ítem anterior de la transcreación que desafía la instanciación única de la obra. La lectura de la partitura no es únicamente el ‘desciframiento’ del significado musical a partir del entendimiento de los símbolos notados. Esta idea, ampliamente extendida en los discursos pedagógicos hegemónicos en occidente se ve representada en numerosos ejemplos en la literatura musical:

Si, por ejemplo, la Novena Sinfonía hubiera llegado hasta nosotros –como la mayoría de las obras de Sebastian Bach –sin símbolos dinámicos expresos, una mano experta podría, sin embargo, colocar esos símbolos –según el contenido– exactamente como lo ha hecho Beethoven... Las direcciones de ejecución son fundamentalmente superfluas,

¹⁸⁰ A ênfase está nas estruturas, principalmente alturas e métrica. (A notação) não nos informa sobre a conexão das estruturas. Ela não nos informa sobre como a música soa nem como sobre como fazê-la soar. Contudo, ninguém pode fazê-la soar como o escritor da notação tencionou a menos que se tenha, além do conhecimento da tradição da escrita, o conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada à ela [...] É para esta tradição aural que é deixada a maior parte do conhecimento do que “acontece entre as notas” (SEEGER, 1958, p. 186).

ya que la composición en sí misma expresa todo lo que es necesario.¹⁸¹ (SCHENKER *In: DOGANTAN-DACK*, 2017, p. 33)

sin anotaciones y sin acentuación[marcas],[el músico], simplemente inspeccionando, observando atentamente el contexto general de las frases, la disposición de las unidades rítmicas, los movimientos ascendentes y descendentes en la melodía o en el acompañamiento, las discontinuidades en las progresiones por pasos o saltos, las alteraciones cromáticas, las notas con valores duraderos inusuales, etc. encontrarán e indicarán las notas y los pasajes en los que cualquier artista [performando] proporcionaría los acentos, los lugares en los que aceleraría, los lugares en los que ralentizaría, etc.¹⁸² (LUSSY, 1874 *In: DOGANTAN-DACK*, 2017, p. 33–34)

¿Qué significa exactamente "leer el texto musical"? Mucha gente podría pensar que considero que las marcas del compositor son de suma importancia – aquellas que gobiernan el tempo, la expresión y otros matices. Pero, de hecho, me estoy refiriendo sólo a las notas mismas. Esta notación musical en sí misma le dice tanto al pianista que si es capaz de asimilarla, entonces todas las demás indicaciones del compositor con respecto a la interpretación se hacen evidentes... Esto significa que la interpretación[depende]... sólo de las notas mismas, que cualquier verdadero intérprete puede leer, escuchar y comprender perfectamente¹⁸³ (FEIMBERG *In: DOGANTAN-DACK*, 2017, p. 34)

Tal como lo afirma Dogantan-Dack (2017), por más que exista un tipo de discurso aceptado y replicado ampliamente en diversos círculos académicos que pretende defender la idea de que los patrones rítmicos o de altura expresan todas las demandas expresivas y estéticas de la obra musical; así sea relativamente fácil encontrar en abundancia este tipo de discurso, hay que reconocer que en común todos desestiman sistemáticamente la dimensión del timbre, dinámica, tempo, acentos, articulaciones, etc. para dar prioridad al aspecto ‘estructural’, como lo fue apuntado por Seeger (1958, p. 186 *In: DOMENICI*, 2012, p. 83).

Este abordaje hegemónico simplifica el acto de ‘leer’ la partitura, pues simplemente lo reduce a un ‘descifrar’, se desmantela observando la variabilidad de performances a lo largo de la historia, como lo señala Leech Wilkinson (2016), citado anteriormente, al estudiar grabaciones. La relación del performer con el texto se construye sobre una intrincada serie de

¹⁸¹ f, for example, the Ninth Symphony had come down to us – like most of the works of Sebastian Bach – without express dynamics symbols, an expert hand could nonetheless only place those symbols – according to the content – exactly as Beethoven has done... Performance directions are fundamentally superfluous, since the composition itself expresses everything that is necessary. (SCHENKER *In: DOGANTAN-DACK*, 2017, p. 33)

¹⁸² without annotations and accentuation [marks], [the musician], by simply inspecting, attentively looking over the general contexture of the phrases, the arrangement of the rhythmic units, the ascending and descending movements in the melody or the accompaniment, the discontinuities in the progressions by steps or skips, the chromatic alterations, the notes with unusual durational values, etc. will find and indicate the notes and passages where any [performing] artist would provide the accents, the places where he would accelerate, where he would slow down, etc. (LUSSY, 1874 *In: DOGANTAN-DACK*, 2017, p. 33–34)

¹⁸³ What exactly does ‘reading the musical text’ mean? Many people might think that I regard the composer’s markings as being of primary importance – those governing tempo, expression, and other nuances. But, in fact, I am referring only to the actual notes themselves. This musical notation in itself tells a pianist so much that if he is capable of assimilating it, then all the composer’s other indications regarding performance become self-evident... This means that interpretation [depends]... only on the notes themselves, which any true performer can read, hear, and make perfect sense of (FEIMBERG *in: DOGANTAN-DACK*, 2017, p. 34)

procesos simultáneos que incluyen, por supuesto, el acto de descifrar la notación, pero también de entrar en un consenso entre los elementos notados y la proyección tangible de la imagen virtual de la obra musical que el performer construye; adicionando también la conjunción de variables externas a la práctica musical individual del performer como condiciones ambientales, posibilidades del instrumento, público al cual dirige su performance, dimensión emocional y física del performer, entre otras más.

Considerar que la performance es una gran conciliación entre los signos notados y variables no notadas dota al proceso de lectura de un nivel de complejidad que no es reconocido por el discurso hegemónico que domina y controla la práctica de la música-arte occidental. La extrema dificultad natural de leer y entender el texto musical que incita la performance, mucho más que un impedimento, es el motivo por el cual el performer debe asumir una actitud transcreadora, pues cada partitura es una instanciación de la obra “seductora como una posibilidad abierta” en los términos de Campos.

Este aspecto nos conduce inmediatamente a considerar el punto cinco colocado por Campos – *La traducción debe ser "crítica" (crítica a través de la traducción, Ezra Pound), de la que la elección del texto a traducir no debe ser indiferente, ya que el primer elemento de esta operación de traducción crítica debe ser la constitución de una "tradición viva" y de una pedagogía que también se renueva activamente*– y a entender el actuar del performer no como una mera representación de la obra, sino como un accionar crítico, que tal como se estaba argumentando en el punto anterior, concilia diferentes dimensiones del performar. Por este motivo, en el proceso de la performance y aún más de la transcreación el performer se sitúa como un ‘tomador’ de decisiones que construye tradición, siendo que “cuando se plantea la cuestión de la tradición, a menudo se olvida el hecho esencial de que no se mueve sólo por homologación: su motor, a menudo, es la ruptura, el quiebre, la discontinuidad, la desacralización por la lectura al revés”¹⁸⁴ (CAMPOS, 1981, p. 208). La propia elección de la obra a ser transcreada musicalmente y el uso que el performer haga de sus transcreaciones debe ser una manifestación de la ideología y de su lugar en el mundo, por este motivo, la transcreación es una vivificación de la obra, puesto que se asume como un agente reactivo a su contexto.

¹⁸⁴ “quando se põe a questão da tradição, muitas vezes se esquece o fato essencial de que esta não se move apenas pela homologação: seu motor, freqüentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés” (CAMPOS, 1981a, p. 208).

El anterior punto conduce al sexto enunciado de Campos –*a partir de esta noción de "traducción creativa" [transcreación] surge el corolario de la imposibilidad de enseñar la literatura sin plantear el problema de la traducción como una "forma privilegiada de lectura crítica*– pues nos lleva a considerar que, si cada instanciación performativa transcreadora es un elemento que constituye la obra como *assemblage* vivo, la enseñanza de la música es inseparable de la noción de música como arte performativa, siendo imposible excluir la dimensión corporal y viva de la performance y por consecuencia, inseparable de el lente crítico y creativo que guía el performar. La enseñanza de la música es indivisible, por un lado, de la noción de música como arte performativa, es decir, no se puede excluir la dimensión corporal y viva de la performance; y, por otro lado, al no separar la música del cuerpo que la performa, tampoco se puede separar de la lente y la visión crítica e ideológica que guía el performar, como tal, la performance musical es un modo privilegiado de ‘lectura’ crítica de la obra. Todo esto representa una contraposición al modelo pedagógico conservatorio sustentado en el estatismo de la obra y la invisibilización del sujeto a través de la anulación de su subjetividad y aporte creativo en la performance. De este modo, entender la performance como transcreación implica reconocer la incompatibilidad de enseñar literatura/música sin entenderla como un ejercicio de acción crítico.

Finalmente, el último principio descrito por Campos –*Se recomendaría el trabajo en equipo y la creación de un "laboratorio de textos", donde poetas y lingüistas colaborarían, con la publicación de textos recreados experimentalmente y la posibilidad, a nivel pedagógico, de desarrollar seminarios, con la presencia y participación de estudiantes e invitados especiales*– se refiere a la creación de equipos de trabajos interdisciplinarios para re-crear, mejor decir transcrear, las obras y el desarrollo de actividades que integren individuos en diferentes estadios del proceso formativo. Esto es especialmente interesante y cobra mayor sentido al vincularlo con la posibilidad de la transcreación como acción intermedial que fue propuesta anteriormente. Si con una transcreación se pretende articular, a través de diferentes medios sensoriales, una instanciación que dé cuenta de la diversa dimensión ontológica de la obra musical, el trabajo en conjunto, –recibiendo contribuciones interdisciplinarias, desde las artes plásticas, diseño, teatro, danza, entre otras áreas– podría dar cuenta de la naturaleza variable de la obra musical y de su potencial interpretativo infinito.

3.1.9. Performance como transcreación: operación luciferina contra el pensamiento cadavérico y formolístico

Evidentemente, aplicar la transcreación de textos estéticos a la performance musical de concierto ofrece una visión de la performance bastante alejada de la paradigmática defendida y replicada por el modelo educativo conservatorio. Esto es debido al extrañamiento producido por la trasgresión de los límites esperados para las categorías y funciones que tanto el performer como otros agentes involucrados en la performance musical deben desempeñar. Por un lado, como fue mencionado anteriormente, el transcreador supera su papel de representante de la obra para asumir uno de co-creador, re-formando la obra al organizar su materialidad estética en una nueva instanciación que, dentro de la teoría de Campos, gana un valor y una fuerza autónomas y paralela a la obra que suscitó la performance. El aparato conceptual de Campos, si bien está apoyado en la aceptación de la existencia de la sentencia absoluta de Fabri y del contenido estético, fundamentalmente se encuentra enraizado en la reacción de Campos a *la tarea del traductor* de Walter Benjamin. Para Benjamin la principal labor del traductor es “Liberar, en el idioma de la traducción, el idioma puro en el que navega el original, y en relación con el cual el sentido comunicativo (*Bedeutung*) es sólo una referencia tangencial”¹⁸⁵ (SANTAELLA, 2005, p. 226). Y tal como lo afirma Campos (1981), si la traducción no tiene musa, tiene ángel:

De hecho, de acuerdo con el propio Benjamin, le cabe a la traducción una función angelical, de portadora, de mensajera (según la acepción etimológica del término griego *angelos* y del hebreo *mal'akh*). La traducción anuncia, para la lengua del original, el advenimiento de la lengua pura, espejismo mallarmano. Ella es realmente, para el original, la única posibilidad de vislumbre utópico de esa lengua pura (CAMPOS, 1982, p. 145)

Cabe complementar que para Scholem (1972 *In*: VAN LOYEN, 2014), en hebraico, la palabra ‘ángel’ es equivalente a mensajero, esto es especialmente relevante cuando consideramos la filiación cabalística de Benjamin. Por esto, la función angélica de la traducción es la anunciadora del mensaje de liberación de la lengua pura –modo de *intencionar*, contenido estético– del cautiverio que se encuentra oprimida por un contenido comunicativo que no le es esencial (CAMPOS, 2011 [1985a]). No obstante, encontrando su sustrato en esta, sobre la teoría de la traducción Benjaminiana, Campos encuentra una fisura sobre la cual deriva otra línea de razonamiento:

¹⁸⁵ Liberar, na língua da tradução, a linguagem pura que a original vela, e em relação à qual o sentido comunicativo (*Bedeutung*) é apenas uma referência tangencial (SANTAELLA, 2005, p. 226)

[La teoría Benjaminiana] está atrapada en un "claustro metafísico" (uso aquí la expresión de Derrida). Este "claustro" está delimitado por la diferencia categórica y "ontológica" entre "original" y "traducción" que preside persistentemente esta teoría, a pesar de lo mucho que ha hecho para deconstruir el dogma de la fidelidad al significado de la teoría tradicional de la traducción, para desmitificar el aspecto ingenuamente servil de la operación del traductor, enfatizar, finalmente, que la traducción es una forma, gobernada por la ley de otra forma (la "traducibilidad" del original, que será mayor, cuanto más densamente "engendada", "moldeada" – *geartet* – para este original) y cuya relación de fidelidad se expresa a través del "rehacer" de esta forma o del "modo de intención"; es decir, por una extraña operación: "La liberación, en la lengua del traductor, de la lengua pura, exiliada en la lengua extranjera.

Distinguiendo categóricamente entre *Dichtung* ("poesía") y *Um-Dichtung* (transpoetización), Walter Benjamin suscribe la idea de un "significado trascendental", de cuya presencia el original sería un avatar (el simbolizador de un simbolizado) y que, como "significado trascendental" o "simbolizado en sí mismo" (de las *Symbolisierter selbst*), se representaría en la "sagrada evolución y crecimiento de las lenguas" como "el núcleo mismo del lenguaje puro", grabado en productos aislados (obras de arte verbales, poemas), con el peso de un sentido inesencial y ajeno.¹⁸⁶ (CAMPOS, 2011 [1984], p. 67–68)

Para Campos, el claustro metafísico de la teoría de Benjamin radica en la implícita formulación de un vínculo jerárquico entre el original y la traducción, siendo esta última solo un proceso dependiente de la forma del original. Este claustro metafísico ya es criticado en las palabras de Borges citadas en el inicio de este clúster: *El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. La superstición de la inferioridad de las traducciones – amonedada en el consabido adagio italiano – procede de una distraída experiencia* (BORGES, 1932, p. 129). Si se pasa a considerar la inexistencia de un texto definitivo que sea un "original", se relocala la cuestión sobre la lengua pura en el original, para pasar a verlo como un borrador del borrador, un pre-proyecto, anotaciones no totalizantes ni conclusivas, lo que potencialmente podría llevar a considerar el "original" como una traducción de su traducción, reposicionando las categorías.

De este modo, el ángel de la traducción que podría ser llamado como AGESILAUS SANTANDER –en referencia al *Angelus Novus* de Paul Klee, adquirido y estudiado por

¹⁸⁶ está presa numa "clausura metafísica" (valho-me aqui da expressão de Derrida). Esta "clausura" é demarcada pela diferença categorial, "ontológica", entre "original" e "tradução" que preside persistentemente a essa teoria, não obstante o muito que ela fez para desconstruir o dogma da fidelidade ao significado da teoria tradicional do traduzir, para desmistificar o aspecto ingenuamente servil da operação tradutora, para enfatizar, enfim, que a tradução é uma forma, regida pela lei de outra forma (a "traduzibilidade" do original, que será tanto maior, quanto mais densamente "engendrado", "moldado" – *geartet* – for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da "redução" dessa forma ou "modo de intencionar"; ou seja, por uma operação estranhante: "a liberação, na língua do tradutor, da língua pura, exilada na língua estrangeira.

Distinguindo categoricamente entre *Dichtung* ('poesia') e *Um-Dichtung* (transpoetização), Walter Benjamin subscreve a ideia de um "significado transcendental", de cuja presença o original seria um avatar (o simbolizante de um simbolizado) e que, enquanto "significado transcendental" ou "simbolizado em si" (*das Symbolisierter selbst*), se deixaria representar no "sacro evoluir e crescimento das línguas" como "aquele cerne mesmo da língua pura", gravado nos produtos isolados (obras de arte verbal, poemas), com o ônus de um sentido inessencial e estrangeiro. (CAMPOS, 2011 [1984], p. 67–68)

Benjamin— que pasaría a reposicionar en anagrama Benjaminiano sus caracteres para ser Der Angelus Satanas: el ángel de satanás. El diablo en Benjamin está asociado con el progreso que llevará a la destrucción (VAN LOYEN, 2014), no obstante esa destrucción es un momento radical, creativo con implicaciones redentoras (SHAHAR, 2015). De este modo, el progreso que implica la destrucción/trasgresión de fronteras categóricas llevará a la destrucción del “original” por parte del ángel caído: lucifer. El traductor transgresor, transcreador, “En lugar de rendirse al silenciamiento, el traductor-usurpador, a su vez, amenaza al original con la ruina del origen. Este, como yo lo llamo, es la última *hybris* del traductor luciferino: transformar, por un instante, el original en la traducción de su traducción”¹⁸⁷ (CAMPOS, 2011 [1984], p. 71–72). Es en este *tornar el original en su propia traducción*, parafraseando a Campos, que se da la destrucción del claustro Benjaminiano: significa que del original emerge la energía creativa y en ese ejercicio de crear es que aparece la opción redentora, no se destruye el original, se posibilita la emergencia de una forma paralela, paramorfismo usando la terminología Haroldiana, que rompe con la jerarquización con respecto al original.

La transcreación es una operación que se niega a servir a un contenido, a un *Logos* preordenado, rompe el claustro metafísico de la teoría Benjaminiana, es una operación luciferina —del latín *lux* ‘luz’ y *fero* ‘llevar’: ‘portador de luz’: su *hybris*, como desmesurado intento de transgresión de los límites impuestos por la función angélica Benjaminiana, arroja luz a la escisión entre el camino místico de la transcreación y el racionalizado de la traducción literal, logocéntrica, oculocéntrica —que oscurece la presencia del individuo transcreador—. Bajo este cariz, transcrear luciferinamente tiene más relación con *tresler*, traslucir, trasparer (LOMBARDI, 2014), que con el acto de traducir, colocando a la transcreación como una actividad de lectura iluminada, reveladora, potencialmente peligrosa¹⁸⁸, en fin, leer hipercríticamente, invertir las categorías para colocar el original al servicio de la transcreación. En síntesis: transcrear es una acción de interpretación.

“Inflamada por el deslumbrante rastro de su Ángel instigador, la traducción creativa, poseída por el demonismo, no es ni piadosa ni memorial; intenta, en el límite, borrar el origen: la obliteración del original” (CAMPOS, 1981, p. 209). La quiebra del claustro Benjaminiano, la jerarquización del original-traducción/versión tiene su apogeo cuando la

¹⁸⁷ Ao invés de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hybris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. (CAMPOS, 2011 [1984], p. 71–72).

¹⁸⁸ *Tresler*: port. ler de trás para diante; ler às avessas. Enlouquecer por ler demais. Dizer ou praticar tolices.

traducción/versión/interpretación se asume como la única manifestación de la obra, pues finalmente la obra solo vive en la instanciación: es la negación del original. Esta operación luciferina, demoniaca solo ocurre cuando el transcreador, performer, se apropia conscientemente de su agencia creadora en la instanciación o vivificación de la obra, como un creador asume su papel y toma en manos la instanciación de una nueva obra, paramórfica a la obra incitadora: la transcreación musical.

La supra valorización del contenido semántico y documental de la obra en la traducción de textos estéticos, taxonomía de Max Bense, representa la muerte (cadaverización) del contenido estético y por tanto el fin de la vida del ‘poema’.

La poesía y la traducción de la poesía siendo operaciones de traducción, ambas participan, en la concepción de Paul Valéry, en esta "divinización" del lenguaje de la comunicación ordinaria, defectuosa y nostálgica de un complemento munificente. "Para un poema en prosa", para el poeta francés, reconvertirlo a la lengua numeraria¹⁸⁹, sería lo mismo que "ponerlo en un ataúd", reduciéndolo a un estado cadavérico deplorable, al gusto de las prácticas pedagógicas mortuorias.¹⁹⁰ (CAMPOS, 2011, p. 85)

Siendo así, al entender la performance musical como una operación traductora, mejor decir interpretativa, adopta el demonismo transcreador y asume la misión vivificar la obra a partir de la priorización y reorganización del contenido estético de ésta. Centrarse en el trabajo de supervalorizar el contenido semántico implicaría colocar la práctica musical en un ataúd, a la obra en un estado cadavérico, tan al gusto de las prácticas pedagógicas conservatoriales museológicas¹⁹¹ especializadas en categorizar y delimitar para poder justificar su discurso clasificatorio. Respecto a esto Campos también afirmó:

¹⁸⁹ En este caso, el adjetivo *numerario(a)* significa incorporada con carácter fijo al conjunto de quienes componen un cuerpo determinado, definición de la RAE (consultado en 06 de noviembre. <<https://dle.rae.es/?id=QiXN0GA>>). De este modo, podemos hacer la lectura de este fragmento asociando la lengua numeraria como aquella la que se utiliza para el acto comunicativo no estético.

¹⁹⁰ Poesia e tradução de poesia sendo operações tradutoras, ambas participam, na concepção de Paul Valéry, dessa “divinização” da língua de comunicação ordinária, defectiva e nostálgica de um complemento munificente. “Por um poema em prosa”, para o poeta francês, – reconvertê-lo à língua numerária – seria o mesmo que “pô-lo num ataúde”, reduzi-lo a um deplorável estado cadaveroso, ao gosto de mortuárias práticas pedagógicas (CAMPOS, 2011, p. 85)

¹⁹¹ Las prácticas museológicas a las que hacemos referencia están directamente relacionadas con el discurso desarrollado por Lydia Goher en su libro *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992). Según la autora, el museo imaginario de las obras musicales es una estructura social y una práctica musical que considera que sus actividades (performance) podrían tratarse en términos de la producción e interpretación de obras musicales de artes visuales y, por lo tanto, se orientaban hacia ella. De este modo, las obras musicales empezaron a comercializarse y valorizarse de la misma manera que otras obras de arte y, en términos estéticos, a ser contempladas como creaciones fijas. El *imaginary museum of musical works* enmarca la obra musical metafóricamente, despojándola de sus orígenes locales, históricos y mundanos para permitir su apreciación controlada, separada intervenciones externas y *personales*, circunscribiendo su valor a la fuerza centrípeta de la misma obra. Este principio de separabilidad, o autonomía de la obra musical, ayudó especialmente a fundar la creencia de que la música podía encarnar verdades espirituales más elevadas. Con esta idea se inició el

Mi relación con la tradición es más musical que museológica. Nótese que ambos adjetivos provienen de la misma palabra, *musa* (*Mousa* en griego), y que las Musas *son hijas de la memoria* (*Mnemósine*). Prefiero la derivación que ha llevado a la música porque me gusta leer la tradición como una partitura transtemporal, haciendo, en cada momento, "armonizaciones" sincrónicas-diacrónicas, traduciendo, por así decirlo, el pasado de la cultura al presente de la creación. Museo –por lo menos una cierta idea de museo, que trae como correlato la palabra "conservador"– hace pensar en algo muerto, embalsamado, conservado en formol o naftalina. También por esta razón, imagino la cultura como algo diferente de la mera erudición. Esto implicaría una acumulación cuantitativa de conocimientos, como en un archivo. La cultura, a su vez (aunque implica un lastre implícito de erudición), sería más bien un concepto cualitativo, caracterizado por la idea de relación: saber relacionar el conocimiento, ponerlo en movimiento, en conexión, como en un ideograma o una constelación.¹⁹² (CAMPOS, 1992, p. 257–258)

Las prácticas museológicas que asumen la práctica musical como una representación de una entidad inerte que debe ser conservada, va en contravía del accionar transcreador que procura, como se argumentó anteriormente, vivificar la obra al colocar en sincronía el pasado de su emergencia con su futuro, es decir las estructuras y poéticas emergidas en el presente de la performance transcreadora. El talante conservador de una performance cadavérica, resultado de una práctica museológica, no se conecta a la realidad viva y en movimiento, no reconoce el potencial creativo del performer, pues este, considerado como extensión servil del cadáver –es decir de una obra inerte–, no reacciona a su entorno, no cuestiona, no problematiza, no vivisecciona la obra para formular reorganizaciones de su contenido estético.

Al proponer un accionar transcreativo, no solamente está siendo refundada la agencia del intérprete, traductor o performer, sino también la dimensión ética del accionar, colocando como principio la transgresión de la función de conservador-cuidador del conocimiento-cultura –propia de la práctica performativa conservatorial que asume la performance como un ejercicio exclusivamente representativo de la obra—para pasar a ser un agente que vivifica la obra y el conocimiento poniéndolo en movimiento, en constelación¹⁹³. La performance que opta por la

proceso de objetivación, esto significa que “Music began to be thought of as partitioned into works each of which embodied and revealed the Infinite or the Beautiful. Each work contained something valuable, something worthy of aesthetic or ‘metaphysical’ contemplation” (GOER, 1992, p. 174).

¹⁹² Minha relação com a tradição é antes musical do que museológica. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, *musa* (*Mousa* em grego), e que as Musas *são filhas da memória* (*Mnemósine*). Prefiro a derivação que desembocou em música porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, "harmonizações" síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. Museu –pelo menos certa ideia de museu, que traz como correlato a palavra "conservador"– faz pensar em coisa morta, embalsamada, preservada em formol ou em naftalina. Por isso, também, imagino a cultura como algo diferente da mera erudição. Esta implicaria uma acumulação quantitativa de conhecimento, como num arquivo. Cultura, por seu turno (embora envolvendo um lastro implícito de erudição), seria antes um conceito qualitativo, caracterizando-se pela ideia de relação: saber relacionar os conhecimentos, pô-los em movimento, em conexão, como num ideograma ou numa constelação.

¹⁹³ Como se puede percibir en la anterior cita de Campos y el uso que este autor en otros contextos da al concepto de constelación, éste es directo subsidiario del de Walter Benjamin, quien en el prólogo de *El origen del Trauerspies Alemán*, afirma que

opción transcreadora, asume su lente hipercrítica y transtemporaliza la obra en el contexto vigente, haciendo del accionar performativo una acción de navegación por constelaciones intertextuales donde es permitido re-vivir el pasado transversalizado por la temporalidad presente.

El performer transcreador como cuerpo vivo se sintoniza con su entorno, con la obra fuera del formol, es decir como agente-*assemblage* creativo y mutante, en constante proceso de emergencia. Así, el agente se introduce en el tejido estético de la obra, lo problematiza y con esto *re-forma* la obra con su performance, tornando esta un ejercicio de exhibición de los elementos constitutivos de esta, descubiertos en sus entrañas después de una cuidadosa vivisección –no autopsia–. Si por un lado el pensamiento formolístico (de formol) pretende que el contexto, temporal, espacial, social no afecte la materialidad (de lo que está hecha la obra de arte) y los procesos formadores de la performance –recepción, emisión, reformación–; la transcreación sacude el formol del pensamiento cadavérico y da vida a la obra a través de la performance, y por lo tanto los procesos de recepción, emisión de esta. Sacar a la obra del formol implica reconocer su vivacidad y su potencial para re re-inventada, re-creada, reformada, *transcreada*, en cada instanciación.

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y estos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. [...] Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados. (BENJAMIN, 1928, 230)

De este modo, el concepto de constelación no se asocia con una totalidad monolítica, sino que se atiene a la relación entre las partes y el todo que estas conforman, enfatizando en la particularidad. Siendo así, las ideas o conceptos no tienen valor individual por sí mismas, sino que este es relativo al vínculo que determinada unidad establece con los demás conceptos o conglomerados de conceptos. La creación de constelaciones se refiere más a la yuxtaposición de elementos que varían conforme sus asociaciones y se resisten a ser enmarcados en un común denominador.

3.2. Dedos que tocan, voces que trastocan

Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un *Quijote* contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro *Quijote* –lo cual es fácil– sino «el» *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes.

«Mi propósito es meramente asombroso», me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. «El término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.» En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. *Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo xvii le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.*

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944, p. 21 cursiva nuestra)

Terminamos la sección anterior apelando al carácter luciferino, *lux fero*, del agente transcreador, este destructor que invierte las categorías para colocar el *original al servicio de la transcreación* depende fundamentalmente del posicionamiento activo en el que el sujeto reconozca su agencia creativa y en la obra la posibilidad viva de creación. Esto coloca en jaque los presupuestos performativos vigentes en algunos sectores importantes del mundo de la música-arte occidental: Por un lado, desafía la noción de obra musical como entidad incorruptible que ofrece solamente la alternativa de una representación performativa y, por otro lado, abre paso a reconsiderar la dimensión ética de la performance musical. Sobre estos aspectos se desarrollará este segundo segmento del clúster desde una perspectiva más práctica, tomando ejemplos concretos para ilustrar las reflexiones que se han tejido hasta este punto.

Proponemos aquí dos estudios en los que los sujetos involucrados son identificados como agentes luciferinos, transcreadores, que transforman la relación silente con la obra musical por una en la que *transforman, por un instante, el original en la traducción de su traducción*. Se trata, pues, del estudio ‘Este no es el *Preludio BWV847*’ en el que utilizando el *Preludio BWV847* de J.S. Bach como nodo de convergencia de las visiones creativas de Ferruccio Busoni y de Pierre Schaeffer en un ejercicio de vinculación transtemporal y transpoética¹⁹⁴; en el sentido que identificamos que ambos trabajan con una estética¹⁹⁵ con algunos puntos de contacto, en que la materialidad y formatividad de la obra en cuestión desafía los preceptos de autoría e indivisibilidad de la obra musical. Finalmente, el estudio ‘Dedos que tocan, voces que trastocan’ es el retrato dibujado a partir de entrevistas a Luca Chiantore, Paulo de Assis y Joana Sá –a quienes debo agradecer la amable disponibilidad y generosidad–, pianistas e investigadores artísticos que desde orillas metodológicas y cuestionamientos diferentes convergen en la necesidad de trastocar la performance musical hoy en día partiendo del desafío a la noción de obra musical terminada y de performance como representación impersonal.

No obstante, antes de comenzar con los estudios propuestos, debemos retomar una discusión abandonada momentáneamente en la primera parte de este clúster sobre el carácter determinante de la visión ontológica de la obra musical en la performance y su correspondiente implicación ética. No se hace esto con el ánimo de retomar el tono reflexivo *per se*, sino porque genuinamente consideramos que el accionar transcreativo –con todo lo que conlleva en el sentido de reconfiguración del papel del performer– está fundamentado en el desafío a la noción de obra musical como unidad absoluta, definida, indivisible e incuestionable. Anteriormente citamos a David Davies cuando afirmó que la reflexión sobre la ontología de la obra facilita el entendimiento de la performance por parte de sus practicante e interlocutores. Para el autor, la reflexión sobre conceptos como ‘obra musical’ es trascendental para dar sentido a las prácticas en las que estas obras entran a hacer parte, siendo “reflexivamente responsable de la práctica

¹⁹⁴ Con este neologismo hacemos referencia a una superación de las fronteras que las poéticas de ambos compositores colocan entre sí al trabajar con medios y objetivos diferentes. La poética en este caso la estamos asimilando desde la perspectiva programática y operativa Pareysoniana, para quien en *Los problemas de la estética* la define como: “um determinado gosto convertido em um programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte” (1997, p. 17).

¹⁹⁵ En este aspecto nos apoyamos en la definición de estética dada por Pareyson en *Los problemas de la estética*, para quien esta tiene un carácter filosófico y especulativo y emerge del encuentro reflexivo entre la filosofía y la experiencia de arte.

artística”¹⁹⁶ (2017, p. 117). Esto quiere decir que, entender determinada práctica performativa pasa por la comprensión ontológica que esta hace sobre la obra.

3.2.1. Ontología de la obra musical: principio regente en la re-determinando la labor del performer/traductor

He mencionado el potencial desafiador de la ontología de la obra que la transcreación representa para la noción de obra musical como entidad incorruptible y absoluta y también he afirmado que esta visión está vinculada con una práctica musical asociada a los valores *Werktreue*. Entender de qué se trata esta visión tradicional ayudará a visualizar los caminos de reflexión ontológica que la transcreación abre y por consiguiente justificará la elección de los casos que serán estudiados un poco más adelante.

Así como Davies afirma que la ontología de la obra determina, al mismo tiempo que explica la práctica interpretativa de esta. Por su parte, Lydia Goher en *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992) apunta que esto se debe al carácter regulativo que este concepto ha adquirido. Como tal, la ontología de la obra determina en buena parte las reglas que deben seguirse en la práctica basándose en la comprensión de conceptos como responsabilidad, libertad y justicia; es decir, apelan a una ética propia implícita en el accionar, determinando como se estructuran las prácticas.

En su función normativa, los conceptos de regulación determinan, estabilizan y ordenan la estructura de las prácticas. Dentro de la práctica de la música clásica componemos obras, producimos interpretaciones de obras, apreciamos, analizamos y evaluamos las obras. Para hacer esto con éxito necesitamos un tipo particular de comprensión general. Cada vez que hablamos de obras musicales individuales aplicamos esta comprensión general a los casos específicos. Esta comprensión se centra en uno o más conceptos regulativos.¹⁹⁷ (GOHER, 1992, p. 102–103).

Como tal, continuando con Goher, el poder regulador de las obras musicales delimita la práctica, instando al mantenimiento de determinadas escalas de valores y de acciones permitidas, alcanzando el poder de incorporar o excluir acciones, normas y pensamientos específicos. La performance *adecuada* de una obra implica la materialización de estos preceptos

¹⁹⁶ reflectively accountable to artistic practice (DAVIES, 2017, p. 117)

¹⁹⁷ Within classical music practice we compose works, produce performances of works, appreciate, analyse, and evaluate works. To do this successfully we need a particular kind of general understanding. Every time we talk about individual musical works we apply this general understanding to the specific cases. This understanding focuses upon one or more regulative concepts. (GOHER, 1992, p. 102–103)

manifestados en la comprensión puesta en escena. “Se demuestra el conocimiento y la comprensión de estos conceptos cuando uno, por ejemplo, cumple con una partitura, toca estas notas y no otras, toca de tal manera que indica el respeto por el género musical e históricamente concebido”¹⁹⁸ (1992, p. 104). No obstante, el carácter regulativo de las obras musicales no es una característica inherente y atemporal en la música-arte occidental.

La fuerza regulativa del concepto de obra musical comienza con el siglo XIX con el establecimiento del concepto de obra musical como creación de *alguien*; la idea de la obra independiente de sus performances comienza ganar fuerza en un contexto en el que la producción musical se vinculó separadamente a la composición y a la performance (GOHER, 1992). Esto no significa que antes de 1800 no hubieran existido las nociones de composición, notación y performance, sino que en este punto se da un quiebre en las asociaciones que se desarrollan entre estos conceptos teniendo un impacto regulador de la performance musical. Con la caracterización de obra como creación autónoma, se exigió del performer una actitud de veneración consagrada en la respetabilidad del texto notado, considerado en ese contexto como el *locus* de la obra.

Aunque Goher no enfatiza en el vínculo entre esta escisión y el modelo educativo conservatorio que tiene grande aceptación hasta nuestros días, algunos autores (GOOLEY, 2010; HAYNES, 2007) apuntan para un vínculo evidente en la consolidación y diseminación de la noción de obra musical como objeto y la estandarización de la educación musical. De hecho, un parámetro de fijación y aceptación de los conceptos reguladores es su arraigo en la práctica a través de una permanencia ficticia o supuestamente fundamentada en un discurso que les otorga calidad de absolutos, proporcionando el principio de ordenamiento de los valores que condicionan el accionar (GOHER, 1992), siendo en este caso el de la performance y su vínculo con la obra musical. Partiendo de esto, no es difícil comprender el rol fundamental de la masificación e institucionalización de la educación musical en la aceptación de este quiebre, considerando la exitosa expansión de este modelo educativo con su discurso *Werktreue*¹⁹⁹.

Así, dadas las actitudes estéticas de la época, las obras musicales como construcciones abstractas requerían una performance adecuada si querían demostrar que eran dignas

¹⁹⁸ One shows one's knowledge and understanding of these concepts when one, for example, complies with a score, plays these notes and not others, plays in such a way as to indicate respect for the genre musically and historically conceived.(GOHER, 1992, p. 104)

¹⁹⁹ Sobre este asunto específico he dedicado parte de mi disertación de maestría: CASTRO GIL, Susana. VIRTUOSISMO EN LA CONTEMPORANEIDAD: DE LA INVISIBILIDAD AL ACTIVISMO DECOLONIAL. 2019. – Disertación de maestría. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. 171p.

de ser llamadas "obras de arte". La performance adecuada dependía de que hubiera intérpretes de obras dedicados a la tarea de performar las obras por medio de la interpretación. El ideal de *Werktreue* surgió para captar la nueva relación entre la obra y la interpretación, así como la que existe entre el intérprete y el compositor. Las interpretaciones y sus intérpretes estaban respectivamente subordinados a las obras y a sus compositores.²⁰⁰ (GOHER, 1992, p. 231)

El establecimiento y aceptabilidad de este discurso no se restringió al contexto de su surgimiento sino que fue siendo adoptado junto con la adopción del modelo educativo conservatorio, más allá del continente europeo y del siglo XIX para llegar a dominar el mundo occidentalizado hasta la contemporaneidad en un evidente caso de imperialismo conceptual, llegado a un nivel de arraigo tal que, como lo afirma Goher (1992), en el pensamiento contemporáneo sus conceptos constitutivos se dan por sentados, lo que incluye la autonomía de la obra y la instrumentalización de la performance. Esto no solo coloca a la performance en una situación en la que su función es ser un emisario, representador, de la supuesta obra musical, sino que también refuerza la división entre el performer y el compositor, creando una jerarquía en la que el compositor es especialmente beneficiado pues es visto como figura central en el proceso de creación, lo que deriva en la creación de imaginarios de veneración de estos agentes genios mitológicos responsables exclusivos del proceso creativo (COOK, 2018), que acaba siendo otro de los conceptos constitutivos naturalizados en el pensamiento contemporáneo.

El compositor no puede defenderse. Ya no está allí, y la música está allí, y tenemos que hacer algo con ella. Y algunas personas dicen, vale, puedes hacer lo que quieras, depende de ti. Pero si hay una pieza musical compuesta por un compositor ahora, y el compositor estaría allí. Le preguntarías al compositor, ¿qué debo hacer aquí? Y ellos dirán, haz esto. Y luego tú dirás, gracias maestro y lo haces. Así que el compositor no está allí, deberíamos hacer lo mismo. Todo lo que tenemos que hacer es investigar, tratar de averiguarlo. Y puede que nunca lleguemos tan lejos como para poder tocar como Bach. Porque creo que es un error pensar eso. Pero esperemos que nos acerquemos lo más posible a él. [...] Creo que es básicamente un respeto normal por alguien que fue más grande que tú. Porque juzgo a Sebastian Bach y a compositores como ese como más grandes que yo. Más importante, más genio que yo. Y se me permite interpretar su música. [...] Creo que entonces, el respeto al compositor va del compositor a su música. Porque el compositor es una persona importante porque compuso música fantástica. [...] Sólo porque vivimos tan lejos y tenemos que aprender, tenemos que entender la música. Y hacer como Francois Couperin dijo en su prefacio de uno de los libros de clavicémbalo, el tercero de 1722. Presté tanta atención a todos los detalles, que escribí todos los detalles. Así que usted como intérprete debe tener cuidado. de dejarme escuchar toda la información, porque todo lo que he escrito es importante para mí interpretación. Y si no lo haces, entonces

²⁰⁰ Thus, given aesthetic attitudes of the time, musical works as abstract constructs required adequate realization in performance if they were to prove themselves worthy of being called 'works of fine art'. Adequate realization depended upon there being interpreters of works devoted to the task of realizing works through the medium of performance. The ideal of *Werktreue* emerged to capture the new relation between work and performance as well as that between performer and composer. Performances and their performers were respectively subservient to works and their composers. (GOHER, 1992, p. 231)

mantén tus manos fuera, no toques mi música, porque la estás arruinando.²⁰¹
(COBUSSEN, 2017)

De las palabras del afamado teclista Ton Koopman puede extraerse que su ética como performer está marcada por una sensación de inferioridad frente a los compositores y un respeto meticuloso a lo escrito por estos. No se trata de restar importancia a figuras como J.S.Bach o F.Couperin; lo que se apunta aquí es la mistificación evidente en este tipo de discurso alrededor de determinadas figuras y la aceptación incuestionada del performer como un agente al servicio de la obra y las intenciones del compositor. La naturalización del poder regulador de la obra aparece orgánicamente asimilada como absolutos incuestionables en el accionar y el raciocinio de Koopman; su discurso revela una concepción ontológica de la obra como unidad autónoma e imperturbable –como un objeto– que trasciende fronteras espaciotemporales cuyo valor es intrínseco con una fuerza capaz de condicionar el accionar del performer para favorecer la reproducción satisfactoria del supuesto mensaje original plasmado por el autor.

Christopher Small (1998) señala que circunscribir el significado de la música en el objeto implica una negación del carácter performativo de la música, asumiendo que bajo esta lógica, en la medida que la presencia del performer sea más transparente e inocua más satisfactorio será su accionar. Esto conlleva a una simplificación del acto performativo como exclusiva reproducción y representación de una entidad basándose en lo que sería el supuesto respeto a unas supuestas intenciones del compositor y una supervalorización del objeto sobre la acción:

Lo que se valora no es la acción del arte, ni el acto de crear, y menos aún el de percibir y responder, sino el objeto de arte creado en sí mismo. Cualquier significado que el

²⁰¹ the composer cannot defend himself. He's not there anymore, and the music is there, and we have to do something with it. And some people say, okay, you can do what you like, it's up to you. But if there's a piece of music composed by a composer now, and the composer would be there. You would ask the composer, what shall I do here? And they will say, do this. And then you'll say, thank you maestro and you do it. So the composer's not there, we should do the same. All we have to do research, try to find out. And we might never come so far that we can play like Bach. Because I think that's just a mistake to think that. But let's hope that we come as close as possible to him. [...] I think it's basically a normal respect for somebody who was greater than you. Because I judge on Sebastian Bach and composers like that as bigger than me. More important, more genius than me. And I am allowed to perform their music. [...] I think then, the respect to the composer goes from the composer to his music. Because the composer is an important person because he composed fantastic music. [...] Just because we are living so far away and we have to learn, we have to understand the music. And do like Francois Couperin said in his preface of one of the harpsichord books, the third one 1722. I gave so much attention to all the details, I write all the details. So you as a performer should take care. To let me hear all the information, because everything I've wrote down is important for my interpretation. And if you don't do it, then keep your hands off, don't play my music, because you are ruining it. (COBUSSEN, 2017)

arte pueda tener se piensa que reside en el objeto, persistiendo independientemente de lo que el perceptor pueda aportarle.²⁰² (SMALL, 1998, p. 4-5)

En este punto cabe cuestionar si esto es todo lo que puede esperarse de una relación ética entre el compositor –fallecido o no–, las obras y el performer. Koopman se compromete al profundo estudio del texto musical con el fin de acercarse *lo máximo posible* a la manera como el compositor habría pensado su música, es decir sus intenciones, aun reconociendo la imposibilidad de hacerse una idea completa de esta; inclusive también cuando es consabida la incapacidad de la notación musical para plasmar con claridad todas las dimensiones del proceso musical de una obra. Naturalmente, el trabajo del performer debe un respeto hacia la obra y la intencionalidad del compositor, no obstante, un respeto incuestionadamente unilateral puede representar un desbalance y coartar la posibilidad de permitir al performer encontrar abordajes nuevos de música del pasado y formular una ética performativa que procure una relación horizontal entre los agentes compositor/performer.

Esto abre la puerta para cuestionar también por qué, desde la perspectiva de Koopman –pero no restringiéndonos a él, sino asumiéndolo como sinécdoque de toda una estructura de valores ampliamente reconocidos y validades por la academia musical tradicional en occidente–, la performance debe ser vista como un espacio en el que las supuestas intenciones del compositor sean las que primen únicamente y no como un encuentro colaborativo entre diferentes agencias e igual capacidad de contribuir. Asociamos esto, entre varios motivos, al predominio de la visión de obra como entidad autónoma y absoluta donde el máximo creador es el compositor, conduciendo a una performance que ignora la responsabilidad del performer y con esto nos referimos a la toma de decisiones que hace parte del proceso de formación de la obra de arte. De este modo, este concepto regulador no solo invisibiliza al sujeto, sino que le retira su capacidad de decisión y responsabilidad sobre el acto musical, negando la posibilidad de visiones alternativas en una afirmación radical y excluyente que podría resumirse en las palabras Koopman citando a Couperin: *mantén tus manos fuera, no toques mi música, porque la estás arruinando*.

Lo que se desconoce con la aceptación incuestionada del concepto regulador de obra musical como entidad autónoma es que el performer tiene una individualidad personal y puede ser fiel también a esta como actitud de integridad artística, posicionándose con una lógica ética

²⁰² What is valued is not the action of art, not the act of creating, and even less that of perceiving and responding, but the created art object itself. Whatever meaning art may have is thought to reside in the object, persisting independently of what the perceiver may bring to it. (SMALL, 1998, p. 4-5)

guiada por otros parámetros. Esto nos remite a la consideración de la realización de la obra vista por Pareyson en *Conversaciones sobre estética*, en la que es imposible separar ignorar a la persona cuando se interpreta:

no hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en el que ha sido hecho y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación, es decir, a través de una actividad personalísima e irreplicable que, lejos de añadir a la necesaria realización de la obra algo que le sea extraño, se sirve por el contrario del único órgano eficiente de intuición que puede disponer la persona humana: su misma personalidad. (PAREYSON, 1987, p. 66)

Si aceptamos que se alcanza la obra al interpretarla, al permitir que la *persona* se manifieste en congenialidad con algún aspecto de la obra, habría que aceptar que el performer puede encontrar maneras de interpretar y performar una obra musical diferentes a las previstas por el compositor determinadas por su lugar socio-espacio-temporal. Y en este caso, el performer se apropiaría de su responsabilidad artística, permitiendo que entre en la ecuación de la ética de la performance las consideraciones individuales sobre el respeto a la intencionalidad del performer. Esto abre margen para que el accionar performativo no sea orientado exclusivamente por el principio de la repetición o reproducción fiel sino por la búsqueda de un equilibrio entre las voces de los agentes musicales involucrados. Esta discusión sobre la responsabilidad artística del performer y su capacidad de añadir elementos creativos a la obra no es viable en el contexto reglamentado en el que la obra se considera como una entidad incorruptible y creada por un único autor.

Evidentemente, esta visión ontológica de obra absoluta descarta considerar los procesos de interacción que dan emergencia a la obra como elementos constitutivos y significativos. El accionar Croceano del performer que ‘re-evoca’ fielmente el significado original de la obra a partir de la impersonalidad y la objetividad (CROCE *In* PAREYSON, 1997) podría funcionar solo en el plano hipotético de una performance des-personalizada –en el sentido hipotético de poder eliminar rasgos de la *persona* del performer–. Esto es constatable cuando se resalta la imposibilidad de anulamiento del sujeto desde la perspectiva de quehacer artístico:

El artista tiene a su disposición ‘signos’ que forman parte de la semiósfera dominante: estructuras previamente creadas, aceptadas y transmitidas de signos y códigos con sus reglas de acompañamiento, que, una vez ensamblados y construidos, tienen sentido y pueden transmitirlo. El artista no puede escapar de los códigos existentes, sino que construirá dentro de los sistemas disponibles de traducción una retórica, un estilo, un lenguaje o un discurso específicos. [...] La traducción y realización será única a la luz de las decisiones, la distancia y la ‘firma’ del artista. Estas tres nociones –decisiones, distancia y firma– se refieren a la forma en que el artista se apropia del sistema semiótico y lo modelará de una manera original e idiosincrásica. Las decisiones del artista se refieren a la elección, articulación y disposición de medios semióticos y códigos

simbólicos en el espacio artístico, y dependen de sus habilidades y predisposiciones. La distancia se refiere a la separación, a la brecha que el autor elige –no necesariamente conscientemente– para instalar entre el sistema semiótico aceptado o transmitido por la cultura dominante [...] y el uso idiosincrásico que el artista hace de él: su propio arte. Finalmente, la ‘firma’ del artista es la convergencia de las decisiones y la distancia. Por firma no me refiero al nombre literal firmado en la obra de arte, sino a la firma figurativa que se refiere al conjunto personal y único de las características, rasgos, métodos y códigos que llevan todas las obras de un artista.²⁰³ (COESSENS, 2014, p. 75–76)

Hacia la misma dirección, Pareyson apunta que, si la obra es la formación de la materialidad, el modo como esta materialidad es formada, es decir la energía formante, otorga a la obra un carácter diferencial y da un paso adelante al afirmar que la obra es, al mismo tiempo, indisociable del artista:

Esta materia se forma según una forma irrepetible y única de formar, que es la misma espiritualidad y personalidad del artista; y quien no viera con estilo toda esta espiritualidad, hecha de energía formadora, reduciría la obra a pura materia, la estatua a un bloque de mármol, la pintura a una superficie cubierta de colores. La forma es a la vez física y espiritual, pues si la materia formada es física, la manera de formarla es espiritual; ésta es la conjunción de espíritu y materia en la obra de arte, y no puede decirse que sólo ‘expresa’ la persona del artista, pues es en cierto modo la persona entera e indivisible del artista hecho objeto material, físico y existente, sin que ello se oponga naturalmente a la evidente trascendencia recíproca de obra y persona.²⁰⁴ (PAREYSON, 1993, p. 56)

Aceptando que la presencia del performer como sujeto no es pasible de ser anulada, un pensamiento ontológico de la obra como entidad ajena a su performance, inmutable y determinada por el autor no alcanzaría a trascender la dimensión de la formulación teórica sin aplicaciones tangibles reales –así esto no sea admitido explícitamente por los portavoces del *Werkteue*–. Para solventar esa visión ontológica restringida, pero de alguna forma bastante instaurada en círculos *Werkteue*, Paulo de Assis en *Logic of Experimentation: Rethinking*

²⁰³ The artist has at his or her disposal “signs” that are part of the prevailing semiosphere: previously created, accepted, and transmitted structures of signs and codes with accompanying rules, which, when assembled and constructed, bear meaning and can transmit meaning. The artist cannot escape the existing codes, but will construct within the available systems of translation a proper rhetoric, style, language, or specific discourse. [...] The translation and realization [sic] will be unique in light of the decisions, distance, and “signature” of the artist. These three notions—decisions, distance, and signature—refer to the way in which the artist appropriates the semiotic system and will model it in an original and idiosyncratic way. The decisions of the artist concern the choice, articulation, and arrangement of semiotic meanings and symbolic codes in the artistic space, and depend on his or her skill and predispositions. The distance refers to the separation, the gap the author chooses—not necessarily consciously—to install between the semiotic system as accepted or transmitted by the prevailing culture [...] and the artist’s idiosyncratic use of it—his or her own art. Finally, the artist’s signature is the convergence of both decisions and distance. By signature, I do not mean the literal name signed on the work of art, but the figurative signature referring to the En el p

²⁰⁴ Essa matéria é formada segundo um irrepetível e todo singular modo de formar, que é a própria espiritualidade e personalidade do artista; e quem não visse no estilo essa inteira espiritualidade, feita energia formadora, reduziria a obra a pura matéria, a estátua a bloco de mármore, o quadro a uma superfície coberta de cores. A forma é ao mesmo tempo física e espiritual, porque se a matéria formada é física, o modo de formá-la é espiritual; eis a conjunção de espírito e matéria na obra de arte, e não se poderá dizer que somente 'exprima' a pessoa do artista, pois ela é de certo modo inteira e indivisível a pessoa do artista feita objeto material, físico e existente, sem que isso se oponha, naturalmente, à evidente transcendência recíproca de obra e pessoa"(PAREYSON, 1993, p. 56)

Music Performance through Artistic Research (2018b). Inspirado en el pensamiento Deleuziano, propone una ontología de la obra vista como multiplicidad abriendo diferentes caminos de exploración performativa en contraste con la visión ontológica tradicional.

Para el músico e investigador, la obra musical es un conglomerado de emergencias de las cuales hacen parte los procesos que incitaron su formación canalizada por el ‘autor’, procesos de reinstanciación –como las sucesivas performances, ediciones de textos, reelaboraciones– y las imágenes virtuales de la obra –es decir las potenciales aproximaciones interpretativas de los individuos que interactúan con la obra, lo que incluye también imaginarios colectivos y asociaciones personales. Esta visión dinámica de la obra no admite la estagnación de la obra, por el contrario, al ser vista como un conjunto de continuas emergencias, la obra surge y resurge continuamente cobrando diferentes formas y significados. Respecto a esto señala dos caminos a tomar:

Uno es analítico, permaneciendo a cierta distancia de los materiales de la práctica musical, cuestionando las cosas en términos de lo que son, cómo aparecen, qué propiedades tienen y qué relaciones mantienen entre sí; la otra opción es la que se sumerge decisivamente en las materialidades de la creación musical, centrándose en qué hacer con estas cosas, cómo reaccionar, buscar los componentes virtuales que siguen siendo invisibles, preguntarse qué potenciales tienen, cómo darles sonidos y energías renovadas y cómo expresarlos de nuevo.²⁰⁵ (ASSIS, 2018a, p. 41)

Aunque para Assis la primera opción de accionar –analítico– permanece ligada a la actitud supuestamente impersonal y objetiva asociada a una visión de obra como objeto cerrado, el segundo camino aparece como un camino de creatividad productiva para la contemporaneidad y el futuro, por consecuencia, está más afin a su propia formulación ontológica de obra musical. Estas dos vías tienen su validez ligada al contexto en el que se inscribe la performance: aunque una performance vinculada a prácticas convencionales estaría asociada a un accionar descrito en la primera opción, el tipo de performance que le debe a la segunda corresponde a una performance crítica y exploratoria. De forma diferente, Pareyson admite una concepción ontológica más vinculada con una noción de obra concluida, en contraste con la visión dinámica y siempre abierta de la obra desarrollada por Assis.

la obra está de acuerdo con la propia regla. Es como debe ser y debe ser como es, en completa conformidad con ella misma, a tal punto que dentro de ella circula,

²⁰⁵ When looking at those exploded things, a musician or a scholar has two options: one is analytical, remaining at a certain distance from the materials of musical practice, questioning things in terms of what they are, how they appear, which properties they have, and what relations they entertain with each other; the other option is one that decidedly dives into the materialities of music-making, focusing on what to do with these things, how to reactivate them, searching for the yet unseen virtual components that they possess, asking which potentialities they have, how to give them renewed sounds and furies, and how to express them anew. (ASSIS, 2018a, p. 41)

mantiéndola entera alrededor de su propio centro, una ley de unidad, armonía y proporción. [...] [no obstante,] Estas características de independencia y perfección no justifican cerrar la obra de arte en sí misma, proyectándola en un cielo intemporal en el que irrumpiría, como un repentino relámpago, ya listo, sin preparación ni continuidad, prisionero de una insularidad contemplada fuera del tiempo, como si su calidad artística pudiera ignorar el pasado y el futuro, y sus antecedentes y consecuentes sólo pudieran encontrarse en una investigación histórica irrelevante desde el punto de vista del arte. Precisamente en su calidad artística, en su independencia y perfección, la obra de arte incluye un pasado y se lanza hacia un futuro: como forma cierra un proceso y abre otros nuevos porque es, al mismo tiempo, la línea de meta de una formación y estímulo de transformaciones.²⁰⁶ (PAREYSON, 1993, p. 93)

El pensamiento de Assis y de Pareyson convergen en el hecho fundamental que la obra no significa que esta sea independiente de los procesos que le dieron emergencia, así como no la aísla de los procesos futuros. El punto clave de la diferencia entre la ontología materialista de Pareyson y la deconstructivista de Assis es en la noción de ‘conclusividad’ de la obra; para Pareyson esta es concluida y toda nueva interpretación o instanciación es el evidenciamiento de una realidad ya pre-concebida en la infinitud de la obra, mientras que para Assis las posibilidades infinitas de instanciación, real o virtual, hacen que la obra no concluya, pues está constantemente emergiendo.

No nos parece paradójica la visión de obra cerrada de Pareyson al ésta incluir el germen de las transformaciones, por el contrario, ésta ‘conclusividad’ ya trae presupuesta la potencialidad de ser revisitada y revivificada bajo la luz de las consideraciones de los elementos que la constituyen, de su pasado y su futuro y de la diversidad de sus intérpretes. En definitiva, ambas visiones ontológicas, tienden a encontrarse a pesar de sus diferencias en la aceptación de diversos caminos de interpretación y en el rol protagónico y determinante del performer – interprete–. De la posibilidad de evidenciar algún aspecto de la obra con cada interpretación o instanciación pareysoniana y de la posibilidad de perpetuar el proceso de construcción de la obra con cada instanciación, e interpretación, como fue propuesto por Assis, ambas perspectivas tienen como consecuencia un trabajo con las posibilidades de la materialidad de la creación musical.

²⁰⁶ a obra se acha em conformidade com a própria regra. É como deve ser e deve ser tal como é, em completa adequação consigo mesma, a tal ponto que dentro dela circula, mantendo-a íntegra em torno do próprio centro, uma lei de unidade, harmonia e proporção. [...] Essas características de independência e perfeição não justificam que se feche a obra de arte em si mesma, projetando-a em um céu intemporal em que irromperia, como um súbito relâmpago, já pronta, sem preparação e continuidade, prisioneira de uma insularidade contemplável fora do tempo, como se a sua qualidade artística pudesse ignorar passado e futuro, e seus antecedentes e consequentes só fossem encontráveis em uma pesquisa histórica irrelevante do ponto de vista da arte. Justamente em sua qualidade artística, na sua independência e perfeição, a obra de arte inclui um passado e lança para um futuro: como forma ela encerra um processo e inaugura novos por ser, ao mesmo tempo, acabamento de uma formação e estímulo de transformações." (PAREYSON, 1993, p. 93)

De la forma que apuntó Assis (2018a), este accionar iría en contravía de la relación analítica y distante de los materiales de la obra, que direcciona el accionar del performer hacia una re-presentación de la obra como una *insularidad atemporal*, utilizando los términos de Pareyson. A lo que se quiere apuntar es que, independiente de la defensa o no de la conclusividad de la obra que ambos pensadores hacen, ambas ontologías estimulan un vínculo experimental y dinámico en la performance, considerando esta, en última instancia como un proceso de creación a partir de los materiales que la obra ofrece. Estos materiales no solamente incluyen el sentido literal de estos, que en música vienen a estar dados por estructuras y organización de patrones acústicos, sino también por el sentido estético –comprendiendo la estética desde la perspectiva pareysoniana ya descrita anteriormente–, lo que englobaría el potencial reflexivo que puede suscitar la obra al considerar su multidimensionalidad.

Reconociendo que la obra musical abarca diferentes dimensiones procesuales, como el mismo proceso que le dio emergencia, fruto de una convergencia de circunstancias, y la inevitabilidad de ese ‘lanzarse al futuro’ pareysoniano que tiene la obra, Assis defiende la posibilidad de re-presentar la obra como una exploración performativa. En aras de esto, se vale de algunas categorías Deleuzinanas definidas en *Mil mesetas* para proponer una perspectiva ontológica cuyo foco se da en los procesos de emergencia de la obra musical, puesto que,

Antes de adquirir su ‘identidad’, sus inconfundibles modos de apariencia, su carácter perdurable o su ‘aura’, las obras musicales se constituyen como tendencias energéticas que generan complejos conglomerados de cosas, como bocetos, borradores, manuscritos, partituras, ediciones, grabaciones, transcripciones, tratados, manuales, instrumentos, representaciones, contratos, comisiones, cartas, tarjetas postales, garabatos, diagramas, gráficos analíticos, ensayos teóricos, artículos, libros, memorias, etcétera. Estas innumerables cosas son reales, han sido históricamente actualizadas en algún momento preciso, y persisten existiendo, aunque permaneciendo flexibles desde el punto de vista modal y temporal.²⁰⁷ (ASSIS, 2018a, p. 38)

Estos elementos materiales constitutivos de la obra musical, según la visión ontológica Deleuziana de Paulo de Assis, están organizados en *stratas* definidas desde su aparición temporal con relación a la emergencia de la obra musical, aspecto ya discutido en el capítulo anterior²⁰⁸. De esta manera, las cuestiones ontológicas centradas en la definición del objeto

²⁰⁷ Before gaining their “identity,” their unmistakable modes of appearance, their enduring character, or their “aura,” musical works are constituted as energetic tendencies that generate complex conglomerates of things, such as sketches, drafts, manuscripts, scores, editions, recordings, transcriptions, treatises, manuals, instruments, depictions, contracts, commissions, letters, post– cards, scribbles, diagrams, analytical charts, theoretical essays, articles, books, memories, and so on. These innumerable things are actual, they have been historically actualised [sic] at some precise point in time, and they persist existing, even if remaining modally and temporally flexible. (ASSIS, 2018a, p. 38)

²⁰⁸ Assis utiliza una terminología basada en *stratas* y procesos de estratificación inspirados en Deleuze y Guattari en *mil mesetas*. La organización de los materiales por *stratas* crea entonces categorías entre los elementos tales

como entidad ya existente, pasan a cuestionar la morfogénesis de la obra musical: cómo surgió y qué formas adquiere en determinadas circunstancias. La obra en esta perspectiva aparece como un conglomerado altamente complejo y flexible constituido por estructuras fácticas y virtuales potencialmente infinitas –derivadas de existencias fácticas, que según el pensamiento de Deleuziano, son tan diversas como el número de pensadores en la obra, en curiosa convergencia con la potencialidad interpretativa infinita derivada del infinito número de potenciales intérpretes como es colocado por Pareyson en *Teoría de la formatividad* (1993)–.

Volviendo a la inevitable presencia del performer/traductor como intérprete y mediador entre la obra y su audiencia y uniéndolo con una visión ontológica de la obra como proceso de emergencia constante y potencialmente infinita, como lo propone Assis (2018a), se puede entender la diversidad, no solo en número sino también en abordajes, de las propuestas performativas/traductoradas originadas a partir de un elemento textual que incita el trabajo mediador del performer. Inclusive, del mismo modo para Pareyson la noción de interpretación explica por qué las performances –o ejecuciones como las llama el autor– son múltiples y diversas sin que esto comprometa la identidad de la obra. Esto se debe a que la interpretación tiene una doble naturaleza, declarar y descubrir la obra, así como descubrir a la persona que interpreta; esto significa que en el acto interpretativo son contenidas la identidad de la obra y la siempre diversa identidad de quien o quienes la interpretan:

Sólo el concepto de "interpretación" es capaz de explicar cómo las ejecuciones pueden ser múltiples y diversas sin comprometer la unidad e identidad de la obra de arte, de modo que ejecutar significa, en primer lugar, interpretar. Dado que la naturaleza de la interpretación consiste en declarar y revelar lo que se interpreta y expresar al mismo tiempo a la persona que interpreta, reconocer que la ejecución es interpretación significa darse cuenta de que contiene tanto la identidad inmutable de la obra como la personalidad siempre diversa del intérprete que la realiza. Los dos aspectos son inseparables. Por un lado, siempre se trata de expresar y dar vida a la obra como se desea y, por otro lado, siempre se trata de una forma nueva y diferente de expresarla y darle vida.²⁰⁹ (PAREYSON, 1993, p. 216)

como *substrata* (material previo a la obra), *paraestrata* (producidos en paralelo a la obra), *epistrata* (primeros soportes que contribuyen a la durabilidad de la obra), *metastrata* (materiales generados a partir de los episodios), *interstrata* (singularidades particulares que funcionan en más de un registro), *allostrata* (materiales cuya vinculación con la obra se evidencia en función de las experiencias del interlocutor de la obra/intérprete). Con el fin de profundizar en el estudio, se sugiere la lectura de la bibliografía a la que se hace referencia en la nota anterior, en particular ASSIS, Paulo De. *Assemblage, Strata, Diagram*. In: ASSIS, Paulo De. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, p. 71-106, 2018

²⁰⁹ apenas o conceito de 'interpretação' está em condições de explicar como as execuções podem ser múltiplas e diversas sem que com isso fique comprometida a unidade e identidade da obra de arte, de sorte que executar significa, antes de mais nada, interpretar. Como a natureza de interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis. Por um lado, trata-se sempre de

Una vez consideramos entonces que el sujeto mediador se trasparece en sus decisiones sobre los materiales de la obra que está mediando e inclusive sobre su decisión de anularse para dar prioridad a otro agente incitador de la performance/traducción; consideramos también que la obra antes que un objeto, es un proceso constituido por elementos potencialmente infinitos y el trabajo del performer es hacerse responsable de sus elecciones artísticas frente a la obra.

Siendo así, cobra sentido considerar la interpretación de la obra como potencialmente infinita en el sentido Pareysoniano (1997), o en constante emergencia, como lo defiende Assis (2018a). Es decir, la diversidad en las interpretaciones de la obra no es exclusivamente cuantitativo, relacionado con el número de individuos que median una determinada obra, sino que también es cualitativo, porque fundamentalmente los dos lados de la relación interpretativa, constituidos por el individuo mediador y la compleja infinitud de la obra son inagotables en sus aspectos, perspectivas y posibilidades. Performer y obra se revelan completamente en cada accionar performativo sin que esto represente un agotamiento de las posibilidades de instanciación de la obra ni del sujeto, una vez que es natural el constante cambio en la *persona*.

Con esto, la *personalidad*, multiplicidad, singularidad dejan de ser aspectos negativos de la performance puesto que permiten vislumbrar la riqueza ontológica de la obra musical y su consecuente inagotable emergencia. Tal como lo afirma Pareyson(1997), la interpretación de la obra de arte es una *posesión* conforme representa una vivificación de la obra que reconoce la presencia de los agentes humanos y no humanos (materiales, temporales, sociales, espaciales) que la conforman; no obstante, esta posesión no es definitiva, porque cada nueva interpretación es una manifestación de la inagotabilidad de la obra, siendo dinámica, procesual, plurisémica, evitando ser única, exclusiva y delimitable. Sin llegar a ser una visión deconstructiva de la obra, el carácter provisorio, no definitivo, de la interpretación es reflejo de la riqueza y plenitud de la obra. Caso contrario, “irremediable empobrecimiento sería la presunción de una posesión exclusiva, que negaría la propia infinidad de su objeto”²¹⁰ (PAREYSON, 1997, p. 231). Esta multiplicidad adviene no del exclusivo criterio estético del performer, sino de su visión sobre la obra que está mediando, dialogando con sus elementos constitutivos de diferente naturaleza.

Para concluir esta reflexión inicial y dar paso a nuestros estudios de caso, defendemos que el accionar transcreador se sustenta en una visión ontológica de obra musical contraria al

expressim e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de exprimi-la e dar-lhe vida. (PAREYSON, 1993, p. 216)

²¹⁰ irremediável empobrecimento seria a presunção de uma posse exclusiva, que negaria a própria infiniidade do seu objeto.” (PAREYSON, 1997, p.231).

concepto regulador de obra absoluta suspendida en una insularidad temporal que la coloca flotando a través de la historia sin ser modificada por el contexto en que se sitúa, esperando que el individuo *despersonado* ideal la revele en su completa perfección. No podemos afirmar que existe *una* ontología de la obra desde la perspectiva de la transcreación, pero este accionar requiere, por lo menos, de una visión ontológica de la obra como una categoría que incluya diversidad de elementos constitutivos y un accionar heterogéneo

La idea de la transcreación permite la existencia de un camino de realización en cada circunstancia de contacto con un "original", incluso si todos los caminos están vinculados por supuestos comunes de acción recreativa. Las soluciones heterogéneas para diversos poemas o poesía son aplicables en la interacción, en el intercambio entre la creación y la recreación. (TÁPIA, 2013, p. 221)

Es en la acogida al a diversidad que radica el carácter luciferino, el *lux fero*, instigador, borra límites e invierte las categorías asumiendo una nueva ética regulamentadora: coloca el conocimiento en movimiento, asume la responsabilidad de sus elecciones fundamentadas en su lente hipercrítico hiperfiel al signo estético y vivifica la obra en el contexto vigente, rescatándola de la *insularidad atemporal*. Para esto, reiteramos, es fundamental una visión ontológica de la obra no como absoluto, sino como *assamblage* abierto al juego exploratorio de la creación o un infinito recogido en un punto.

3.2.2. Escuchando dedos que tocan y voces que trastocan

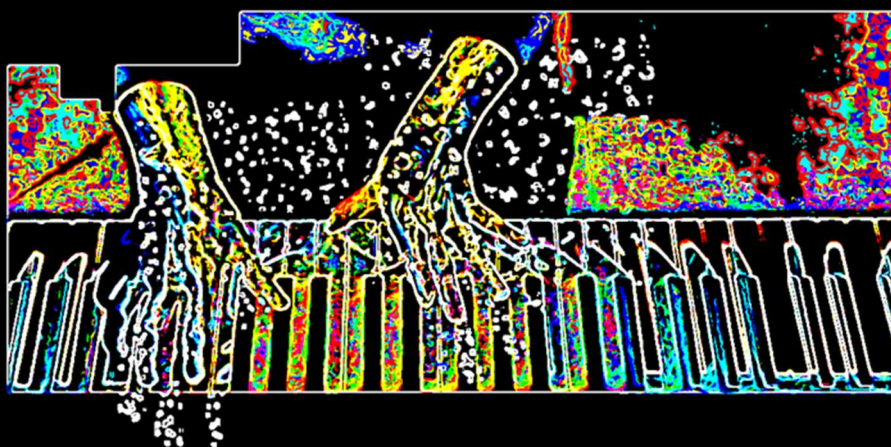


Figura 6: Castro Gil, Susana. 2020. *Dedos que tocan, voces que trastocan*. Fotograma y edición digital.

Yet here, Laertes! aboard, aboard, for shame! The wind sits in the shoulder of your sail, And you are stay'd for. There; my blessing with thee! And these few precepts in thy memory See thou character. *Give thy thoughts no*

tongue, Nor any unproportioned thought his act. Be thou familiar, but by no means vulgar. Those friends thou hast, and their adoption tried, Grapple them to thy soul with hoops of steel; But do not dull thy palm with entertainment Of each new-hatch'd, unfledged comrade. Beware Of entrance to a quarrel, but being in, Bear't that the opposed may beware of thee. Give every man thy ear, but few thy voice; Take each man's censure, but reserve thy judgment. Costly thy habit as thy purse can buy, But not express'd in fancy; rich, not gaudy; For the apparel oft proclaims the man, And they in France of the best rank and station Are of a most select and generous chief in that. Neither a borrower nor a lender be; For loan oft loses both itself and friend, And borrowing dulls the edge of husbandry. *This above all: to thine ownself be true, And it must follow, as the night the day, Thou canst not then be false to any man.* Farewell: my blessing season this in thee!²¹¹

Lord Polonius In: SHAKESPEARE, W. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Act I, Scene 3. Cursiva nuestra.²¹²

Hasta este punto hemos puesto especial énfasis en el trabajo de la transcreación como fundamentado en el principio de reorganización y reestructuración del contenido estético de la obra. Como tal, tendimos puentes teóricos con el desarrollo epistémico de Haroldo de Campos y la práctica performativa-compositiva en la primera parte de este clúster, así como en ‘Este no es el *Preludio* BWV847’ en donde quisimos apuntar para la potencial diversidad transcreadora que puede surgir cuando son congeniadas la *personalidad* del transcreador con la materialidad de la obra. Además de la multiplicidad de alternativas, la transcreación se nos presenta como una operación que transgrede categorías como la ontología de la obra y la separación de agencias creativas. La necesaria concepción ontológica de la obra como un conglomerado diverso y el desdibujamiento de las fronteras entre original y versión en la transcreación se trató de hacer evidente también en el capítulo anterior. Del mismo modo, el proceso de creación transgresora exige del individuo el rebosamiento de sus límites y su reconfiguración para tornarse de canalizador invisibilizado a agente co-creador re-formador en el proceso musical. De este modo, no solamente la concepción de obra musical completa y absoluta, en el caso de la transcreación aplicada a la música, es reformulada, sino que también lo es la agencia del performer musical como agente silenciado y reproductor.

²¹¹ ¿Todavía sigues aquí, Laertes? ¡Venga, embárcate ya! El viento hincha las velas de tu navío y todos te esperan. Vete con mi bendición ... y con estos consejos, que has de conservar en la memoria. *Guárdate de decir lo que piensas y nunca pongas en acción pensamientos impropios de ti.* Sé sociable pero no excesivamente. Sé fiel a los amigos que te muestren fidelidad, pero no ofrezcas la mano al primero que llegue. Cuidate de enzarzarte en una riña, mas una vez que te hayas comprometido, lucha con tal furia que tu contendiente nunca más se atreva a importunarte. Escucha a muchos y habla a pocos. Acepta la crítica de todos y no critiques a nadie. Compra la ropa más cara que puedas, pero no gastes el dinero en fruslerías – debes vestir elegante, no llamativo ni barato ... pues el hábito a veces hace al hombre, como bien saben los franceses de rango y calidad. Ni prestes ni tomes dinero prestado: si prestas a un amigo, perderás dinero y amistad; y si tomas prestado, pronto te arruinarás. *Pero por encima de todo, nunca te mientas a ti mismo; pues de esto se sigue, como la noche al día, que no engañarás a nadie.* Adiós, hijo mío, y que mi bendición y mis consejos vayan siempre contigo. Traducción: José María Ruano de la Haza. Cursiva nuestra. Disponible en: < <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/hamlet.ruano.trad.pdf>:> Último acceso: 01 de noviembre, 2020.

²¹² Fuente: <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/hamlet.1.3.html>> Último acceso: 01 de noviembre, 2020.

La idea de *extrañeza*, de *extrañamiento*, que rodea el resultado de la transcreación –tal como es apuntado por Campos en el ensayo ‘Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir’ (2011 [1985b]) ya descrito en el primer capítulo de este clúster–, se debe principalmente a la transgresión de los límites paradigmáticos esperados para las categorías y funciones operantes en el proceso musical. Hasta este punto se ha hecho suficiente énfasis en la superación del rol representador del performer que al asumir la transcreación como principio motor se reconfigura hacia una agencia co-creadora y re-formadora de la obra, que organiza los elementos constitutivos de la obra en ensambles inéditos con valor autónomo y paralelo a la obra incitadora. Así, si bien es cierto que el delineamiento teórico de Campos gira alrededor del trabajo formativo con la dimensión estética de la obra, intrínsecamente esta formulación operativa se encuentra enraizada en una re-formulación de agencias: Campos propone una reconfiguración de la función angélica del traductor hacia una función luciferina –*lux* ‘luz’ y *fero* ‘llevar’: ‘portador de luz’—que ilumina nuevos caminos creativos, nuevas potencialidades de la materia.

Contrario al papel angelical y anunciador del mensaje que configura el traductor angélico Benjaminiano que delimita claramente la frontera entre el *original* y la *traducción*, la transcreación fuerza al agente mediador a contrariar luciferinamente esta lógica y a transformar el original en traducción de su traducción (CAMPOS, 2011 [1984]). Naturalmente, como afirmamos anteriormente, esta operación luciferina, demoniaca, solo ocurre cuando el transcreador, performer, se apropia conscientemente de su agencia creadora en la instanciación o vivificación de la obra; como creador asume la formulación de una instanciación de la obra: la transcreación musical. Así pues, la transcreación, vista como un polo opuesto al accionar *Werktreue* que defiende la literalidad y la autenticidad en la performance, reconfigura las funciones y operaciones del performer en el proceso musical. En síntesis, en el corazón de la transcreación está la reconfiguración de las agencias, especialmente la del intérprete de la obra: performer.

El capítulo anterior, ‘este no es el *Preludio* BWV847’, pretendimos argumentar que para el desarrollo de una práctica transcreativa es necesaria una visión ontológica de la obra musical como un conglomerado de diversos elementos constitutivos. Tomando el caso de dos compositores que actuaron como intérpretes del *Preludio* BWV847 dialogamos con su pensamiento estético y su propuesta de transcreación –acuñamos el término transcreación sin que sea utilizado por los individuos estudiados–, evidenciando se realiza en diálogo intertextual transtemporal, sincronizando el pasado de emergencia inicial del *Preludio* BWV847 con el

presente de transcreación. En el presente capítulo el hilo conductor no será una obra específica, sino el perfil de los sujetos con los cuales se tejerán tres retratos paralelos. A partir de entrevistas realizadas entre 2018 y 2020 a tres pianistas dedicados a la práctica performativa contemporánea y a la investigación artística, apuntaremos como sus procesos creativos, que llamaremos de transcreaciones, no solamente representan desafíos a las nociones tradicionales de obra, partitura, técnica, sino que reconfiguran también la figura del intérprete musical sentando una ética performativa individual y por lo tanto del performer.

Los pianistas e investigadores artísticos –Luca Chiantore, Paulo de Assis y Joana de Sá, a quienes agradezco la disponibilidad de ser entrevistados– fueron abordados para que ellos discurren acerca de su trabajo como performers empoderados de su agencia creativa y sobre sus consideraciones sobre lo que significa ser un *buen performer* en la contemporaneidad. Sus prácticas, circunscritas al contexto de la música-arte occidental, abordan diferentes cuestionamientos y métodos, no obstante, guardan en común el hecho de proponer visiones radicales sobre el papel del performer en el contexto contemporáneo, como es necesario que sea en el contexto de la transcreación. La diversidad de métodos e intereses expuestos por ellos revela, así sea en pequeña escala, la contingencialidad de la noción de *buen performer*, es decir los ideales que determinan el performer virtuoso. En este sentido se reconoce la importancia de incluir estas voces que, a partir de la transgresión de las categorías tradicionales y la explicitación de un compromiso integral con una serie de valores que orientan su práctica individual, trastocan la agencia del performer impactando no solamente en sus procesos como performers, sino también en el cuestionamiento a la figura del *buen performer*, virtuoso *Werktreue*, asimilado por amplios círculos de sociabilidad musical.

Así como el pensamiento ontológico sobre la obra musical no es una mera discusión filosófica, sino que está imbricada con la práctica performativa, adquiriendo un valor reglamentario, la re-configuración de la agencia del performer en el proceso musical no está exenta de implicaciones prácticas. Los valores que determinan una agencia, y en consecuencia que establecen su ética particular, son cuestionados en cada reconfiguración dando paso a reinterpretaciones de las categorías de juzgamiento que califican la práctica. Siendo así, categorías éticas paradigmáticas que definen al *buen performer*, virtuoso, son reconsideradas puesto que estas corresponden al principio de integridad en la práctica, considerando esta última como el compromiso particular con un sistema de valores establecido, inclusive cuando este sea una autoimposición. En palabras de Polonio: *to thine ownself be true*, ser fiel a uno mismo,

o por lo menos, comprometerse con las convicciones individuales que determinan la práctica musical.

El reconocimiento del compromiso individual en la práctica musical como un territorio dominado por la integridad, es decir la fidelidad a uno mismo, abre la posibilidad de contemplar diversas configuraciones de valores que determinan lo que es un *buen performer*, un virtuoso. El panorama que nos brindan las voces que tendrán espacio en este capítulo es solo una muestra de las potenciales reconfiguraciones de la agencia del performer musical y de los posibles caminos interpretativos (transcreativos) que no están aislados en el contexto de la práctica musical contemporánea ni representan las únicas o las mejores perspectivas –no pretendemos elaborar un juicio de valor sobre lo que debe o no debe ser/hacer un *buen performer* basándonos en los testimonios recogidos de los entrevistados–. No obstante, su trayectoria e impacto las hacen ejemplos para el vislumbramiento de alternativas a la escala de valores que determina el virtuoso hegemónico, representado por los valores *Werktreue*.

Usando extractos de las entrevistas se presentarán retratos individuales plasmando las motivaciones e ideas que mueven la práctica de cada uno de los entrevistados. No se pretenderá ejercer un cuestionamiento sobre las afirmaciones recolectadas ni tampoco se establecerán juicios de valor, lo que nos interesa es captar la diversidad de pensamientos que motiva acciones que trastocan la lógica performativa hegemónica y por consecuente entender el origen de la diversidad de procesos creativos, transcreaciones, que emergen. Se procura también retratar la visión de cada individuo *que toca* sobre sus consideraciones a respecto de la agencia del *buen performer*, virtuoso, en el contexto de la música-arte occidental y como su accionar *trastoca* ese imaginario. Resaltamos que no fue dado un cuestionario para cada sujeto puesto que nos interesaba abordar las singularidades del trabajo individual, así que nos pareció más adecuado formular una entrevista semiestructurada independiente para cada uno que posteriormente fue transcrita y analizada.

Finalmente, el uróboro nos llevará a enlazar los pilares de la teoría de traducción de Haroldo de Campos con las experiencias retratadas en Chiantore, Assis y Sá retornándonos al asunto central de esta tesis: la transcreación. Discutiremos por qué consideramos que cada uno de estos pianistas investigadores transcrea desde una perspectiva diferente y por qué es importante reconocer en ellos una agencia que desdibuja los límites del performer ideal hegemónico, *Werktreue*, trastocando las categorías que definen a los agentes dentro del proceso musical

3.2.2.1. Luca Chiantore: encontrando fallas en el sistema, desclasificando a los clásicos

“Es una operación ideológica, creer que existe una idea de obra, que existe un sonido que refleja la obra como de verdad es y que cualquier otra cosa es una deformación”²¹³

En noviembre de 2018 tuve la oportunidad de viajar a Aveiro para entrevistar al pianista de origen italiano, doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Musikeon desde 2003. Como investigador se ha tornado referente en el estudio de la técnica del piano y en el trabajo con borradores de Beethoven como fuente de estudio de la obra del compositor alemán. Entre otros textos, sus mayores publicaciones son: *Historia de la técnica pianística* (1ed. 2001, 2ed. 2016, 2019 [*Tone Moves – A History of Piano Technique*]); *Beethoven al piano* (2010) y *Escribir sobre música* (2016). Como pianista se destaca la cofundación del *Tropos Ensemble* en 2002 junto al también pianista, compositor y productor David Ortolà; desde 2018 se encuentra trabajando con el proyecto *In-Versions* en el que a partir de conferencias, conversatorios y conciertos procura difundir abordajes performativos no convencionales de repertorio clásico fundamentados en investigación musicológica. Parte de la entusiasta entrevista y los diálogos compartidos con él durante sus seminarios doctorales en la Universidade de Aveiro y durante el Simposio Hands On 2019, se encuentran consignados en esta sección en donde pretendemos abrir una ventana a las reflexiones que determinan su práctica performativa.²¹⁴

La obra musical es para Chiantore un concepto inextricable de la posibilidad de su propia performance, esto es, no existe la obra si no puede ser interpretada. El cómo es interpretado es el punto sobre el que recaen muchas de sus consideraciones reflexivas con implicaciones prácticas en el trabajo de Chiantore. En este sentido, el canon *Werktreue*

es un concepto que hemos planteado siempre un poco en relación con *la idea de que puede existir la interpretación por excelencia porque existe la obra por excelencia*. La obra es una cosa que entendimos identificada con un sonido, eres bueno si te acercas a ese sonido, si eres capaz de hacer convertir en onda sonora una cosa, pero ya sabemos cuál y esa es una que además está identificada con una cierta manera de leer el texto escrito, por lo tanto la relación con la notación, da por hecho que como está escrito la verdad de la obra es cuando eso suena así; pero *en realidad suena como*

²¹³ A no ser que sea indicado lo contrario, todas las citas son de Chiantore obtenidas en entrevista dada en noviembre de 2018.

²¹⁴ Página web de Luca Chiantore: <<https://www.chiantore.com/>>

nosotros hemos decidido que hay que leer lo que está escrito ahí porque la notación se puede leer de muchas otras maneras. [énfasis nuestro]

El carácter contingencial de la lectura de las partituras es un aspecto que resalta entre las reflexiones de Chiantore, quien de hecho asume esto como “una operación de poder” con un tinte claramente etnocéntrico.

ahí hay un grupo de personas que se otorgan el derecho, y arman un aparato teórico para defender que lo que ellos están haciendo y su visión del mundo es la correcta. y eso es una cosa que sabemos muy bien a qué sabe y qué es perfectamente. Entonces, creo que yo, personalmente, la única arma que conozco o con la que me identifico por lo menos, es de [sic] [para] combatir esto es historicizar cualquier cosa, pero esto es una cosa que me caracteriza desde hace mucho tiempo y yo la siento muy mía, esa es mi manera.

Esa historicización abre la puerta a Chiantore para cuestionar el *aparato* teórico que se ha montado desde la posición del poder que da el discurso *Werktreue*. La puesta en perspectiva histórica de objetos y presupuestos que se asumen como incuestionados representa una vuelta de tuerca con el objetivo de usar las mismas herramientas que el discurso hegemónico utiliza para validarlas, pero con el fin de desestabilizarlas. El ejercicio de historicización cuestiona directamente las relaciones elaboradas entre los objetos y su impacto en la performance, realizando que muchos de los presupuestos que regulan la práctica están fundamentados en discursos contingenciales.

un aspecto que para mí es ya una herramienta y es un aspecto muy concreto que curiosamente me cuesta mucho que llegue a ser entendido en lo esencial cuando lo explico, pero que, a mí personalmente me parece un elemento muy importante, es precisamente poner como marco de partida que se discute, donde de algún modo que puede llegar a ser parte de la operación creativa, el marco historiográfico que nosotros nos hacemos y la relación que decidimos que tiene que haber entre ciertas supuestas características estilísticas y las implicaciones interpretativas o de como tocar esa obra. Entonces, toda esa idea sobre la cual, como claro, esto es una pieza clásica entonces hay que tocarla así. Entonces, primero defíneme qué es clásico, después por qué con esas características esto automáticamente debería reducirse a una cierta manera de tocar cuando epistemológicamente en un caso estamos hablando de cómo está escrita la obra y en otro caso estamos hablando de cómo tocar, que son dos cosas diferentes.

La historicización vista como un ejercicio que coloca en jaque los presupuestos canónicos, usando argumentaciones similares a las usadas por el discurso hegemónico, en una vuelta de tuerca, es un abordaje ampliamente practicado por los músicos y agrupaciones especializadas en el trabajo con música antigua, reconociendo en este aspecto una de sus principales influencias.

a mí lo que me interesa de la música antigua es que la música antigua ha estado fuera, de hecho, basta ver la polémica que tuvo al final de los años 80's, principios de los 90's. *Molestaba tanto porque estaba usando unos argumentos que se parecían mucho a los argumentos que supuestamente estaban detrás del mantenimiento de la tradición:* que si el compositor, que la época, que el estilo. y estos venían con el tratado

en mano y dicen: pues si esto no se tocaba así, se tocaba al doble de rápido; si no se tocaba así, se tocaba acentuando; si no se tocaba legato, se tocaba staccato; ¿de qué me estás hablando que el compositor...? pero yo me he estudiado todos los tratados de la época y definitivamente se hace así, esto no es lo que estáis enseñando en el conservatorio de París, entonces el del conservatorio de París se quedaba así [gesto de pregunta] ¿cómo puedo decir ahora que es por el compositor cuando me lo acaban de demostrar que no, que el estilo de la época viene con el instrumento que tocó el original y yo toco un instrumento que se inventó al final del siglo XIX y toco Bach y luego voy con que el espíritu de la época cuando tengo un instrumento hecho de un material que no existía en la época, entonces, ¿cómo queréis...? y le restó argumentos sin atacar frontalmente, pero le restó los argumentos.

[...]

la música antigua globalmente es un terreno muy interesante por donde se han colado muchas cosas. ¿Que si el bajo continuo? vale, ¿que las cadencias se improvisaban? pues vamos a improvisar. De golpe, ¿dónde queda el texto? bueno, el texto se lee según... pero claro en la época también ahí se improvisaba, entonces, ahí entramos, salimos, ya ves. Entonces la idea de que el intérprete está sometido a lo escrito, pues, ¿sometido a qué? si lo escrito son cuatro notas y ahí están sonando 400, pues 400 porque en seguida de golpe *la obra no es lo escrito, ha habido muchas cosas que en la música antigua se han movido, a veces la cosa más natural pero que en la realidad estaban siendo misiles de profundidad a esa hegemonía.* [énfasis nuestro]

Es en estos puntos donde la formación musicológica de Chiantore se transparenta en cada faceta suya como investigador artístico, pero también se revela el polifacético lector y crítico de las producciones de la cultura Pop contemporánea, que definen también su práctica musical. A la manera de un insurgente dentro del sistema, Chiantore ve el legado de los estudiosos de la música antigua como un detonante interno y así considera su labor, una guerrilla silenciosa.

a mí me gusta mucho eso de las cláusulas de obsolescencia de las que hablo en el artículo²¹⁵, esos momentos en los que el discurso tradicional no se aguanta y entonces eso es perfecto porque son los fallos del sistema y hacen ¡clap! y salta por los aires, a mí me encanta. A mí me encanta eso de los fallos del sistema será que yo he crecido desde pequeñito viendo *Star Wars* y todo eso.

Es frecuente en Chiantore el deseo por desafiar el discurso hegemónico desde su interior, sobre todo en el momento en que éste toma un cariz prescriptivo y limita la práctica artística. Es importante resaltar en él la consciencia que tiene sobre el carácter contingencial del discurso que él llama ‘canónico’ sostenido por “un grupo de personas que se otorgan el derecho” de arbitrar y policar la performance.

A mí ahí la palabra clásico no me molesta, me molesta absolutamente cuando se me explica de qué no puedo hacer según qué pedales en Mozart porque si no suena impresionista y en cambio Chopin, si no haces bastante rubato suena demasiado clásico ¿qué es esto?, no, no, no

²¹⁵ Se refiere al artículo: Chiantore, L. (2017) ‘Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism’, *Ímpar: Online journal for artistic research in music*, 1(2), pp. 3–21.

La visión de Chiantore sobre la performance musical no parte de la desconstrucción o desconocimiento de las categorías tradicionales, por el contrario, el comparte el reconocimiento de los constructos teórico-filosóficos sobre los que se fundamenta el discurso canónico, como el concepto de obra musical, técnica instrumental y categorías históricas: “la palabra clásico no me molesta”, pero se coloca en posición de cuestionar las relaciones naturalizadas como resistencia al peso autoritario del canon.

¿Qué está pasando en el canon de la música clásica? pues eso todo está muy lejos, parece que uno es muy revolucionario si pone un poquito más de rubato ahí, toca esa nota con menos pedal... uyuyuy, ay por favor, o sea que tristeza, ¿no? con las cosas que se pueden hacer y ¡qué rigor todavía!, ¿por qué? porque *la música clásica se ha vuelto un coto de resistencia al presente* y ya con unas estructuras de poder muy fuertes que mientras aguanten seguirán controlando mucho [énfasis nuestro]

Contrario a la rigurosidad de la performance en el “canon de la música clásica”, Chiantore se reconoce como inspirado en las experiencias eclécticas de músicos “más atrevidos en lanzarse fuera de los cánones establecidos” como Jordi Savall, Dan Tepfner, o agrupaciones como L’Arpeggiata y Soquadro italiano con los que ha tenido algún tipo de contacto y que vivencian la música antigua permitiendo la individualidad del performer con lo que denomina como “el mismo desparpajo, con la misma libertad que ciertos músicos de Jazz se expresan cuando se miden con la música”. Así, Chiantore aboga por una mayor presencia del performer y una convivencia intertextual creativa en el proceso de performance; de esta visión emerge el proyecto Tropos²¹⁶ Ensemble cofundado con el pianista, compositor y productor David Ortolà.

²¹⁶ Tropos ensemble es un grupo abierto conformado y cofundado principalmente por los pianistas Luca Chiantore y David Ortolà. Tal como lo informan en su página web (<<https://www.troposensemble.com/>>), la propuesta de la agrupación es la realización de relecturas y reelaboraciones performativas del repertorio clásico a través de una dinámica interacción entre composición contemporánea e interpretación tradicional

el nombre Tropos quiere destacar la larga tradición que nos precede. En la música medieval el tropo (del griego τροπος: “giro”, “cambio”) era un añadido a una obra preexistente, en forma de comentario. La idea del “comentario”, de la reflexión capaz de jugar con múltiples niveles de lectura, es omnipresente en nuestra propuesta: una forma diferente de imaginar, interpretar y escuchar el repertorio clásico. Fuente: <<https://www.troposensemble.com/el-tropos-ensemble/>> (acceso en: 02 noviembre, 2020)

Se han presentado en diversos escenarios europeos y latinoamericanos. En el cd *A noise of creation*, lanzado en 2014, afirman:

Tocar la música del pasado, en cualquiera de las formas posibles, significa hacer música de nuestro tiempo. Y si lo que queremos es un presente libre, abierto, dinámico y múltiple, allí está la música, para demostrarnos como la púnica limitación reside en nuestra aceptación de los códigos adquiridos. [...] Nos gusta pensar las obras como organismos vivos, en constante evolución. Música que cambia con nosotros para seguir siendo parte de ese proceso abierto que caracteriza todas nuestras creaciones: auténticas *works in progress*. Y si para lo que hacemos todavía no tenemos una etiqueta, si lo que hacemos no se sabe bien si es composición o interpretación, si es música clásica o música contemporánea, tal vez estemos en el buen camino. Fuente: Booklet *Tropos Ensemble: A noise of Creation. Compositions on works and sketches by Debussy, Beethoven, Mussorgsky*. Columna Música: Barcelona. 2014.

Además de un intenso trabajo creativo con repertorio tradicional, lo que más interesa a Chiantore sobre este proyecto es su potencial capacidad para desafiar las categorías sobre las que se estructura el discurso canónico de la música clásica, específicamente el desafío a las agencias del compositor y del intérprete

el proyecto del Tropos Ensemble es un proyecto que cuando lo resumo me voy directamente a esa idea de que en realidad conceptualmente lo que me parece más interesante de todo lo que estamos haciendo es que nos estamos moviendo en aquellos lugares donde las categorías de la interpretación y de la composición no consiguen explicar lo que está pasando. A mí lo que me interesa de ese proyecto es cuando tú tienes dos categorías que, tal como las hemos construido, parece claramente que eres una cosa o eres otra, tanto es así que en el conservatorio o haces la carrera de composición o haces la carrera de instrumento y parece que en el medio está la partitura. Porque el ideal es que el compositor está con la partitura hasta que está la partitura, entonces el compositor puede morir, no importa, porque está la partitura, se la pasa al intérprete y el intérprete comienza de ahí, listo no más, según la idea tradicional. La partitura es como la valla que entre otras cosas hace que el compositor y el intérprete no se comuniquen. Entonces, ámbitos separados, claramente separados. Y el Tropos Ensemble está moviéndose en un lugar entonces que supuestamente no existe, claro que en ese marco no existe. Y a la vez está todo lleno de todo esto, claro que hay mucha composición, claro que estamos tocando, claro que hay una partitura, claro que hay todo, pero, *lo que me gusta es demostrar que esto es una falacia, que esa separación es una abstracción que nos vuelve a todos rehenes de una realidad que nos hemos inventado completamente* [énfasis nuestro]

Uno de los intereses de Chiantore como musicólogo es reconducir históricamente la vinculación con la partitura y apuntar para lo que él llama como *falacias* en la construcción de las categorías imperantes. Esto lo hace apuntando no solamente para la transgresión de fronteras entre los agentes creativos (compositor-performer) en el contexto del proceso de Tropos Ensemble, sino también cuando reconoce las negociaciones que deben hacerse con la realidad al enfrentar problemas de correspondencia con las categorizaciones vigentes, como la noción de autoría individual y separación de agencias compositor-performer, que cuestionan la ontología de la obra musical. Tal como explica en el caso del registro de la versión (transcreación) de *Cuadros de una exposición*.

Entonces, en el proyecto de Tropos Ensemble nosotros estamos claramente sondeando esos lugares que supuestamente no existen y nosotros estamos ahí todo el tiempo, llevamos seis años ahí. ¿Cómo que no existe? ¡claro que existe! pero es cierto, porque no estamos intentando hacer una interpretación de esta obra del original, ni estamos haciendo una composición sobre la obra de Mussorsky. Luego, al final, la sociedad general de autores para registrar la obra nos pide rellenar una de las dos casillas, entonces técnicamente es una obra de David Ortola, ¿por qué? pero sí, pero no. Él mismo dice, es mía, sí, yo he estado más tiempo ahí escribiendo cosas, pero luego todo lo que he hecho o hemos ido definiendo al tocarlo juntos, yo mismo he escrito muchas cosas que han nacido de nuestras improvisaciones, nuestras sesiones, luego está Mussorsky todo el tiempo detrás, porque la estructura toda es de Mussorsky en realidad y yo no pretendo decir que es mía porque no lo es. Entonces, claro, luego tienes que negociar con la realidad, pero en la práctica estás intentando utópicamente

moveerte en un terreno que supuestamente según esa realidad, la legislación, no existe, pero en eso estamos.

La propuesta de Tropos Ensemble es una tentativa de sondear un mundo donde las categorías se superan y, en vez de proponer un discurso fundamentado en la *interpretación como representación*, –que presupone la existencia de una obra y su correspondiente única interpretación–, se intenta sondear la posibilidad de un mundo donde las categorizaciones no existieran: “Esa es un poco la idea, hacer una idea de mundo sin esa frontera”; es decir un mundo de *libertad interpretativa* –consideremos que, para que haya una interpretación libre, tiene que haber un posicionamiento libertario con relación a algo delimitado cuyos límites son rediseñados o flexibilizados–.

El trabajo con Tropos Ensemble difiere del más nuevo proyecto sobre el que Chiantore está trabajando desde 2018 hasta la actualidad: *Inversions*²¹⁷. Dentro de este proyecto se contempla la realización de conciertos-conferencias, conciertos-comentados y participación en eventos académicos como congresos y seminarios, incluyendo siempre la performance de obras enteras del repertorio canónico clásico y romántico; dentro de los resultados esperados también se proyecta una grabación experimental *binaural* en 360 grados. Chiantore afirma que en *Inversions* asume su agencia creativa como intérprete: “hay una obra, las obras son repertorios con su apellido, con su nombre y yo, soy un intérprete que hace música. Por lo tanto, de la tradición tomo este punto de partida y lo que hago es actuar de un modo diferente a lo que ha hecho la tradición”. Esta postura es mediada por la conexión de su agenciamiento con estímulos musicológicos, específicamente lo que Chiantore denomina como “musicología en acción”,

²¹⁷ Desde noviembre de 2018 Chiantore lanza el proyecto individual *Inversions* con una duración prevista de tres años en los que se desarrollarán conciertos, charlas, eventos académicos y públicos con el objetivo de ofrecer formas alternativas a la performance del repertorio tradicional de compositores como Mozart, Beethoven, Granados, Brahms, Mussorgsky y Mongeroult desde una perspectiva no convencional fundamentada en la musicología

La investigación musicológica puede ser un estímulo incomparable para aportar ideas a la performance. Pero he sido consciente durante mucho tiempo de que la performance puede fácilmente retroalimentar el pensamiento musicológico. [...] Experimento esta fértil colisión con un interés creciente, en particular por su potencial para remodelar nuestras categorías historiográficas, estilísticas y profesionales. (fuente: < <https://www.in-versions.com/#service> > Acceso en: 02 de noviembre 2020)

Fantasia K.397, Wolfgang Amadeus Mozart: Versión de Chiantore como parte de *Inversions* con fermatas improvisadas y una sección final recompuesta, reelaboraciones del material musical fundamentadas en la práctica del piano-pedal y efectos de resonancia inspirados en los teclados sin amortiguar del siglo XVIII. < <https://vimeo.com/360127198> >

Valses poéticos, Enrique Granados. Versión elaborada con un preludeo, interludios, versiones tempranas y secciones recompuestas de los tres manuscritos de esta obra conservados en el Museo de la Música de Barcelona, y una interpretación flexible inspirada en las grabaciones, los rollos de piano y las prácticas interpretativas del propio compositor. < <https://vimeo.com/360125929> >

exponiendo las contradicciones internas de esta disciplina, la musicología, y su compleja relación con nociones como la tradición:

a mí en ese proyecto me interesa mucho Beethoven y mucho la musicología, pero no me interesa la tradición. O sea, la tradición la uso cuando me interesa, pero verdaderamente no parto de ahí, entonces uso un montón de cosas. ¿Qué Beethoven había experimentado tantísimo con efectos de pedales que luego a nosotros nos parece de Debussy? pues mira, habrá pasajes que se parezcan a Debussy. ¿Y eso se puede hacer en Beethoven? pues mira, yo lo hago, a ver si me encierran o que. Yo lo voy a hacer, o sea, quiero decir, ¿quién ha decidido que Beethoven no puede sonar impresionista y Debussy sí? seguro que Debussy no, porque Debussy tiene esa carta maravillosa que dice: solo los que no han entendido nada de mi música pueden decir que esa es mi música.

Así como en el trabajo con Tropos Ensemble, en *Inversions*, hay una preocupación por cuestionar el concepto de obra y su relación con la partitura, apuntando que, el vínculo que los compositores clásicos tenían con sus textos musicales era de “versión comestible de las obras”, es decir, simplificaciones de lo que se pasaba por sus mentes, a manera de testigos que se hizo antes de la muerte. En síntesis, para Chiantore los textos musicales no *nacieron* para ser obedecidos ciegamente y las vinculaciones intertextuales son constitutivas del proceso creativo en *Inversions* que procura ofrecer perspectivas inéditas de obras canónicas.

con la sonata de Claro de Luna de la cual tenemos algunos bocetos, que son pocos, de lo que Beethoven descartó de todos los apuntes que él había tomado y que después descartó versiones originales de los temas, yo toco la sonata metiendo todo ese material en lugar del material que quedó [como conocido]. Por lo tanto, creo una versión mía que así no ha sonado nunca, con notas que no han sonado nunca, demostrando que Beethoven había descartado temas que desde luego no tenían nada que envidiarle a los que quedaron finales, pero dejándome también a mí una frescura y al público una frescura de escuchar lo que es la obra de siempre, pero de golpe no es el personaje de siempre

Evidentemente hay un patrón en común entre ambos proyectos en los que Chiantore actúa, es un trabajo que desafía las categorías imperantes a partir de la adopción de una postura individual de empoderamiento de la agencia performativa: “eso de empoderarse es fundamental, hay que sentirse como que esto es un acto creativo”. Este empoderamiento puede verse como resultante de una correspondencia con un compromiso asumido consigo mismo como agente creativo dentro de la performance musical, pero también con el reconocimiento del potencial transformador de realidades que puede ofrecer la performance musical. En este sentido emerge la integridad de Chiantore con su trabajo, donde su compromiso no está asociado con la competencia por ser el mejor “a mí la competición no me estimula a dar lo mejor de mí mismo”, sino ofrecer desde su práctica la posibilidad de visibilizar lo inédito para mostrar con esto la diversidad que puede convivir en el mundo. Adicionalmente, su desafío no

se limita a las categorías tradicionales del canon musical, sino hacia las estructuras de poder que implementan ideologías a partir del anulamiento de la diversidad.

yo sé muy bien que es lo que me hace dar lo mejor de mí mismo. Y, lo que me hace dar lo mejor de mí mismo a lo largo de toda mi vida es hacer aquello que no ha hecho nadie. Ni mejor, ni peor, sino nadie. Para mí, yo no sé, cuando yo veo que hay algo que nadie lo ha hecho así, entonces es cuando no hay ni sueño, ni cansancio y todas las energías y al final es por las pequeñas cosas. Cuando intenta hacer algo que otro ha hecho también, pero es que intentas hacerlo mejor, ¡ay! que pereza, de verdad; pero es porque no tengo el espíritu competitivo

[...]

ha estado siempre, pero cada vez es más explícita la determinación de que a mí me gusta que esas cosas no sean sencillamente diferentes y basta, sino que sean capaces de hacer del mundo un lugar mejor, y entonces, por eso me parece importante esa cuestión de que ser diferente sea una manera de demostrar que el mundo es más diverso y tiene que caber más diversidad, más cosas y si encima rompen situaciones de poder, estructura preexistente. Por eso creo tanto en el poder de activismo, esta desclasificación

[...]

si podemos, a través de la música, pensar un poco quiénes somos y qué queremos, sobre cualquier relación que tenemos con los demás y entonces en ese sentido, para mí esto le da sentido a lo que estamos haciendo

No obstante, Chiantore reconoce los límites del impacto del activismo del performer, no se trata de modificar el sistema mundial sino alterar los valores e imaginarios simbólicos, asunto que no es menor pues es en esta dimensión que se comienzan a determinar las acciones y relaciones humanas.

el grueso del mundo ni siquiera se entera que existimos, por lo tanto, si algo movemos es el imaginario de un cierto grupo de personas y el valor es simbólico, de modo que, ojalá moviéramos el bolsillo de muchas cosas y fuéramos más peligrosos y fuéramos capaces por lo tanto de amenazar otros poderes. Estamos esencialmente moviendo es un imaginario simbólico, pero los imaginarios simbólicos en nombre de las consignas hay gente que se mueve ¡y de qué manera!, de modo que al final, nuestra vida no es solo el día a día, qué tocamos, qué comemos sino también cómo proyectamos a través del mundo y ahí es donde el lenguaje abstracto y la dimensión simbólica puede llegar a tener un espacio, este es el sentido también de esta música.

Tácitamente, el trabajo de Chiantore es fiel a unos principios autoimpuestos estimulados por su motivación personal de desafiar a un sistema hegemónico que pretende ofrecer una visión de mundo monosémico a partir de visibilización de la diversidad que existe, aunque subrepticamente, en las categorías que determinan la performance musical (autoría individual, compositor, performer, partitura, obra musical). De este modo, implícitamente al obedecer a sus motivaciones individuales está formulando un sentido de integridad personal y tácitamente está replanteando su propia definición de *buen performer*. Cuando Chiantore afirma: “*queremos sentir que lo estamos haciendo bien*. Ahora, ¿qué quiere decir? unos necesitan tener a otro al cual llegarle adelante, yo solo lo puedo medir con la diferencia” [énfasis nuestro], reconoce la coexistencia de diferentes tipos de comportamientos integrales, éticas en los performers que

corresponden a intereses personales. En este sentido, aunque reconoce que desde “los años 90’s ha habido todo un interés en remover todo el asunto del virtuosismo en relación a la música”, la aproximación al concepto de virtuoso desde la etimología permite acceder al carácter contingencial de esta categoría:

La etimología habla de otra cosa, habla de la *virtus*, o sea de nuestros valores morales [...]. Porque la cuestión es que en el momento en que el intérprete que se somete a la autoridad del compositor según ideales de una verdad de obra y la partitura y no sé qué, se supone que está se está portando bien porque está reflejando unos valores, ¿cuáles? esos. Ahora, el que se enfrenta a eso puede parecer un tipo como: pero ¿cómo se está atreviendo? ¿dónde está ahí la voz del compositor? pero igual lo que está consiguiendo plantear ahí son justamente otros valores.

Esta mirada contingencial de categoría del *buen performer*, virtuoso, es reconocida por Chiantore en la medida que traza la existencia de diversas configuraciones de este concepto – imaginario– en la medida que las sociedades, sistemas de producción económicos y los valores morales imperantes van cambiando a lo largo del tiempo. Por ejemplo, Chiantore reconoce la influencia de la revolución industrial en la modelación del virtuoso del siglo XVIII y XIX:

donde primero se tira esa cosa es de Inglaterra, porque es donde por primera vez hay una verdadera sociedad industrial, capitalismo y la nueva sociedad, y ahí nace una idea de competitividad, la idea misma de que la idea misma de que [sic] la velocidad es un valor, lo era para toda aquella gente que se estaba enriqueciendo gracias a telares mecánicos, los motores a vapor, y todo ese tipo de cosas que hacían que la velocidad de producción fuera riqueza, claro para unos obviamente.

También apunta hacia eventos sociopolíticos como determinantes en el establecimiento de valores que impactarían en el delineamiento del *buen performer* también:

hablando de una cultura de la Francia revolucionaria, una cultura donde los que querían estar a la vanguardia eran ateos y por primera vez orgullosos de estar trazando un mundo sin dioses, sin mitos, sin jerarquías, donde el ser humano sea libre por fin de las cadenas, tanto que después vendrá Houdini que literalmente del espectáculo de él liberándose de las cadenas se convertirá en parte de su propio espectáculo, un símbolo realmente para toda la humanidad. Entonces, esta idea, la idea de Voltaire, este materialismo, Hume, todo este tipo de filósofos que construyen realmente este mundo que conquista la carne, el cuerpo, la acción como *la* realidad del ser humano, y el resto como un prejuicio, como un mito, etc. Ahí en ese mundo el desarrollar un virtuosismo en lo que sea, y en la música de entrada también, ocupa un espacio bien particular, porque el esfuerzo, la superación, el poder saber mostrar a quien llegue y al público que hay alguien que es capaz de hacer aquello que parecía imposible. Por lo tanto, la idea del virtuosismo con el desafío y la capacidad de hacer no más rápido y mejor que otros lo que otros saben hacer sino hacer aquello que parecía imposible. [énfasis nuestro]

Del mismo modo identifica la influencia del idealismo Hegeliano en la configuración del virtuoso en el siglo XIX que llevará al contraste con otros tipos de virtuosismo y la consagración del performer “genio inspirado capaz de captar ideas eternas” consagradas en una partitura donde se consigna una dimensión metafísica.

el XIX ve cada vez más en Mozart el niño prodigio mágico, de ahí la película Amadeus, que sigue jugando con esto: La idea de que sus partituras son inmaculadas y que además es mentiras, pero él juega con ese imaginario del 'qué bonito, es el más bonito que ha habido, el mejor, casi el mejor señor en todas las cuentas' ¿por qué? porque hay una especie de Numen, es el dios y el espíritu santo algo así que te guía tu mano y eso es lo más, es una nueva manera de entender, y ese virtuosismo vende mucho pero es un virtuosismo donde la materia es una cosa por dominar que parte de una separación entre materia y espíritu.

Esta nueva visión gana fuerzas que le dan vitalidad a un discurso ideológico que separa a las sociedades y las segrega conforme sus afinidades estéticas. Pese a ser una visión del siglo XIX, Chiantore aún reconoce en ella una vitalidad tal que se compromete a hacer su aporte para rediseñar este imaginario.

Paganini no había cambiado, era Liszt el que había cambiado, y Liszt había cambiado de acuerdo a como estaba cambiando una sociedad en la que los más sensibles estaban empezando a ver que el público ignorante se queda con el virtuosismo apabullante porque no sabe ver más allá de la materia y los que son nobles de espíritu y saben, saben que la técnica debe estar al servicio de la música y ahí está el punto de partido de la música clásica a secas, o sea la idea de una música que no gusta la mayoría sino que gusta a los mejores, que *esto es para mí lo más perverso en el discurso sobre la música de concierto, académica, clásica, erudita y demás como quieras, pues es decir, que es la pretensión no solo de ser diferente sino de ser mejor*, y, perdida la batalla sobre las masas, la batalla cuantitativa, entonces es ya una batalla ideológica que igual *me parece una cosa tremendamente perversa contra la cual yo lucho todo lo que pueda.* [énfasis nuestro]

3.2.2.2. Paulo de Assis: Problematicando para que la música no muera

“estou aqui na terra, mas eu vou para o mar, esse é o gesto humano, é o gesto da descoberta é o gesto da invenção do outro mundo, é o gesto de partida”²¹⁸

En diciembre de 2018 fui recibida en las instalaciones del instituto Orpheus, Bélgica, por el pianista portugués, doctor en Musicología (Salzburgo/Venecia), performer, compositor e investigador principal del grupo MusicExperimentX²¹⁹ (Instituto Orpheus) –que procura la expansión de las condiciones de la performance musical–. Sus intereses transdisciplinarios abarcan filosofía, post-estructuralismo, psicoanálisis y epistemología. Es fundador de la serie de conferencias internacionales sobre Deleuze e investigación artística (DARE) y autor de *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* (2018), *Luigi Nono's Wende* (2006) y *Domani l'aurora* (2004); editor de *Futures of the Contemporary* (2019), *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research* (2017), *Virtual Works – Actual Things. Essays in Music Ontology* (2018), *Experimental Affinities in Music* (2015), *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation* (2013) y *Dynamics of Constraints: Essays on Notation, Editing and Performance* (2009). Sus recientes proyectos artísticos incluyen *Beethoven 5+2*²²⁰ (siete conciertos de piano de Beethoven), *Rasch X*²²¹ (Intersecciones entre la música de Schumann y textos de Barthes), *Unfolding Waves*²²² (Procesos creativos sobre música de Luigi Nono), *Diabelli Machines*²²³ (Variaciones Diabelli de Beethoven), *Nietzsche N*²²⁴ (música y textos de Nietzsche). En este texto se encuentran extractos de la conversación sostenida con Paulo de Assis en ocasión de nuestro encuentro.

Uno de los principales intereses de Paulo de Assis, que se revela en su producción artística y bibliográfica es el cuestionamiento a la obra musical como entidad monolítica y conclusa. Su interés por tender puentes entre la filosofía Deleuziana y la performance lo ha conducido a la formulación de una ontología de la obra musical que explica en detalle en su

²¹⁸ A no ser que sea indicado lo contrario, todas las citas son de Assis obtenidas en entrevista dada en diciembre de 2018.

²¹⁹ Descripción del proyecto: <<https://orpheusinstituut.be/en/projects/musicexperiment21>>

²²⁰ Presentación y videos <<https://orpheusinstituut.be/en/projects/beethoven-5-2>>

²²¹ En el perfil individual de Paulo de Assis en Research Catalogue (<<https://www.researchcatalogue.net/profile/?person=46970> >), se encuentran diferentes instancias y registros audiovisuales del proyecto Rasch. Performance *Rasch: Loving Barthes*: <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Fp7ENNYMeSA&feature=youtu.be>>

²²² Exposición virtual en Research Catalogue y publicada en *Journal of Artistic Research*: <<https://www.researchcatalogue.net/view/51263/51264>>

²²³ Exposición virtual aún en construcción en Research Catalogue: <<https://www.researchcatalogue.net/view/302790/302791>>

²²⁴ Schwab, M. Assis, P. Nietzsche 5: The Fragmentary (2016) *RUUKKU – Studies in Artistic Research* disponible en: <<https://www.researchcatalogue.net/view/145982/145983>>. Exposición virtual aún en construcción en Research Catalogue: <<https://www.researchcatalogue.net/view/153176/308887>>

libro *Logic of Experimentation* (2018). Según su visión ontológica, la obra está configurada por múltiples dimensiones en constante emergencia de naturaleza virtual y factual –asunto sobre el que ya tuvimos ocasión de detallar en el primer capítulo de este clúster–; en este sentido, sus propuestas performativas tienden a ser conglomerados intertextuales que evidencian su visión ontológica de obra musical, interpretada (y performada) a través de su perspectiva individual.

Se entendemos a obra musical como multiplicidade, se pensamos todas as pequenas partículas que a constituem, como nós criamos a imagem da obra, *a obra musical não é só uma partitura final que a gente compra; não temos a obra ali, a obra é feita com resquícios*, esboços: há primeiras edições, os compositores em geral experimentaram, alteraram, pois há partituras de trabalho, por exemplo, com os intérpretes históricos, os primeiros executantes da peças que estão cheias de anotações, depois há edições ao longo do tempo, há textos de reflexão sobre as obras, tudo isso faz parte do que na sua cabeça e na minha cabeça constroem a imagem de uma obra. na sua cabeça e na minha cabeça constroem a imagem de uma obra. Quando falo imagem da obra musical é isto que estou a dizer, quando eu digo: nós estávamos a falar da *Sonata Primavera* de Beethoven, nesse exato momento meu cérebro constrói uma imagem de uma entidade que eu associo com a *Sonata Primavera*. As nossas imagens são diferentes. Se outra pessoa ouvir a palavra *Sonata Primavera* vai ter outra imagem diferente da nossa. E, por que são diferentes? resulta que todos nós temos informação diferente com relação à peça, quer dizer você viu determinados esboços da peça que eu não vi, eu li determinados livros sobre a *Sonata Primavera* que você não leu e outra pessoa escutou uma gravação que nós não ouvimos, por conseguinte, *são os elementos concretos que nós conhecemos de uma obra [os] que nos permitem criar um agenciamento ou uma assemblage: uma construção psicológica que chamamos Sonata Primavera por tanto há tantas Sonatas Primavera como pessoas*. Mas isto não é uma fantasia, é uma função real sobre o que cada um de nós conhece sobre essa obra. Se eu dizer, *Sinfonia número 15* de Mahler [suspense] não existe, todavia, a palavra Mahler, a palavra sinfonia leva a nosso cérebro a pensar qualquer coisa, só no segundo momento que percebemos o ah! não existe, mas antes disso já construímos uma imagem. *Por tanto, tudo é construído tudo é mental, tudo processo psicológico e o que eu insisto é que é bom para o performer atual abrir-se a todos os materiais que existem* [ênfasis nuestro]

Esta visión de obra que congrega la dimensión factual –elementos físicos como ediciones, textos de reflexión, entre otros– y la dimensión virtual –construcciones psicológicas que cada individuo alrededor de un punto llamado obra musical y que dependen de su contacto e interacción con elementos factuales–, otorga al interprete un papel activo de co-creador de la obra pues es en la articulación de potenciales vínculos entre la evidencia física y las experiencias individuales que emerge el potencial creativo de la performance. Del mismo modo, Assis apunta para la imposibilidad de circunscribir la obra a unos límites definidos “*a obra musical não é só uma partitura final que a gente compra*”, la interpretación tampoco puede ser limitada a un absoluto puesto que al final esta es la manera como “nós criamos a imagem da obra” y, por lo tanto, hay tantas interpretaciones de una misma obra como individuos que la interpretan. Esta perspectiva de la obra musical impacta directamente en cómo Assis encara su trabajo de performance.

Meu trabalho é muito materialista nesse sentido, eu vou para as coisas que existem: os manuscritos, as edições, as gravações os textos analíticos e todos estes materiais são elementos que podem entrar na performance desse objeto musical, e essa é a mudança que estou a falar. Por tanto, *em vez de pegar numa partitura e assumi-la como a verdade definitiva e fazer uma cópia o mais fiel possível no concerto* –o que eu chamo o *modelo representativo* [que] faz uma representação supostamente literal, isso foi um modelo dominante durante 150 anos, e vai continuar a fazer-se e está tudo bem, não há problema, há pessoas que fazem isso, mas é um modelo muito reduutivo, você está a pensar só uma coisa muito específica–, *se nós vemos todos os materiais que fazem parte da obra, então isso permite construir performances como composições*, por tanto, não só transcrição mas criação pura mesmo, é reorganizar os materiais e por tanto, eu gosto da palavra: *problematizando* essa obra [énfasis nuestro]

Assis contrasta su tipo de performance con lo que él denomina como el *modelo representativo*, siendo que este último pretende una representación supuestamente literal de la obra –en clara referencia a los valores predominantes, *mainstream*, aproximados a la visión *Werktreue*–. El *modelo representativo* restringe la acción del performer mientras que el *trabajo materialista* de Assis propone una diversificación de las posibilidades de entendimiento de la obra a partir de la articulación de los elementos constitutivos de esta en conglomerados siempre diversos: siendo que la performance “ao invés de ser um momento de representação de uma coisa que já existe, passa a ser um momento em que a pesquisa está a ser feita ao vivo: você está a expor materiais que fazem parte da peça mas que normalmente nunca são vistos”. Para Assis esta actitud depende de cómo el individuo se posiciona frente a las categorías, reconociendo el carácter especialmente regulamentario de la visión ontológica de la obra musical sobre el accionar performativo. No obstante, Assis respeta los diferentes enfoques asumidos ya que comprende que cada uno está vinculado a un sistema jerárquico de valores que define la integridad en la performance.

Se nós pensamos a obra musical como um objeto claramente definido que eu chamo *Strong Work Concept*, eu julgo que é natural que se façam performances tradicionais de *mainstream*, se uma pessoa pensa *musical work* como o conjunto de práticas na altura que foram compostas, de costumes, práticas e hábitos, é normal que se faça uma *historical informed performance*. Depois, que eu digo, na minha visão da *musical work* como *multiplicity*, é nessa imagem que é natural que se façam performances na forma como eu faço, mas, por tanto, *eu julgo [que] todos estes modos têm validade dependendo da imagem da obra musical que nós aceitamos ou que nós construímos*. [énfasis nuestro]

Independientemente de las diversas opciones performativas y los diferentes abordajes, para Assis “o mais importante é expor os objetos singulares e fazer ligações entre eles, o público que faz sempre e encontra sentidos que eu não sei quais são nem quero saber, nem tenho que saber, são seus, os dele ou dela. É mais expor os objetos neutralmente”. Con esto, Assis reitera el papel activo que tienen todos los agentes involucrados en el acto performativo, no solamente al performer sino incluyendo también al público que es visto como un agente creador de sentido

a partir de la libre asociación y entendimiento de los elementos expuestos en la performance musical. Aunque reconoce la diversidad y la potencialidad de abordajes performativos, se posiciona críticamente frente al *modelo representativo* y defiende la desestabilización de las categorías y la ruptura con la tranquilidad de lo conocido.

Um dos riscos da interpretação como representação é que nós começamos, é muito agradável, é muito cómodo, é bonito, nos sentimos tão abraçados, está tudo bem e aí há um gesto do meu ponto de vista regressivo. *É muito mais interessante numa experiência estética, para mim, o desconforto, ser exposto às intempéries, sair para a rua quando está chovendo. Esse que é o verdadeiro gesto humano*, o gesto humano não é ficar em casa à lareira, protegido da chuva, isso é um gesto do animal mais simples, o gesto humano é: está a chover, estas adentro, eu vou para a floresta; estou aqui na terra, mas eu vou para o mar, *esse é o gesto humano, é o gesto da descoberta é o gesto da invenção do outro mundo, é o gesto de partida.*

[...]

cada performance deve ser diferente, nunca o objetivo é o mesmo, por tanto, sempre está um elemento criativo autentico, genuíno do que estas a fazer, o público nunca sabe o que vai acontecer, por tanto, o público também está inseguro e está insegurança é também um gesto político. Numa ditadura nós sabemos sempre tudo o que vai acontecer, está tudo predeterminado, tudo está perfeito; nos momentos mais criativos, mais interessantes é quando não sabemos o que vai acontecer. Então você entra na sala e vai ouvir um concerto clássico tradicional, você entra e já sabe, *Sonata em Dó* de Mozart [tararea el tema de la *Sonata K.545*] é, eu reconheço, pronto. Para mim vai encontrar esse efeito, mas não tenho muito interesse, eu não gosto muito de fazer e não gosto muito de ir e ouvir se é para ouvir isso. [ênfasis nuestro]

De este modo, con la metáfora del *gesto humano, gesto de invención, gesto político*, Assis insinúa que es la desestabilización, la *problematización*, es lo que define su ética con relación a la performance.

problematizar é uma coisa boa, uma coisa positiva. Às vezes quando uso a palavra dizem, ah, é negativa, não é negativa; o problema é que quando nós não problematizamos nada é aí que as coisas morrem porque fica todo: ‘estamos todos de acordo, está tudo bem’, não acontece nada, nós temos que problematizar, quer dizer, chamar a atenção para outros pontos críticos das peças, pontos de rupturas, pontos interessantes, pontos que abrem novos horizontes.

Al definir un principio ético de acción, implícitamente Assis propone una redefinición de los ideales de performer en contraposición a los ideales tradicionales que satisfacen las necesidades del *modelo representativo*. Assis se enfoca específicamente en el performer musical activo en el campo de la investigación artística, *artistic reseach*, por ser en donde donde canaliza sus procesos creativos.

há pessoas muito conservadoras, pessoas que acham que o passado foi muito melhor que o presente e por tanto querem se agarrar ao passado e a um sentido também de autoridade que estas pessoas manifestam e pretendem perpetuar, existem esses casos, que são os casos evidentemente menos criativos, não é dali que virá muita criatividade para a música, o que não quer dizer que desde o ponto de vista puramente, simplesmente, técnico boas discussões [não virão]. Aí eu faço uma diferenciação entre o executante, o intérprete, o performer e o operador.

[...]

[Que] o performer *composer*, *scholar* tornem-se uma pessoa só, é fundamental. Eu digo aos alunos: tocas um instrumento? ok, estás a compor? não, então começa a compor; chega um compositor, tocas algum instrumento ou pões em palco de alguma maneira com o laptop? tens que fazer, escreves artigos? tens que escrever. Essa confluência de três ou quatro atividades numa pessoa só é isso que é *Artistic research*. *Artistic research* não é aquele artista que também escreve, ou não é um musicólogo que também toca, não é isso, é uma pessoa que faz tudo isto junto de uma maneira integrada e os *outputs* são os resultados disso. Então, essa é a diferença do criador para o *operador*.

El ideal de buen performer de Assis está marcado por un accionar polifacético, pero sobre todo problematizador y rediseñador de fronteras categóricas. Para él no basta ser un académico-investigador o un performer operador, es necesario ser un artista: “se você não é um artista, não tem capacidade criativa, imaginativa, [de] projetar o futuro, relações sônicas, relações imagéticas, você não vai fazer nenhum *arrangement* e vai ficar aqui, e fazer apenas livros e ensaios”. En este sentido, su compromiso integral con relación a la práctica es la reorganización de categorías y fronteras, sobre todo la posibilidad de suscitar *problemas* y reflexiones expandiendo las posibilidades de cada agente involucrado en el proceso musical.

se nós pensamos no meu modelo, pode propor alguma coisa que nos vai levar a refletir profundamente sobre essa entidade musical e nós vamos pensar outras coisas durante a performance e depois da performance. Nesse sentido estamos a alterar a nossa configuração do mundo, estamos a ver o mundo organizado de outra maneira e, mudar nossa configuração mental do mundo é um ato político evidentemente, então se abre a outras configurações possíveis.

Finalmente, aunque su compromiso explícito es con el arte y la reflexión filosófica, existe en Assis el motivo latente de proponer nuevos *arrangements* no solo de obras musicales, sino de categorías sociales y de modos de comprender el mundo –*configuraciones mentales*–.

para mim não é o elemento central, mas há um elemento que você chama ativismo eu chamaria político, no sentido nobre da palavra política. Me explico: em francês, há duas palavras, em feminino e masculino, *la politique* e *le politique* e nós em português e em espanhol podemos perfeitamente adotar isso. A política, feminina, *la politique*, é a que nós normalmente associamos com lutas, partido contra partido, pessoa contra pessoa, estado contra estado, essa é a parte mais baixa da política, são lutas concretas, para obter uma vantagem, ganhar alguns votos, ganhar dinheiro. O político, no masculino, é outra dimensão tem a ver com o verdadeiro sentido da palavra política como se organiza o povo, se organiza a sociedade, como se organizam as coisas, como organizamos as relações entre os seres humanos e as coisas, como é que nós dispomos os objetos no espaço: os objetos estão assim [muestra una determinada disposición de objetos sobre la mesa], vem outro e diz: não eu prefiro assim [altera el orden de los objetos sobre la mesa] isto é a política no sentido nobre do termo. O mundo assim [muestra a nova organización dos objetos sobre a mesa] do que assim [muestra el modo inicial de organización de los objetos sobre la mesa], não é? pode, pode estar. Por tanto, este é o sentido que dá o filósofo Jacques Rancière, que eu leio muito, interessante saber estas questões sobre o sentido da política na arte, por tanto, *o político é reorganizar as relações entre as coisas, reorganizar o sensível é dar um novo rango ao sensível* [ênfasis nuestro]

3.2.2.3. Joana de Sá Catarino Tavares: virtuosismo autoinmune

“percebo que minha lógica nova está inevitavelmente ligada com todas as anteriores, estou sempre em relação com elas, eu não faço contra o que estava a fazer, eu não estou contra aquilo, estás em ressonância com aquilo, estás a criar com aquilo”²²⁵

Después de asistir a una performance de *À escuta: o aberto* en el marco del Hands on Reseach symposium en la Universidade de Aveiro en noviembre de 2019, fue concertada una entrevista que finalmente se realizó de manera virtual en marzo de 2020 en medio del confinamiento por la pandemia del Covid-19²²⁶. En esta sección se encuentran fragmentos de esta conversación online sostenida con la pianista, compositora e improvisadora portuguesa que desarrolla su trabajo en el área de la música contemporánea e inter-artes. Se ha presentado como performer en diversos escenarios europeos; ha hecho música para cine y ha desarrollado proyectos comunitarios en Portugal. Recientemente concluyó su doctorado en música-performance en la Universidad de Aveiro en el que exploró los procesos filosóficos y colaborativos interartísticos en el tríptico compuesto por *Through this Looking Glass*²²⁷ (pieza para piano preparado, piano de juguete, electrónica, utilería y móvil, en relación con los 13 *Kinderszenen* de Schumann, en colaboración con el productor Daniel Neves, 2011), *The Praise of Disorder*²²⁸ (para piano semipreparado, instalación de timbres y sirenas, piano de juguete, cajas de ruido, mini-amplificadores, voz y electrónica, reflexiona el cuerpo del performer en el límite de lo imposible, en colaboración con el artista plástico Pedro Diniz y el literato Gonçalo M. Tavares, 2013) y *Listening: the open*²²⁹ (para piano, instalación de placas metálicas resonantes y tape, aborda el cuerpo que hace música en diálogo con la pasión de San Mateo y de San Juan de Bach, en colaboración con el coreógrafo Luís Antunes y el realizador Daniel Neves, 2016).

Joana Sá es una música polifacética, además de su trayectoria como performer, se destaca como compositora abordando la corporalidad como medio expresivo y creativo. Sobre este asunto discurre ampliamente en su tesis de doctorado ‘*Listening | the open, trilogy for disruptive bodies – creative processes and the ideas of listening | the open and virtuosity*’ concluida en 2020 en la Universidade de Aveiro. La entrevista abordó mayoritariamente su trabajo de

²²⁵ A no ser que sea indicado lo contrario, todas las citaciones son de Joana Sá obtenidas en entrevista dada en marzo de 2020.

²²⁶ Página web de Joana Sá: <<http://joana-sa.com/>>

²²⁷ *Through this Looking Glass* (2011), trailer <<https://www.youtube.com/watch?v=M5sMjbrfUgs>>. Más información sobre este proyecto: <<http://joana-sa.com/solo.php?lang=pt&proj=8>>

²²⁸ *The Praise of Disorder* (2013), fragmento performance en vivo en el teatro Maria Matos Theatre, 04 de octubre de 2013: <<https://www.youtube.com/watch?v=ino23ORv18>>. Más información sobre este proyecto: <<http://joana-sa.com/solo.php?lang=pt&proj=9>>

²²⁹ *À escuta: o aberto* (2016), Grabación en vivo Teatro Maria Matos, Lisboa, 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=Tk96wpmDtr0&feature=youtu.be>>

doctorado sobre los procesos creativos desarrollados para el tríptico conformado por *Through this Looking Glass* (2011), *The Praise of Disorder* (2013) y *Listening: the open* (2016) entretejidos con reflexiones teórico-filosóficas sobre la corporalidad y la agencia del buen performer, virtuoso, asunto que le parece ineludible a Sá cuando se aborda la performance musical.

minha pesquisa inicial não tinha nada a ver com virtuosismo, nem tem bem a ver, foi inevitável usar, foi não poder escapar a este conceito o que me fez ficar pressa a ele. O que eu queria estudar, era a questão de abordar o corpo, no nível do corpo que não é o da disciplina, não é o semiótico, não é o da narração, o da expressão, porque o corpo está omnipresente, tem o dom da ubiquidade nos discursos. No caso agora do gesto musical, o corpo tem o dom da ubiquidade em tudo e fala só do corpo e é o corpo e é o gesto e é a intencionalidade e a expressividade, como é que o gesto existe mediando a expressividade.

La ubicuidad del cuerpo que apunta Sá lo hace fuente de intencionalidad y expresividad y en este sentido ella quería evitar la perspectiva que ofrecen los discursos más tradicionales sobre el estudio cuantificado del cuerpo y el gesto, entendiéndolo como materialidad disciplinada y mensurable. Como tal, Sá entiende el cuerpo como lugar significativo de creación con protagonismo irrestricto y determinante en el delineamiento de lo que significa ser o no un *buen performer*, virtuoso, puesto que “estas sempre ligado à ideia do virtuosismo: tu não podes não escapar a esta questão, qualquer expressão do corpo já implica tudo, não há forma de não ter implicações. Tudo que nós fazemos tem implicações”. Este impacto incluye la resignificación de conceptos y por lo tanto cuando Sá intenta abordar el estudio del cuerpo como dimensión ubicua en la performance se siente interpelada a aproximarse a la noción de performer, sus implicaciones, condicionamientos y valorizaciones. Para Sá hablar del cuerpo que performa es hablar del cuerpo del virtuoso: los ideales que lo definen y lo que esto implica; siendo que para ella está muy claro que aquello que el cuerpo hace no es un *simple reflejo* de las ideas filosóficas sino una correspondencia personificada.

se nós estamos a falar de ser um reflexo, nossa forma de falar já é o reflexo. Mais do que o reflexo é o *enactment*, agora estou a escrever tudo em inglês e há coisas às vezes que nem sei [falar em português], é uma performance dessas ideias, nós estamos sempre a produzir. Isto é um bocado fractal, tudo é reproduzível, estamos sempre a performar as bases destas ideias.

Una característica de las reflexiones de Sá son sus constantes provocaciones que buscan desestabilizar cada uno de los conceptos que aborda, no siendo una excepción la noción de virtuosismo

Qualquer ideia de virtuosismo vai ser sempre provavelmente paradoxal. A ideia do virtuosismo é que de repente tens uma forma de expressão que é aquela, que é ideal.

Mas isso vai ser sempre um paradoxo porque tu não tens uma forma de expressão, tu não consegues, não há forma de expressão ideal [énfasis nuestro]

De este modo para Sá las categorías aparecen siempre inestables, sea porque son incapaces de dar cuenta del fenómeno o proceso que intentan describir como acontece cuando Sá apunta para la paradoja del virtuosismo, como porque son contingencias temporales cuyo delineamiento es inestable. Sá es enfática en afirmar que el virtuosismo, además de ser una paradoja, es un concepto que se delinea a partir del contraste con otros ideales, en una operación de construcción, deconstrucción y reconstrucción.

tu não consegues fugir e ao mesmo tempo estas sempre a fugir e estas criando um mecanismo que aceitas que no consegues fugir disso, mas não obstante, vais estar, e tentar escapar disso

[...]

Podes destruir, mas ao destruir podes arranjar outra forma, pode ser outro conceito, mas estas sempre ligado à ideia do virtuosismo. [énfasis nuestro]

Como concepto que se construye a partir de la destrucción de otro, o por lo menos de la reorganización del otro, Sá apunta para el virtuosismo como un concepto del cual se intentan reformulaciones o rediseños, pero no se consigue destruir porque emerge un nuevo ideal que lo re-determina; cuando se reconfigura la noción del virtuosismo solo se hace para suplantarla con otra movida por intereses diferentes. No es posible para Sá pensar en la idea de un virtuosismo único porque “nós estamos a falar como se o virtuosismo não tivesse sofrido ou não tivesse sido pensado muitas vezes”; cada *mecanismo que se aceita* como regulador de la performance representa una estructura de valorización y control de los ideales que rigen la performance, sucediéndose uno atrás de otro, el virtuosismo va replanteándose siempre en perspectiva resonante con la alteridad. Esto Sá lo evidencia cuando hace un recuento de algunas características específicas que marcan los ideales del buen performer en el siglo XIX y XX:

o Werktreue vem por oposição ao romantismo, no meu ver. De repente, tu tens uma coisa da subjetividade e da ideia de arte sublime e da ideia do compositor e do interprete como quase um profeta mediador entre essa questão transcendental e o mundo real. É um profeta que tem excesso e a forma como se desenvolve e a estética também [são] do fogo de artifício. Dizem que havia batalhas de pianistas esse tipo de virtuosismo cai em face do maior fogo de artifício. O Werktreue vem um bocado em oposição a isso, isso foi levado a extremos tais que de repente [dizem que] não há conteúdo, é só artifício; ou pelo menos há essa ideia para anular, obviamente isso não acontece, [isso de] nunca haver conteúdo, não é bem isso o que acontece. Os compositores românticos têm uma abordagem, na altura havia muitos mais, além dos virtuosos havia os mil milhões que faziam as coisas que as pessoas achavam malucas ou cucas e de repente há uma coisa em oposição a isso em que não, agora nós somos sérios, agora a obra que está aqui escrita [a] vamos delimitar. Nesse sentido, eu acho que em todos os conceitos de virtuosismo existe essa coisa do bom e do mal. [énfasis nuestro]

[...]

esta ideia de *Werktreue* é associada também a esta questão do serialismo de alguma forma, ou não do serialismo específico mas de toda a construção da segunda escola de Viena e da ideia de música como abstração e da estrutura como suporte ideal tanto de uma prevalência de uma estrutura em detrimento de todos os outros parâmetros musicais, estão ligadas nesse aspecto. [...] A verdade é que tanto nesta questão do serialismo como mesmo as abordagens do Berio e tudo mais há uma ideia de que nós não queremos o virtuoso cabeça oca, não queremos aqueles virtuosos que não sabem, que não pensam, criou-se essa ideia de virtuosismo oco, coco, que reproduz notas. Isso também é uma coisa da cultura dos concursos. Por um lado, estes compositores procuram virtuosos que não sejam cabeça oca e não sei o quê, que sejam músicos sérios e que consigam ter um *background* histórico, estilístico, teórico, analítico, estético e tudo mais; mas por outro lado, eles estão nesse sistema hierárquico em que querem um performer que obedeça e que faça aquilo que eles querem, e na realidade, na complexidade da abstração, a música se torna mais abstrata no sentido que se afasta da performance, essa complexidade vai fazer com que a escrita torne-se cada vez mais blindada a nós, mais detalhada e blindada. Não é um virtuosismo em que possas inventar muito, a partitura está blindada neste virtuosismo, mas ao mesmo tempo, a relação compositor-interprete e do compositor e a questão do virtuosismo é paradoxal porque ao mesmo tempo, tu não queres um virtuosismo oco, mas ao mesmo tempo blindas a partitura de tal forma e complexificas de tal forma que só com o virtuoso oco que consegues ter aquilo que buscas.

El aspecto común que guardan las diferentes configuraciones del performer es la violencia que implica la aplicación del sistema de valores que regula la práctica. Para Sá esta violencia viene bajo la forma de disciplinamiento de la mente o del cuerpo, dependiendo de los principios que integran el accionar. Inclusive en los extremos del virtuosismo *Werktreue* o del *no-virtuosismo* de propuestas como la de Cage hay una violencia contra la subjetividad, bajo diferentes parámetros, sea la priorización de la materialización de una obra ideal o de la indeterminación, respectivamente, la voluntad del individuo es anulada.

Qualquer tipo de virtuosismo, mesmo a ausência de virtuosismo do Cage, implica uma certa violência, ou seja, violência da disciplina –que pode ser uma disciplina que vai até a domesticação, na *Werktreue*; na *Werktreue* a disciplina é de domesticação, é do corpo, o subjetivo não pode sair, é um bocado a ideia de sacrifício, tu sacrificas o teu corpo para se tornar um corpo comum, que é o corpo da obra, tu vais transformar o teu corpo de forma comum, então a ideia do subjetivo fica fora. Mas todos esses exemplos, a ideia do Cage, isso não tem nada contra nenhuma forma ou outra, é só a impossibilidade. A ideia de Cage é: Ok, não há virtuosismo, o subjetivo é o contrário, tu não permites o subjetivo, tu não permites a intencionalidade, tu não permites a expressão do eu, isso também é uma forma de violência, ou seja qualquer tentativa de intenção ou de subjetividade tu também tens de suprimir.

Cuando Sá apunta para la violencia inherente a la noción de virtuosismo es en sí misma otra paradoja de las tantas que ella coloca, pues presenta la imposibilidad de elegir la no violencia. Si todo ideal de buen performer representa un condicionamiento mental y/o corporal, no se podría encontrar o rediseñar una jerarquía de valores que no violente el individuo y, siendo consciente de esto, el culmen de la paradoja está en la imposibilidad general de no escoger la violencia, incluso cuando está atenta contra nosotros mismos. No es posible rechazar la

violencia del virtuosismo, independiente de cuál sea esta, lo que lo convierte en un concepto autoinmune que Sá denomina como ~~virtuosismo~~.

eu faço o virtuosismo cortado, com traço [gesto con la mano representando una palabra tachada con una línea en el medio], um conceito autoimune, em que tu tentas escapar, mas também não consegues escapar, tu estás nessa tensão de tentar escapar e não conseguir escapar, tentar essa impossibilidade, esse paradoxo.

Sá concluye que los ideales del virtuosismo se basan en la lógica de dualidad y combate en la que el individuo se opone –defiende/inmuniza– a una alteridad individual o colectiva, así cada ideal de virtuosismo puede verse como un tipo de paradigma de inmunización. De ahí se explica la noción *autoimmune* de virtuosismo de Sá, donde se crea un posicionamiento que resguarda al individuo de la alteridad siendo que al mismo tiempo se expone a una autoviolencia.

o ideal do performer é um corpo que nem sequer é humano, é um corpo para lá do humano, é um corpo que é capaz de fazer o impossível, é um corpo não humano, para lá do humano, *beyond*, é uma espécie de super-herói: eu que consigo fazer tudo, eu que consigo estar presente em tudo e eu que consigo salvar qualquer situação. E, ao mesmo tempo, está numa lógica da opressão, porque na minha opinião, o performer contemporâneo [...] vem ser aquele que diz sim a tudo e que obedece e que qualquer conjuntura se disponha, se é para te atirar fora da janela, tu te atiras fora da janela. Então, rejeitar isso, primeiro, é muito libertador, sem dúvida, mas ao mesmo tempo, dentro de ti mesmo acabas sempre por ser performer e compositor, podes acabar por vir a reproduzir exatamente a mesma lógica que reproduzias anteriormente, e eu às vezes faço isso porque algumas abordagens, sei lá, estratégias específicas ou quiçá são comuns ou de imposição de uma coisa que é impossível

Reconociendo la imposibilidad de negar la posibilidad del virtuosismo en la performance, o por lo menos desligarse del compromiso ético con los ideales del buen performer, Sá insiste en la creación a partir del legado, resonando, amplificando y no de la destrucción de este. Especialmente reivindica el potencial transgresor de la ampliación de las singularidades como estrategia para superar las dualidades que marcan todos los tipos de virtuosismo.

De certa forma, eu contrario a lógica que me foi imposta e sempre estou a criar uma lógica nova, mas ao mesmo tempo é aceito, e já percebo que minha lógica nova está inevitavelmente ligada com todas as anteriores, estou sempre em relação com elas, eu não faço contra o que estava a fazer, eu não estou contra aquilo, estas em ressonância com aquilo, estás a criar com aquilo e podes criar pontos de ressonância que amplificam ou até que recusam aquilo e pões coisas em que contrarias, é uma lógica de paradoxos

[...]

Tu estas a resistir certa forma à massificação da música, à compreensão da música, à reprodução da música, tu estás a resistir, e como é que tu podes resistir isso? por singularidades, pelo singular. Eu não diria tanto pelo subjetivo, porque o subjetivo implica outra vez dualidade: subjetivo/objetivo. Minha questão é que temos que passar para lá dessas dualidades, subjetivo/objetivo, ideia abstrata/materialização, compositor/performer, e temos de pensar para além do que está fora e o que está

dentro, o corpo e o que está no nosso controle e fora do controle, nossa forma de construir também, ou mesmo a dos compositores, é [considerar/lidar/trabalhar com] os parâmetros que controlamos e os parâmetros que não controlamos. Acho que temos que pensar para além de todas estas dualidades para construir uma coisa que possa ser diferente, uma coisa não, muitas coisas, porque lá está, pensamos todos diferentes, não podemos impor um modelo, temos que pensar muitas formas simultâneas a fazer.

Pensar en un sistema diferente de configurar el buen performer, virtuoso, para Sá incluye reconocer y sincronizar aspectos vigentes en diferentes temporalidades y contextos, convirtiéndolos en puntos de resonancia con los cuales interactuar para poder así forjar, o reorganizar, un sistema de valores que corresponda con su visión de performer ideal.

essa possibilidade de o performer ter uma agência mais criativa e se isso pode se tornar vários outros tipos de virtuosismo, eu digo sim, agora, quando eu comecei a pensar mais ou menos nisso dessa forma eu me deparei com um problema que não estava a conseguir bem como desmontá-lo no início: isso é o romantismo!. Como é que de repente essa questão da subjetividade, o que estamos a fazer?, o que podemos propor que não seja o romantismo? então, acho que temos de pensar de formas diferentes e, antes de voltar também sobre essas questões de forma diferente, há uma coisa ao final muito interessante que acho que vale a pena também pensar e por isso na equação: há agora uma série de novos pianistas, uma coisa entre pop, *minimal*, eletrônica, assim um *trend* novo, vem do Pop mas está em um limbo e que tem a cena e a aura do piano e se transforma, tem uma aura em alguns casos muito romântica, tipo do sentimento, da autenticidade, da vulnerabilidade, mas ao mesmo tempo tira essa coisa do artifício, do dominar bem; quer dizer, em muitos casos são pianistas que não tocam especialmente bem e é uma coisa que está a acontecer e temos de estar ligados ao mundo e está a ter um impacto, e eu acho que também é interessante a fusão, música erudita de um lado, música popular de outro, e cada vez as coisas tocam-se, transformam-se, cruzam-se e lá está.

Finalmente, Sá apunta que su compromiso está en hacer parte del sistema musical tradicional que incluye el sistema educativo y la aceptación de categorías normalizantes como la preponderancia del texto escrito y la división performer-compositor. Se reconoce como forjada por el sistema y por lo tanto como perteneciente a este, no obstante, en constante búsqueda de grietas en este monolito aparentemente blindado para poder desarrollar sus propuestas en una tentativa de reconfigurar realidades.

sempre tive a sensação de que há várias formas de desafiar o sistema, muitas, né? e a minha forma ou formas que eu encontro sempre foi, há os que saem do sistema para opor ou os que estão fora do sistema e que confrontam, a minha forma de desafiar o sistema é de dentro do sistema, eu venho do sistema, estou dentro, estou no sistema, ou estou na academia ou estou como pianista, mas é desafiar um bocado por dentro, tu estas com uma regras, tu aceitas para integrar, mas vais transformando ou vais exatamente criando um caminho, há um espaço. É isso que estavas a dizer, há sempre nessas coisas blindadas há falhas ou tu crias falhas, não sei bem exatamente como é que acontece. Ou tu crias um espaço ou há um espaço. Eu tenho sempre encontrado um espaço para fazer a minha coisa e tem sido sempre de alguma forma bem recebido.

3.3. Uroboro: tocar-crear, trastocar-transcrear

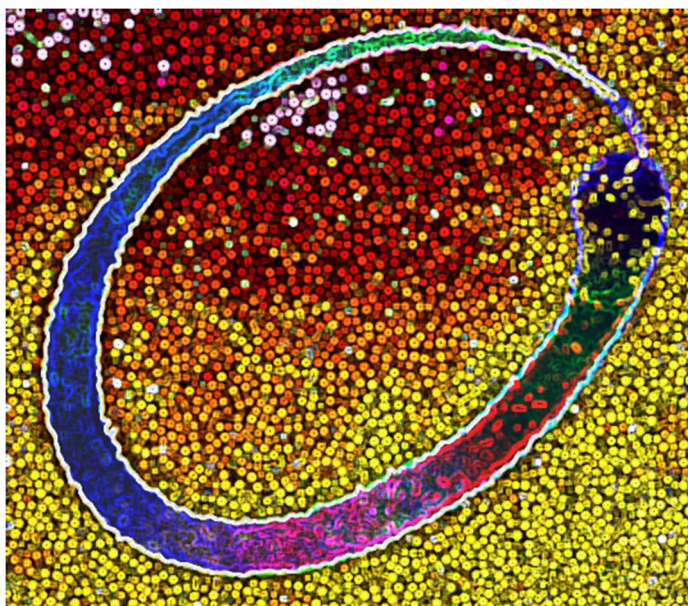


Figura 7: Castro Gil, Susana. 2020. *Uróboro*. Lápices de color y edición digital.

Como se ha subrayado desde el principio de este clúster, las reflexiones ontológicas no son un ámbito exclusivamente teórico sin impacto en la práctica musical. Por el contrario, como afirma David Davies (2017), las ontologías ayudan a explicar la práctica y ayudan al practicante a alcanzar sus objetivos. Una ontología del *buen performer* nos revela la dependencia de un sistema de valores jerárquico impuesto por un sistema institucional pero contingente. Una ontología de la obra musical desde la perspectiva de la multiplicidad es una alternativa discursiva a la noción de una obra musical limitada y estática, despojada del significado contextual de sus elementos. Ahora la obra deja de ser una unidad: no es la partitura definitiva firmada por el compositor, no es la interpretación del intérprete de renombre, no es el objeto inalcanzable que vive en el mundo de las ideas. Eso sí: no es sólo eso, también puede ser eso y más.

El reconocimiento ontológico de la diversidad de la obra musical, como un conjunto potencialmente infinito de elementos constitutivos, sugeridos por y para la transcripción, incita a una práctica performativa desafiante a diferentes niveles. Evidentemente, desafía la ontología paradigmática de la obra musical; disuelve los límites entre las agencias creativas; reconfigura el lugar y el efecto de los objetos (instrumentos musicales, vestuario, partituras) y ejerce un

efecto revisionista sobre la práctica de la performance musical reconfigurándola para desplazar el lugar en el que se reconoce "la" creación (tradicionalmente asociada a la obra) para reubicarla en la propia performance.

El efecto revisionista y reconfigurador de las agencias y categorías en la performance musical que sugiere la transcreación parece estar unido a los principios de la Investigación Artística. Para ello es fundamental la posibilidad de habitar un espacio híbrido de expansión de las potencialidades e intereses del individuo, reconociendo que es posible ofrecer apoyo a un *modus operandi* que trasciende la esquematización separada del artista regido por la intuición y del investigador regido por la metodolatría sistémica. De este modo, tanto la Investigación Artística como la transcreación revelan el entrelazamiento de los conocimientos tácitos y explícitos de la acción-reflexión del intérprete y la reflexión activa sobre el proceso de creación artística. En el contexto de la Investigación Artística, uno de los muchos caminos que puede tomar el performer puede ser el de la transcreación, en el que, partiendo de la lectura crítica del 'original' (texto musical), se puede iniciar un proceso de desmantelamiento de la maquinaria creativa y de reconstitución de la multiplicidad de la obra musical, partiendo del juego de *cubrir, descubrir y des-cubrir* los diferentes constituyentes fácticos y virtuales. Para ello, una actuación transcreativa depende de la capacidad y la estrategia del intérprete para mover plataformas que pongan de relieve las diferentes naturalezas de los elementos constitutivos de la multiplicidad.

Aceptando esta lógica paralela a la hegemónica, el performer será valorado en consonancia con ella, y como tal, la narrativa del *buen* performer será reescrita para validar su performance como agente que vincula y moviliza diferentes estrategias, artes, herramientas, métodos para crear un conglomerado cohesivo que instancie una re-formación de la obra. En este sentido, insisto, proponer un *modus operandi* que presuponga la vitalidad, la complejidad y la heterogeneidad de la obra musical no sólo es un reto para su ontología, sino para la definición de otras categorías como la del performer y el establecimiento de una ética particular.

A la luz de la transcreación cada categoría, constructo y agente implicado en la performance musical puede ser revisado y resignificado. El papel de la tradición de performance, las ediciones de partituras, el compositor-genio, entre otros, son susceptibles de ser cuestionados a la luz de la transcreación y la Investigación Artística. Ambos no se excluyen mutuamente, sino que se complementan, y desafían las certezas del *habitus conservatorial*, ya que se caracterizan por el énfasis en las singularidades y las novedades, así como por el desafío

de las categorías tradicionales. En concreto, la Investigación Artística se centra en aquello que está emergiendo, especialmente en lo que se refiere a las nuevas formas de hacer música y arte -parece que por eso la transcreación encaja tan bien en ella-, no se trata de una búsqueda de algo perdido, sino de algo que se está inventando, que no se percibía antes (ASSIS, 2019). Al crear las condiciones para incitar y ampliar el pensamiento y la experiencia de la práctica musical a partir de su materialidad, acaba llevando a la redefinición de las jerarquías y las estructuras tradicionales, si pensamos en el acto musical como un proceso de interacción entre diferentes agentes, como compositor, oyente, performer, musicólogo, etc., definidos por estructuras jerárquicas de regulación social, cultural y económica. Así, al desplazar su foco de atención de lo que debe descubrirse a lo que puede crearse potencialmente en el contexto de la investigación, desafía, entre otras, las definiciones convencionales del papel propio del *virtuoso* dentro de la academia y del trabajo que se realiza.

Con las entrevistas realizadas y los retratos tejidos con las voces de Luca Chiantore, Paulo de Assis y Joana Sá se pretendió exponer algunas de las ideas e inquietudes que resuenan en este trabajo de investigación y permean el trabajo de estos sujetos polivalentes: activos pianistas, creadores, investigadores, críticos y sobre todo pensadores. El objetivo, bastante modesto, fue poner en manifiesto perspectivas singulares y abordajes heterogéneos a cuestionamientos generales sobre el agenciamiento del performer en la contemporaneidad y su integralidad ética; así mismo, nos interesaba mostrar cómo las soluciones individuales adoptan diversas formas para resolver cuestionamientos de fondo compartidos, resultando en procesos creativos diversificados. Naturalmente, como es de esperarse, las re-acciones que asumen estos sujetos frente a problemáticas comunes no son homogéneas y están dictaminadas por sus intereses particulares y su propia trayectoria y poética como músicos e investigadores.

Inclusive considerando las singularidades que caracterizan a cada uno de estos sujetos, es posible identificar puntos de convergencia a manera de nodos temáticos en una red inter-sujetos. Principalmente vale destacar un posicionamiento cuestionador con relación a algunos agentes no-humanos como la partitura, especialmente importante en la creación de puentes que vinculen sus accionares con la teoría de la transcreación, una vez que ésta también está formulada alrededor de su vínculo con el texto que incita el gesto performativo. Sobre la partitura los tres afirman que, bajo determinadas lógicas y éticas, como aquella que asociamos con el *Werktreue*, el texto musical adquiere una capacidad determinante de la práctica al ser vista como instanciación física de la obra. No obstante, insisten en afirmar que la partitura no es una versión definitiva de la obra, sino una instanciación determinada por diferentes aspectos

como el económico-editorial (Chiantore), histórico (Assis) y disciplinador (Sá), siendo Sá quien llega a verla en algunas ocasiones, bajo una lógica extremadamente regulatoria, como un agente blindado que limita el margen de acción del performer coartando la presencia del individuo en aras de priorizar un accionar logocéntrico.

Del nodo de consenso sobre el carácter no definitivo de la partitura y la necesaria separación de la partitura con el concepto de obra musical emergen ramificaciones para cada individuo conduciendo a una respuesta diferente. La opción adoptada por Chiantore es asumida como una *historicización* de los textos, una *musicología en vivo* que incluye el cuestionamiento del discurso hegemónico ‘tradicional’ a partir del estudio de fuentes históricas. Para Assis su frente está en la *ontologización* de la obra, influenciado por la filosofía postestructuralista Deleuziana y Rancieriana, torna la performance en un espacio de no-representación sino de exposición de los diversos elementos constitutivos de la obra. En Sá existe un deseo de *desblindamiento* de la partitura a partir del reposicionamiento del foco hacia la corporalidad en la performance otorgándole un papel determinante al gesto en el proceso creativo.

Centramos en el desafío que cada uno de los sujetos retratados coloca al texto musical, entendiéndose partitura, nos permite tender puentes con la teoría de la transcreación de tal modo que podamos argumentar que, considerando las peculiaridades de cada uno, estamos frente a accionares transcreadores. Particularmente, cuando se colocan en contacto con repertorio pianístico ya establecido, en cada una de las propuestas es posible identificar esfuerzos por una relectura del pasado a partir de un ejercicio de sincronización: el momento de emergencia de la obra converge con el ulterior momento de performance en un tejido intertextual donde lenguajes, estéticas, poéticas diacrónicas son negociadas por el performer que vivifica la obra. La naturaleza de la obra re-creada está alimentada por una lectura polifónica del texto-fuente, de sus cualidades y características contextuales en hibridación con elementos oriundos del contexto en el que se localiza; en lo que Campos llamaría una *plagiotropía*. Descrito principalmente en ‘Transluciferação mefistofáustica’ (1981), la plagiotropía permite la apropiación de ‘tesoros ajenos’ en el acto de mediación, permitiendo la convivencia de una obra con otros textos, en el amplio sentido de la palabra, provenientes de diversas tradiciones. En otras palabras, en un movimiento plagiotrópico, los performers retratados activamente deciden que elementos de las obras articulan en relaciones intertextuales con otros sistemas, obras musicales, o activan a través de estrategias de proyección multidimensional –uso de multimedias, gestualización, entre otros–.

Considerando la naturaleza logocéntrica de la práctica de la música-arte occidental, cuestionar la partitura es implícitamente poner en jaque la autoridad del texto fuente visto como receptáculo de ‘intencionalidades creativas primigenias’, desafiando la división jerárquica entre original, versión, borrador; creación y re-creación, resonando las palabras de Borges: *el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio*. Esta operación creativa de des-sacralización del original, transgresora de la jerarquización imperante en el contexto *Werktreue*, adquiere tintes demoniacos, luciféricos: “La traducción creativa, poseída de demonismo, no es piadosa ni memorial: intenta hasta el límite borrar el origen: la obliteración del original. A esta desmemoria parricida la llamaré ‘transluciferación’”²³⁰ (1981, p. 208). Esta *obliteración* del original conducirá a superar la fidelidad al sentido literal de la obra como principio guía para dedicarse a la *hiperfidelidad* a la forma, recordando que el corpus teórico de la transcreación descansa sobre la tensión básica entre la dimensión poética y la dimensión comunicativa del lenguaje –asuntos que ya fueron abordados con amplitud en el inicio de este clúster–.

Hay que reconocer que no es solamente la obliteración de la importancia dada al texto fuente original lo que define las interpretaciones y performances de Chiantore, Assis y Sá; este es un aspecto que se ha tomado como sinécdoque de otras estrategias y abordajes que principalmente posibilitan la visibilización de su agencia personal como activa y participe del proceso creativo musical. Además del movimiento plagiotrópico transtemporal, esta visibilización co-creadora aparece como una transgresión que reconfigura fronteras categóricas entre agentes musicales, trastocando la separación performer-compositor. A nuestro criterio, lo que principalmente permite esta visibilización del sujeto es la apropiación de una lectura e interpretación a través del lente crítico del sujeto; considerando este lente desde la perspectiva adoptada por Campos que ve la crítica como alimento del impulso creador, deseo de penetrar en la complejidad de la obra a partir de la lectura atenta (Campos, 2011 [1962]). La presencia del sujeto es visibilizada desde el momento inicial de selección de obra a ser performada, o mejor decir transcreada, puesto que esta elección revela aquello que el sujeto considera que es relevante marcado por lo que podría denominarse como su “militancia cultural” (CAMPOS, 1986 *In*: Moreno, 2001, p. 131). La decisión inicial de aproximarse con lente crítica a determinadas obras se basa en lo que el transcreador considera que contribuye a la práctica

²³⁰ A tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei ‘transluciferação’ (CAMPOS, 1981, p. 208)

musical, aspecto que no deja de ser una revelación de sus intereses e inclinaciones poético-artísticas. De este modo, es la voz presente y activa del performer la que trastoca toda categorización impuesta y desborda los límites del performer ideal invisibilizado del *Werktreue*.

Tal como Campos lo afirma,

El primer móvil del traductor, que es también un poeta o un prosista, es la configuración de una tradición activa (de ahí que la elección del texto a traducir no sea indiferente, sino siempre extremadamente reveladora), un ejercicio intelectual y, a través de él, una operación de crítica en vivo²³¹ (CAMPOS, 2011 [1962], p. 43)

El transcreador muestra un compromiso no solo con su labor individual vista como crítica, sino también a su contribución al tejido vivo que constituye la tradición. Entendemos la tradición desde la perspectiva pareysoniana, es decir, vista como una realidad destinada a innovarse y cambiar, no una normativa externa, “sobre todo porque vive solo en las personas que participan de ella, y por ende en las nuevas que la adoptan: es una realidad antigua que vive solo en la actividad siempre nueva de la que es a la vez estímulo y resultado” (PAREYSON, 1987, p. 39). Como performers de música-arte occidental, Chiantore, Assis y Sá se reconocen como parte de una tradición y de un sistema académico que tiene la capacidad de establecer ideales que rigen la ética en la performance –inclusive el reconocimiento del papel reglamentario y disciplinador de la estructura educativa es un punto en común entre todos los entrevistados, aspecto que no fue puesto en relevancia en estos retratos pero que estuvo presente en las conversaciones con ellos–. Así, otro nodo de convergencia es el reconocimiento de los ideales que determinan la figura del buen performer, *virtuoso*, como una formación contingencial, siendo esta jerarquización reconfigurada a lo largo del tiempo.

Al admitir el carácter contingencial, y por lo tanto transitorio, de las jerarquías de valores que condicionan la ética del buen performer, tácitamente se asume la posibilidad de poder trastocar, suplantarse y reorganizar estas jerarquías conforme otros sistemas de valores que correspondan a otras éticas con las cuales se guarde el principio de la integralidad. De este modo, parece ser común entre Chiantore, Assis y Sá el compromiso con la reorganización de los valores que determinan la ética en la performance y por lo tanto la fundación de una propia ética performativa fundamentada en su propia práctica, siendo integrales a sus principios e intereses como investigadores y performers creadores en el sentido que Polonio aconseja al

²³¹ Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 43)

joven Laertes: *sé fiel a ti mismo; pues de esto se sigue, como la noche al día, que no engañarás a nadie*. Naturalmente la ética performativa de estos músicos no obedece a los principios reglamentarios logocéntricos del *Werktreue*, pero no por ello significa que son agenciamientos arbitrarios, por el contrario, son fieles a sus principios y valores individuales, siguiendo con rigurosidad sus métodos fundamentados en aquello que consideran relevante para la creación en la performance (*historicización, ontologización, desblindamiento*).

Fieles a sus principios e intereses, Chiantore, Assis y Sá formulan sus propias alternativas de lectura crítica de textos del pasado, logrando con esto resultados de naturalezas divergentes, pues se alimentan de sustratos intertextuales disímiles. La particularidad de los diálogos individuales con las obras, tal como se vio también en la sección anterior ‘Este no es el *Preludio BWV 847*’, está determinada por la *persona* del sujeto transcreador. Así como pueden existir y co-existir diferentes éticas performativas, los caminos y medios para la transcreación son diversos y legítimos. Como ejercicio de interpretación, la transcreación tiene un inexorable y fundamental carácter de *personalidad*; la multiplicidad en número y perspectivas de abordajes está relacionada con la diversidad de *personas* de los intérpretes (PAREYSON, 1997, p. 232). Esta posibilidad inagotable de opciones transcreativas ya está implícita en la teoría de Campos: “la idea de la transcreación permite la existencia de un camino de realización en cada circunstancia de contacto con un ‘original’, incluso si todos los caminos están vinculados por supuestos comunes de acción recreadora”²³² (Tápia, 2013, p. 221). Por esto, no pretendíamos ilustrar tres retratos de transcreadores paradigmáticos, en el hipotético caso de poder hablar de un paradigma en la transcreación, sino apuntar hacia la capacidad que tienen las voces de los performers para trastocar sistemas con sus acciones cuando se asume activamente la participación co-creadora en el acto musical, transgrediendo fronteras, transcreando.

²³² A ideia da transcrição permite a existência de uma vereda própria de realização em cada circunstância de contato com um ‘original’, ainda que todos os caminhos se liguem por pressupostos comuns da ação recriadora. (Tápia, 2013, p. 221)

Lo primero que se ha de advertir es que no sólo el futuro -«la ola del futuro»- sino también el pasado se ve como una fuerza, y no, como en casi todas nuestras metáforas, como una carga que el hombre debe sobrellevar y de cuyo peso muerto el ser humano puede, o incluso debe, liberarse en su marcha hacia el futuro; en las palabras de Faulkner, -«el pasado jamás muere, ni siquiera es pasado». Además, este pasado, que remite siempre al origen, no lleva hacia atrás sino que impulsa hacia delante y, en contra de lo que se podría esperar, es el futuro el que nos lleva hacia el pasado. Observado desde el punto de vista del hombre, que siempre vive en el intervalo entre pasado y futuro, el tiempo no es un continuo, un flujo de sucesión interrumpida, porque está partido por la mitad, en el punto donde de «él» se yergue; y «su» punto de mira no es el presente, tal como habitualmente lo entendemos, sino más bien una brecha en el tiempo al que «su» lucha constante, «su» definición de una postura frente al pasado y al futuro otorga existencia. Sólo porque el hombre está inserto en el tiempo y sólo en la medida en que se mantenga firme se romperá en etapas el flujo indiferente de la temporalidad; esta inserción -el comienzo de un comienzo, para decirlo con términos agustiniainos- es lo que escinde el continuo temporal en fuerzas que entonces comienzan a luchar unas contra otras y a actuar sobre el hombre, tal como lo describe Kafka, porque están enfocadas en la partícula o en el cuerpo que les da su dirección.

[...] La inserción del hombre, cuando quiebra el continuo, sólo hará que las fuerzas se desvíen de su dirección original, aunque sea mínimamente, y, en tal caso ya no caerían en picado, sino que impactarían tras una trayectoria angular. En otras palabras, la brecha en la que está «él» es, al menos en potencia, no un simple intervalo sino algo semejante a lo que en física se llama paralelogramo de fuerzas.

En términos ideales, la acción de los dos elementos que forman el paralelogramo de fuerzas en que el «él» de Kafka encontró su campo de batalla tiene que dar una tercera fuerza, la diagonal resultante cuyo origen sería el punto donde las fuerzas chocan y sobre el que actúan. Esta fuerza oblicua se diferencia en un sentido de las dos que la generan. Las dos fuerzas antagónicas no tienen un límite en su origen, ya que una proviene de un pasado infinito y la otra de un futuro infinito; pero, aunque carecen de un comienzo conocido, tienen un fin: El punto en que chocan. Por el contrario, la fuerza oblicua tiene un origen precioso, porque nace en el punto de colisión de las fuerzas antagónicas, pero no tiene un fin, ya que es el resultado de la acción conjunta de dos fuerzas cuyo origen es el infinito. Esta fuerza oblicua, de origen conocido y dirección determinada por el pasado y el futuro, pero cuyo fin posible se pierde en el infinito, es la metáfora perfecta para la actividad del pensamiento.

Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro*, Prefacio. (1996, p. 16-17)

4.1. Brechas y convergencias

En el largo recorrido a través de letras y frases escritas hasta aquí, que se me antojan retorcidas a veces, se percibe una pluralidad de uróboros. Un constante retorno sobre la cuestión de la jerarquía ética entre el ‘original’ y sus ‘reproducciones’, la trascendencia del *saber-hacer*²³³ performativo y el lingüismo quimérico de Haroldo de Campos que se ha adoptado como guía en el camino de las palabras. Subyacente, pero no de manera escondida, un interrogante incita la apertura al *hacer* sobre la obra: ¿Qué es lo que se hace con la obra si esta la aceptamos como conglomerado en movimiento, siempre en proceso de formación (formación)? Pero sobre todo ¿Qué se hace en el presente con el pasado de la obra?

En la vida, como en la obra, no se encuentra la batalla de contrarios, sino el impulso por estos, pasado y futuro. No es el pasado un peso muerto pues este se manifiesta en forma de acervo y memoria, en ecos de voces que resuenan en el individuo y el colectivo llamando hacia un futuro que sabe que va a modificar. No es el futuro un intangible platónico porque determina nuestra relación con el pasado, nos condiciona a la digresión o a la continuación, nos lleva al *antes* obligándonos a revisar y sumergirnos en este posicionarnos en el ahora. Y así parece ser la convivencia del presente: un pasado que empuja hacia el futuro, un futuro que empuja hacia el pasado, como lo propuso Arendt.

Estos interrogantes parecen preguntas al viento para los que no se tiene una respuesta inequívoca. Y así como pasa con cualquier interrogante trascendente y fundamental, la respuesta debe *saber-hacerse*, se sabe al hacer. De la obra se puede decir todo, o nada, que vaya mucho más allá del ombligo individual, que no es poca cosa si regresamos a la metáfora del sujeto y su pensamiento como producto de la colisión de las infinitas fuerzas del pasado y el presente con la que nos seduce Arendt(1996). Es justamente en el instante del presente, que ahora ya es pasado, en donde el flujo de lo *hecho* y del potencial *hacer* se encuentran, lanzándose al infinito, sin reglas ni formas prefabricadas. Es por eso que es tan difícil saber que hacer (*saber-hacer*) en el presente con aquello que denominamos ‘obra’.

Inclusive, es posible pensar en el *no/saber-hacer*, donde la obra no se conoce, no se sabe a dónde llegar sino que se llega a ella a través del hacer. La obra aparece como Pareyson (1987)

²³³ Nos remitimos al saber-hacer descrito en el primer clúster, en el que se apunta para un saber que se *sabe* solo en el *hacer*, es territorio del cuerpo, de la cognición distribuida tanto en el individuo como en el colectivo y cuyo tránsito hacia la palabra no necesariamente es el fin, puesto que su razón de *saber-hacer* es sensorial, tangible y moldeador de la materialidad.

describe: *forma formata* y *forma formans*²³⁴, formada y formante, presente en los presentimientos del artista, ordenanzas operativas y sin valor cognoscitivo pero mucho valor sensitivo y sensorial. Formar la obra desde la perspectiva materialista de Pareyson es hacerla e inventarla, es por esto que el arte es innovación: búsqueda incesante de lo radicalmente nuevo. Pero esta novedad, que se direcciona hacia el futuro, está cimentada sobre el pasado y solo en el instante fugaz del presente se lanza la línea oblicua del pensamiento creativo²³⁵, de donde surge la materialización de la obra. Y es ese juego en el que se balancean los elementos del presente creador *forma formata, forma formans*: una escisión en el flujo del tiempo que extiende su impacto en el mundo material.

De esta manera, la obra se nos aparece como un flujo con potencialidades infinitas que, mucho más allá del *saber-hacer* no cognoscitivo del artista, necesariamente pasa por la tangibilidad del mundo presente. Sin modificación (formación, deformación, con-formación) de la materia humana y de potencial artístico no habría lugar a la formatividad de la obra. Esta visión no se contrapone a la constante emergencia de la obra, defendida en el clúster anterior, por el contrario, es la instanciación física de la que tratamos ahora, no solamente del infinito de potencialidades que constantemente se recrea (re-crea). En el mundo de lo tangible la obra hacita el terreno del gesto, del movimiento²³⁶.

La obra como movimiento, se convierte en vibración, siendo en la música, una onda sonora que viaja por el aire ocasionada por la colisión de la carne con la materia inerte, o mejor decir, con la materia en potencia. Esto cuando no es colisión interna de aire que sale de los pulmones y hace vibrar la carne y adquiere su forma por la acción de formación y *deformación* del cuerpo. Esta colisión se continúa formando en el oído del *otro*, en su cabeza, en diálogo con su mente, historia y perspectiva. Visto así, parece algo tan frágil y efímero. Inclusive, parece difícil deconstruir algo que no viene construido, cuyas estructuras y dogmas son en realidad

²³⁴ Estos dos términos son claves para entender la teoría de la formatividad de la obra propuesta por Pareyson. Para el filósofo (1987), la obra va emergiendo en diferentes etapas por las que pasa el artista en contacto con la materia (directa o indirecta de la obra). Solo cuando el proceso de emergencia formativa de la obra concluye, el artista es consciente del camino inequívoco que tomó, las intuiciones, decisiones y diálogos que acontecieron con la materia acaban siendo los únicos capaces de llegar a la obra como tal, este proceso es la *forma formata* (participio presente pasivo del latín *fōrmō*): *forma formada*. En este proceso se llega a, e incluye, la *forma formans* (participio presente del latín *fōrmō*): *forma formante*, que engloba el resultado y proceso de esta experimentación (experienciación), es decir, la obra. Por este motivo es que Pareyson (1987) afirma que *forma formata* y *forma formans* son al mismo tiempo ley y resultado de su aplicación. Formar la obra significa entonces, inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla; tanteo y realización ordenada. Esto significa que la propia obra, incluso antes de alcanzar su forma final, ya está activa y guía el proceso formativo que asume el artista en su *saber-hacer*. Una realización .

²³⁵ Volviendo aquí a la metáfora del paralelogramo de fuerzas.

²³⁶ Como se expuso en el *clúster* 1

ecos de voces -frágiles vibraciones en el aire pasado que resuenan en aire que se respira en el presente- que retumban en la maraña del ser, el *otro* y su otredad.

La obra, como la humanidad es una intersección temporal, un presente que ya es pasado y un futuro que se vuelve presente. Es por esto que la metáfora del paralelogramo de fuerzas de donde surge la creatividad aparece como una invitación intrigante de Hannah Arendt. Tanto la existencia del ser, de la obra y sus instanciaciones, se convierte en una escisión y colisión de dimensiones: Dimensión temporal al situarse en el punto de encuentro de los tiempos, pues habita los tiempos pasados, presentes y futuros, inclusive desde antes de su formatividad, puesto que ya habita en operatividad inconsciente del artista. Dimensión tangencial, distribuida en el espacio tiempo de maneras irregulares e impredecibles, mostrándose en gestos, cuerpos en movimiento en contacto con materiales en potencia y materiales de-formados, *forma formata* y *forma formans*. Sobre todo, habita la infinitud del presente, dimensión perfecta de la potencialidad. Esta infinitud se da por la circunstancia de origen: la fuerza oblicua del presente nace de la colisión de dos fuerzas de origen infinito, el pasado y el futuro, catapultando así al presente trans-formador. Así, es el pensamiento que habita el presente el que posee la potencia de expandirse sin fin, porque es quien se propulsa de la fuerza de los tiempos.

Esta potencial infinitud se aplica para cada *consciencia de si* creadora: el pensamiento, que forma, de-forma, trans-forma el mundo material circundante. Pero no se trata de una única fuerza oblicua del pensamiento, se trata de legiones asíncronas de existencias. Cada individuo posee en si la posibilidad de potenciarse al infinito a partir de su pensamiento, cada existencia significa una brecha en el flujo del tiempo: es un espacio intemporal situado entre el pasado y futuro que eventualmente toca, roza, atraviesa, corta o repele otros espacios intemporales, es decir, otredades. Es tal vez por eso que, cuando retomamos el asunto de la obra en relación con el individuo, materia, tiempo, otredades así se dediquen muchas letras, al final, parece que nunca se habla de esta en si, de su fragilidad o estructuramiento, sino que todo se resume a visiones de *otros* sobre *otros*: exponenciales otredades.

Esto porque siendo el pensamiento infinito, siendo el sujeto infinito intemporal, brecha en la temporalidad, solo se habla de este, individuo y obra, desde la perspectiva de contacto con la otredad pensante. Sin este no podría afirmarse la existencia de la brecha temporal que significa la consciencia del sujeto. En otras palabras, se hace necesario el reconocimiento y afirmación del sujeto por parte de una otredad para dejar constancia de su existencia. No obstante, esta constancia y reconocimiento pasan necesariamente por la narrativa del sujeto sobre la otredad, y esta narrativa no es más que la interpretación de los unos sobre los otros. En

la construcción de la interpretación se pasa por los filtros de la *congenialidad*, con este concepto Pareyson (1997) nos recuerda el individuo que reconoce la existencia de la otredad (obra o sujeto) revela esa existencia desde el punto de encuentro entre las infinitas perspectivas de su individualidad y forma con la forma y el individuo de aquel a quien afirma reconocer. Esto es, a partir del establecimiento de las diferentes variaciones de los vínculos relacionales de encuentro, sintonía o desencuentros y contraposiciones, que son construidos los otros para el anunciante y viceversa.

Inclusive, cuando escribo sobre la obra, no estoy dejando de escribir sobre *otros* a partir de lo que reconozco en estos desde mi otredad. Con todo esto, no estoy más que reconociendo la validez filosófica de la paradoja de la superposición cuántica²³⁷ del gato de Schödinger, adicionando que: lo que existe es potencialmente infinito, no pudiendo ser así lo que no es reconocido como existente. No obstante son los límites impuestos por la perspectiva y *congenialidad* de quien revela la alteridad, narrando su existencia, los que definen el *cómo* de la existencia de la otredad. Es natural que sea controversial la complejidad de la existencia que necesita ser reconocida y la infinita potencialidad del sujeto como brecha en el tiempo. También es curioso como algo tan impersonal como lo es el contacto de materia viva (otredad) con la materia en potencia (mundo material) podría impactar tan profundamente en la vida del sujeto que reconoce la existencia de lo otro. La paradoja se complica cuando añadimos un elemento extra: la primera persona en el relato existencial no existe, porque así como el otro necesita su existencia afirmada por el *otro* otro, o el uno, este *uno* depende del otro y su construcción existencial va a construirse en la manera como se relaciona e impacta en otros sujetos-objetos.

Una ilustración esquizofrénica para clarificar: la alucinación (parte de un sujeto) existe/no-existe en el sentido que, por un lado, la otredad de los sujetos no puede comprobar la existencia real de la alucinación; por el otro lado, aceptan las consecuencias de esa existencia/no-existencia al contribuir con acompañamiento y tratamiento al paciente. No obstante, hay un consenso en la no-existencia de la alucinación, sin importar si en alguna dimensión esta pueda desarrollar pensamiento consciente de manera autónoma. Para donde apunto, y retomando el asunto sobre la obra musical y la formatividad del sujeto teniendo como estrategia formadora el *saber-hacer*, es que esta potencial infinitud de existencia se ve limitada por las congeniaciones de la alteridad: se superpone la infinitud con la finitud. De este modo, el potencial infinito del pensamiento, y de la obra como una de sus ramificaciones, conferido

²³⁷ La superposición cuántica consiste en la aplicación del principio de superposición a la mecánica cuántica: Ocurre cuando un objeto posee simultáneamente dos o más valores de una cantidad observable

por el impulso del presente y el pasado es y no es infinito: infinito en sus ramificaciones y naturalezas de vinculación con el otro, finito en la medida que quién reafirma su existencia coloca los límites dados por la congenialidad individual.

Parece que a la luz de las reflexiones que hemos tejido hasta aquí, sujeto y obra representan una superposición de si y de otros; de infinitos con finitos; materia inerte y viva. La propia existencia se superpone, pero no de manera pasiva, el presente y el pasado. La insistencia en este asunto se justifica cuando dejamos entrar en el debate la naturaleza misma de la obra musical: un conglomerado de emergencias, junción de tangibles e intangibles. Es sobre la naturaleza compuesta de superposiciones, esta capacidad de las obras de llenarnos de verbos escritos y acciones indescriptibles que se trata este último clúster. En tono ensayístico se re-presenta, y a través de las palabras se hará el camino por aquellos que es inenarrable, el *saber-hacer*. Como todo clúster, dentro y fuera de esta tesis, estará compuesto por la interrelación de nodos temáticos conectados a pequeña y gran escala.

La imagen de la brecha me resulta tremendamente seductora porque es en esta, incalculable abismo entre un punto y otro, donde puede encontrarse el universo de potencialidades, y es de eso también que se trata esta tesis. La brecha como ‘rotura’ o ‘fractura’ en estructura sólida parece mucho más contundente en el terreno del pensamiento que en la hendidura en superficies duras que significa (RAE, 2021). Así como brechas en el tiempo, somos fracturas de continuum temporal y esa hendidura causa un doble cataclismo: desafía la integridad de lo que antes podría ser firme muralla contendora y marca su comienzo del final: resquicio por donde algo comienza a perder su seguridad. Pero no es solo de brechas temporales que vamos a tratar.

Así como somos producto de la convergencia de existencias, también lo somos de fuerzas temporales, este último clúster pretende exponer la confluencia de lo discursivo expuesto hasta aquí en esta tesis y lo material²³⁸ presente en algunas instanciaciones de los procesos creativos, disponible en exposición virtual²³⁹ y el raciocinio que condujo la toma de decisiones formativas. Para esto serán tejidas algunas reflexiones sobre conceptos claves como

²³⁸ En este punto sugiero la dicotomía verbal discurso/material, aunque el verbo -escrito o hablado ya sea en sí mismo un tipo de materialidad- con el fin de proponer una lectura que busque superar la barrera ficticia de lo *dicho* y *hecho* ya que todo lo que se dice se hace palabra, sonido, dibujo de letras; mientras que lo que se hace se dice se dice en forma de materia y gestos.

²³⁹ Disponible para visita: <https://www.researchcatalogue.net/view/759860/759861>

canon, obra, clásico, tradición transversalizados siempre por la consciencia del lugar desde el que se emite el discurso.

La localización de mi *yo* pensante reflexivo-creativo está mediada por nuestra localización *con respecto a el otro* pensante reflexivo-creativo. Y esa relación con la alteridad no cumple solamente las veces de autodefinitoria sino que, a la manera de la brecha temporal y el paralelograma de fuerzas, es fuente de otro potencial creativo que emerge de la diferencia de perspectivas sobre un fenómeno en especial. Con esto me refiero a la brecha diferencial que surge entre *mi* visión y *la* visión del otro sobre un mismo objeto dada por *nuestra* ubicación diferencial, esto es el paralaje que Slavoj Zizek (2006) describe como:

La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe agregarse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente “subjetiva”, debido al hecho de que el mismo objeto que existe “allí afuera” es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente “mediados”, de modo que un desplazamiento “epistemológico” en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento “ontológico” en el objeto mismo. O para decirlo en términos lacanianos, la mirada del sujeto está inscrita desde siempre en el objeto percibido bajo la forma de su “punto ciego”, que está “en el objeto más que el propio objeto”, el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada. (ZIZEK, 2006, p. 25–26)

La brecha de paralaje, entonces, resulta de la confrontación de dos (o más) perspectivas estrechamente vinculadas por un elemento observado. No obstante, entre estas no se encuentra ningún posible campo neutral en el que se puedan hacer negociaciones y por eso existe la brecha insondable que ofrece un potencial de exploración. Al mismo tiempo, la paralaje no implica la incompatibilidad sobre el mismo punto de observancia, tal vez sea más adecuado apuntar hacia una complementariedad. “No tenemos dos perspectivas, disponemos de una perspectiva y de lo que la elude, y la otra perspectiva llena el vacío de lo que no puede verse desde la primera”(ZIZEK, 2006, p. 45). En este punto reconocemos que el potencial está en la diversidad de ángulos ofrecidos por sujetos observadores.

Considerando los estudios de la técnica pianística surgidos entre el siglo XVIII y XIX uno de los pilares de la formación del *pianista* ideal, con el trabajo de transcreación busco sembrar una provocación que nace desde mi posición asumiendo las enormes brechas que me relacionan con estos estudios: brechas temporales y conceptuales. ¿Puedo dar una lectura a los estudios de tal manera que pueda ofrecer material para otro tipo de pianismo? Si reconocemos las brechas entre mi *yo* y el pianista lector contemporáneo a esos estudios, o inclusive mi *yo* con otro individuo contemporáneo a mí, no podremos ignorar el hecho que por más diversos que sean los resultados, emergencias, formaciones materiales o reflexiones sobre un mismo

asunto, lo que se obtiene es la ampliación de la visión sobre este y no necesariamente la imposición de una visión sobre otra.

4.1.1. Trazando brechas al performer

Antes de entrar en la descripción del proceso transcreativo, se plantearán unas breves consideraciones sobre el objetivo de los estudios para piano: llevar a la excelencia al instrumentista, es decir al virtuosismo. El virtuoso vigente aún en el contexto de la música erudita surge en el auge de la burguesía y la creación de salas de conciertos para el “gran público” durante el siglo XIX; el cambio de escenario de las salas de la corte a las salas de conciertos supuso una ampliación del público, que en este caso demandaba una música intensa, grandilocuente y radiante performance (PALMER, 1998). El gusto generalizado favoreció un virtuosismo caracterizado por una retórica apasionada y grandilocuente, la ostentación de grandes habilidades técnicas, el uso de la expresión corporal como elemento visual fundamental y la exploración de elementos exóticos de sus vidas para crear una leyenda en torno a su figura, con el objetivo de mercantilarla (O’DEA, 2000).

Esta estética pletórica desencadenó una *lucha* contra el virtuosismo en el mismo siglo relacionado con la obsesión introspectiva, donde se privilegiaba el interior como espacio sustancial, despreciando lo alusivo a la exterioridad en la actuación: lo superficial carece de sustancia y por lo tanto debe ser rechazado (PALMER, 1998). Inevitablemente, las críticas realizadas en este sentido estaban cargadas de una moral que privilegiaba la contención y la intimidad y que basaba su superioridad en el establecimiento de oposiciones como sustantivo/superficial, interno/externo, fidelidad/egoísmo (GOOLEY, 2010). Este último dualismo entre fidelidad/egotismo, Karen Leistra-Jones (2013) lo considera como fundamental en la concepción binaria de la performance, una vez que buscar la llamada autenticidad a las intenciones del compositor fue decisivo para los cambios en la cultura performativa de la época: de las formas populares y extravagantes del virtuosismo a la interpretación ideal englobada en la *Werktreue*; redimiendo el pasado cambiando el paradigma de la interpretación distanciándola de los medios de producción y considerando que el “verdadero dominio de la música está en el corazón” y no en el campo físico de la sensualidad o los dedos (STEFANIAK, 2017, p. 706).

No obstante, los valores conformistas, en el sentido de fidelidad al texto/compositor, del *Werktreue* han sido replicados y ampliados por la institucionalización de la educación musical en los conservatorios hasta los días de hoy (HAYNES, 2007; LEISTRA-JONES, 2013), pero

el fenómeno del gran público burgués modelaría también la práctica musical: de ser una actividad para el deleite de unos pocos, pasa a ser una actividad de masas deseosas de ser sorprendidas. La oscilación entre estas dos preocupaciones principales son claramente visibles incluso hoy en día, cuando en intérpretes contemporáneos como Lang Lang o Yuja Wang que demuestran una relación canónica con el texto musical -más allá de las discusiones sobre los tempos de velocidad y las variaciones en los detalles de articulación, fraseo, etc., las obras se interpretan según un texto y se incorporan pocas alteraciones sustanciales- que coexiste simultáneamente con una puesta en escena provocadora y estimulante -trajes llamativos, gestos amplios, estrategia comercial multidimensional-. Esto se refleja también en la continua tensión entre los críticos musicales que pueden alabar su actuación como brillante, única y sensual, o reprocharle sus excesos, la exuberante interferencia individual en el escenario y la falta de “rigor” durante la representación (KLEYNHANS, 2012).

Aunque se reconoce que el fenómeno del virtuosismo corresponde a lógicas educativas, comerciales y sociales, las cuestiones planteadas por Leech-Wilkinson son muy pertinentes:

¿Cómo asombrar ahora y a la vez persuadir? Sea lo que sea, el virtuosismo moderno es una cuestión política y ética. ¿Hace más daño de lo que vale artísticamente? ¿Acaso le importa a alguien, mientras sea económicamente productivo para los que pagan las facturas? ¿Es razonable exigir a los intérpretes que alimenten nuestra necesidad de asombro y al mismo tiempo nos convenzan de que nos acercan al compositor? ¿O esto simplemente intensifica la disonancia cognitiva que está en el corazón del negocio de la música clásica, estableciendo un conflicto imposible entre un sistema de creencias artísticas y una economía de libre mercado?²⁴⁰ (LEECH-WILKINSON, 2018, p. 559)

Lo que más llama la atención no es sólo si es razonable exigirle eso al virtuoso, sino si esta figura, y sus implicaciones pedagógicas consideradas como objetivo del intérprete, no potencian la tensión entre el trabajo artístico y una economía de libre mercado, llevándonos a pensar si el desarrollo del virtuosismo no es más que un atentado a la propia naturaleza de la creación artística para ceder a las exigencias de un mercado basado en una tradición de virtuosismo que anula al individuo en aras de una estética agradable a las intenciones del compositor o para ceder a las exigencias de un público insaciable.

Teniendo en cuenta esto, sería justo estar de acuerdo con Leech-Wilkinson cuando afirma que “Si realmente necesitamos virtuosismo, quizás necesitamos virtuosismo en la

²⁴⁰ How now to astonish and yet to persuade? Whatever else it may be, modern virtuosity is a political and an ethical issue. Does it do more harm than it is artistically worth? Does anyone care, as long as it's financially productive for those who pay the bills? Is it reasonable to demand that performers feed our need to be astonished and at the same time persuade us that they are bringing us closer to the composer? Or does this simply intensify the cognitive dissonance which is at the heart of the classical music business, setting up an impossible conflict between an artistic belief system and a free-market economy? (Leech-Wilkinson, 2018, 559)

imaginación, en la innovación y en la improvisación; creatividad virtuosa, no conformidad virtuosa. Ciertamente necesitamos poner fin a la espiral desbocada de la reproducción cada vez más espectacular²⁴¹“ (LEECH-WILKINSON, 2018, p. 560). Ese virtuosismo creativo supone reconsiderar la propia naturaleza de la práctica performativa musical para verla desde una perspectiva Schechneriana (2013), lo que significa que interpretar es explorar, jugar, experimentar con nuevas relaciones; cruzar no solo las fronteras geográficas, sino las emocionales, ideológicas, políticas y personales, participar en un estudio activo de por vida para captar cada libro como guía para jugar, interpretar, reformar y rehacer; convertirse en otra persona y en uno mismo simultáneamente para empatizar, reaccionar, crecer y cambiar. En este escenario, el virtuosismo, más que la actuación conformista, desafía el paradigma y coloca al performer en una situación de vinculación de su práctica a procesos creativos, más que a procesos replicativos.

Así, en el decorrer de esta investigación estoy asumiendo el texto sólo como elemento constitutivo de la obra musical, entrando en una visión ontológica del mismo como multiplicidad; aceptando que, tal como ya fue ampliamente descrito en el clúster anterior,

Antes de adquirir su ‘identidad’, sus modos inconfundibles de aparición, su carácter perdurable o su ‘aura’, las obras musicales se constituyen como tendencias energéticas que generan complejos conglomerados de cosas, como bocetos, borradores, manuscritos, partituras, ediciones, grabaciones²⁴² (ASSIS, 2018b, p. 38).

Siendo así, las cuestiones ontológicas centradas en la definición del objeto como entidad ya existente, pasan al cuestionamiento de la morfogénesis de la obra musical: cómo surgió y qué formas adquiere en determinadas circunstancias. Pensar y problematizar las ontologías paradigmáticas de la obra musical más que un ejercicio conceptual-descriptivo remite a lo que Davies (2017) llamaría la codificación de la práctica humana que proporciona una estructura para facilitar la adquisición de los objetivos de la práctica y su comprensión, por lo tanto, pensar en la ontología de la obra musical como un ejercicio reflexivo y revisionista impacta en la forma en que se vive la propia práctica: Si las ontologías paradigmáticas sitúan al performer virtuoso como performer de la obra autónoma, eliminando toda expresividad de los elementos que permitieron su surgimiento; el giro ontológico hacia la obra musical como multiplicidad reconoce la diversidad de los procesos que le dan emergencia, abriendo caminos de exploración

²⁴¹ If we need virtuosity at all, perhaps we need virtuosity in imagination, in innovation, and in improvisation; virtuoso creativity, not virtuoso conformity. We certainly need an end to the runaway spiral of ever-more spectacular reproduction. (Leech-Wilkinson, 2018, 560)

²⁴² Before gaining their "identity," their unmistakable modes of appearance, their enduring character, or their "aura," musical works are constituted as energetic tendencies that generate complex conglomerates of things, such as sketches, drafts, manuscripts, scores, editions, recordings (ASSIS, 2018, p. 38).

que nos permiten vivir la interpretación musical como una operación de exhibición y/o ocultación de las partes constitutivas de la obra musical -el juego de cubrir (ocultar, ignorar), descubrir (crear nuevos vínculos intertextuales, permitir nuevas perspectivas) y des-cubrir (hacer visibles) elementos deliberadamente ocultos por la narrativa principal de la obra. Asunto sobre el cual discutimos ampliamente en el clúster anterior.

El juego de *cubrir, descubrir y des-cubrir*” los componentes de la obra musical en la interpretación representa una experiencia que vivifica la proyección de una imagen de la obra musical en su multiplicidad. Tal como acontece en la operación de transcreación propuesta por Haroldo de Campos (2011 [1962]) y sobre la cual tendimos puentes para traerla desde el campo de la traducción de textos estéticos a la performance musical de textos estéticos²⁴³. Importante es resaltar aquí que la operación de transcreación se apropia de la historicidad del texto fuente -que en música podría ser la partitura-, pensado como un constructo de tradición viva para satisfacer las necesidades actuales de la creación (CAMPOS, 1984). Desde esta perspectiva, el transcreador amenaza la imagen monolítica de la obra -causa una brecha- al demostrar en su performer que se trata de un proceso emergente mutable debido a la interacción de múltiples acontecimientos en diferentes dimensiones temporales.

Fundamentalmente, en cada transcreación subyace el propósito común de plantear una reflexión sobre el virtuosismo sacando provecho de las brechas temporales y de paralaje que me transversalizan como performer con relación a la selección de estudios dentro de la literatura pianística de los siglos XIX y XX. Debido a la acción del modelo pedagógico del conservatorio que fomenta la competencia en parámetros de eficiencia y eficacia entre los alumnos, se entiende la aparición y popularización de un gran número de métodos de técnica instrumental que abordaban cuestiones técnicas de la fisonomía y la mecánica de los instrumentistas para lograr el virtuosismo con un enfoque de digitalidad obsesiva y trabajo mecánico separado de otros aspectos musicales. Este acervo es la fuente documental inicial, sin embargo no se limitará a este. Cada módulo creativo, además de trabajar con materiales musicales diferentes (selección

²⁴³ Al escribir estas líneas se viene en mente el asunto del texto en la performance musical. Inicialmente se podría pensar que toda partitura es un texto estético, pero cuando la función de la música cumple con otros objetivos que no son lo estético, la situación cambia. Por ejemplo, estudiar una sonata clásica para el deleite de un público tiene finalidades estéticas naturalmente, pero un cifrado de una pieza que acompaña algún ritual religioso, tiene una función diferente. No obstante, puede ser de interés de algún performer asumir el cifrado como una instanciación estética de la obra e impulsar procesos creativos de formación de la materialidad. De la misma manera, la sonata clásica puede tornarse un texto pedagógico si es sometida a una mirada analítica cuyo objetivo es trabajar en el instrumento determinado evento motriz o en el papel analizar determinado evento compositivo. El punto es, el carácter estético no está intrínsecamente ligado a la instanciación física de la obra, este es conferido a través de las intenciones del performer sobre este.

de estudios diversa), también busca provocar reflexiones adyacentes al concepto de estudio²⁴⁴ y de virtuoso, tales como la noción de *obra musical, camino a la perfección musical, eficiencia, perfección*, e inclusive, *declaración del sistema educativo conservatorio como único (o por lo menos el mejor) camino para la formación*.

4.1.2. Sin cerrar brechas

Devolvámonos un instante, como lo he hecho en diferentes ocasiones a la etimología, fuente de tanta admiración y potencial para acrobacias lingüísticas. Por un instante es poético dejarse seducir por el poder de manipulación al material que nos trae el origen de la palabra *brecha*. Para los francogermánicos sería una ‘rotura’, ‘fractura’ o ‘hendidura’ en una estructura sólida como una pared (El Castellano, 2022). Así, como brechas en el tiempo, somos fracturas de continuum temporal y esa hendidura causa un doble cataclismo: desafía la integridad de lo que antes podría ser firme muralla contendora y marca su comienzo del final: Resquicio por donde algo comienza a perder su seguridad (RAE, 2021). La pérdida de los monolitos nos resulta terreno propicio para la creación, no solo porque la fuerza del tiempo propulsa al potencial infinito (paralelogramo de fuerzas), sino también el reconocimiento de la diferencia de perspectivas con relación al *otro*, ofrece la posibilidad de expandir la manera como puedo relacionarme con un *algo*, sea obra musical, concepto, accionar, etc.

En este punto entra la danza poética de las palabras: Estar *en* la brecha no significa encontrarse en el ápice de la pérdida de seguridad, sino todo lo contrario: “luchando por un asunto o comprometiéndose especialmente en él” (RAE, 2021). Giros del español que podrían asimilarse también en la metáfora de Arendt: somos brechas temporales, nuestro pasado empuja hacia adelante, nuestro futuro hacia atrás, esta es la brecha temporal que lanza al pensamiento hacia el tiempo infinito. O mejor dicho por Heidegger:

lo conservador permanece empantanado en lo historiográfico, sólo lo revolucionario alcanza la profundidad de la historia. Revolución no significa mera subversión y destrucción sino una sublevación y recreación de lo acostumbrado de modo que el comienzo pueda ser reestructurado. Y dado que lo original pertenece al comenzar la reestructuración del comienzo nunca es una pobre imitación de lo que fue antes; es enteramente otro y sin embargo lo mismo (HEIDEGGER, 1980, p. 41 *In*: ZIZEK, 2006 p. 428)

²⁴⁴ El estudio es un género de música instrumental, las composiciones en este formato son usualmente breves, de dificultad considerable puesto que fueron escritas para practicar una determinada destreza técnica en la ejecución de un instrumento solista. Los estudios abarcan una amplia gama de composiciones que van desde los más mecánicos y técnicos que trabajan determinado patrón motriz a partir de la repetición transpuesta hasta estudios de concierto con desarrollos formales y motivicos.

Paradoja

La escritura encausa en una única línea la maraña de afluentes de quien escribe y sugiere intrincadas y desconocidas salidas en las mentes de quien lee. Único cause que obliga que los sonidos internos se conviertan en letras acomodadas en sucesivas líneas. Orden causado por y para múltiples embrollos.

La escritura de este último clúster representa no solamente la convergencia de todas las palabras dichas hasta ahora con los gestos que modifican materia, sino que es un desafío multinivel. Colocar en orden los pensamientos creativos, encontrar las palabras para lo nunca antes nombrado o hasta para lo innombrable en si es un desafío. Entender la linealidad de la escritura también significa crear un orden, no necesariamente cronológico, no necesariamente estableciendo jerarquías de valor, afinidad, pertinencia, etcétera. Pensadas como partes de constelaciones, entrelazadas entre sí y autónomas al mismo tiempo, presentaré entonces de manera lineal una serie de procesos creativos desarrollados durante el tiempo del doctorado.

Todas parten del concepto de estudio, recurriendo a repertorio técnico canónico para piano. Cada elección de piezas, compositores y conceptos será descrita en cada módulo creativo y se toman como punto de partida para cuestionar aspectos que son re-vistos sobre el performer ideal, *virtuoso*. Entramos y aprovechamos nuevamente la riqueza de las brechas: temporal y de paralaje. Después de décadas y centenas de años de la emergencia escrita de los estudios, no solamente nos situamos en un contexto temporal, estético, socioeconómico diferente del momento en que emergieron los textos musicales, pero también nos encontramos en posturas personales, con relación a la práctica con el instrumento, diferentes: paralaje. La existencia de estas brechas nos fuerza a reconocer que tenemos diferencias de praxis y líneas de raciocinio y esto nos trae la riqueza de las potencialidades infinitas.

En este punto, vale la pena apuntar que los estudios de técnica instrumental cuando son considerados desde una perspectiva diferente a la que supliría su intencionalidad inicial (brecha de paralaje). se convierten en nueva materia para el trabajo de transcreación, desvendando sus potencialidades al aprovecharnos de las brechas que tenemos con relación a estos. Tal como lo señala Pareyson, la nueva materia puede causar la emergencia de nuevas posibilidades de la obra, el artista creador, *transcreador*, debe prestar especial atención a la nueva materialidad, seguir sus tendencias, características y desarrollar sus propiedades, con esto se pretende es prestar atención a lo que de novedad trae la materia colocando en realce su materialidad. “Puede suceder, sin embargo, que la nueva materia sirva para sacar a la luz secretas posibilidades de la

obra que antes no aparecían claramente y que ahora la nueva materia, por sus específicas virtualidades, pone inesperadamente en evidencia” (PAREYSON, 1987, p. 65). De esta manera, emergen las posibilidades inéditas de nuevas manifestaciones y efectos de la obra, se evidencian aspectos impensables.

Pero no se trata de atribuir a los estudios de técnica significados y aspectos que no tenía. En el juego transcreativo de *cubrir, descubrir y des-cubrir* se coloca de relieve matices de la materia que no habrían sido explotados. Es decir, en la concepción misma de los estudios de técnica de piano se encuentra el germen de la crítica que tanto yo, como cualquier otro transcreador desde su respectiva brecha de paralaje, podría colocar de manifiesto. Al mismo tiempo, puede ocurrir una adaptación mutua, de la obra germen (estudios) y sus transcreaciones, donde el ímpetu y vitalidad de una obra, estudios para piano, desvela vocaciones formales para la materia de la cual está constituida (PAREYSON, 1987). Para esto, evidentemente se requiere del transcreador que se retome el proceso de formación de la obra, este es el momento de la *vivisección* transcreativa, fase que tratará de explicitarse en estas páginas venideras.

Pensados para ser intercambiables, expansibles/contraíbles, dentro de un contexto de performance musical en vivo, los siguientes módulos creativos son presentados aquí siguiendo una linealidad forzada por la escritura. Los llamo módulos por considerarlos un conjunto de elementos interactuantes que orbitan alrededor de una misma cuestión: *el performer ideal y la ética en la performance*; son propuestas creativas intercambiables, expansibles, conjugables y disociables que trabajan con elementos diferentes pero que simultáneamente hacen parte de la misma construcción: una performance multimodular. El orden puesto en este texto no obedece a ningún patrón consciente y si a una intuición regente, llevado al palco, tiene la posibilidad de presentarse en secuencias diferentes. Aprovechando los recursos que son ofrecidos por la virtualidad, y en esta tesis se describe lo nombrable y se ofrecen numerosas imágenes y links de acceso a la exposición virtual para visitar lo *innombrable*.

Uno de los más fuertes uróboros de la serie de transcreaciones propuestas es la constante reflexión sobre el termino *Gradus ad parnassus*. Esto es asociado constantemente con la figura del virtuoso tradicional (performer ideal). Este es visto como individuo con un amplio conocimiento de su instrumento, cuyo conformismo en su papel lo convierte en un replicador de una tradición que anula su creatividad con el ánimo de dominar y superar la técnica instrumental de manera frecuentemente acrítica, debido a la acción del *habitus conservatorial* que fomenta la competencia en parámetros de eficiencia y eficacia entre los alumnos. Esto se evidencia con la aparición y popularización en el siglo XIX y principios del XX de un gran

número de métodos de técnica instrumental que abordaban cuestiones técnicas de la fisonomía y la mecánica de los instrumentistas con un enfoque de digitalidad obsesiva y trabajo mecánico separado de otros aspectos musicales.

La elección del título *Gradus ad Parnassum* para varios libros publicados en este contexto no es aleatoria, al contrario, el *Parnassum* como morada de las musas en la mitología griega, podría ser la metáfora del objetivo más codiciado de los músicos: la fuente de inspiración obtenida del desarrollo y refinamiento técnico, que es el virtuosismo, cristalizado en una serie de ejercicios graduales (*Gradus*). Como se ha querido apuntar, la transcreación es una tarea crítica que permite el surgimiento de la visión del intérprete y, en este sentido, el *Gradus ad Parnassum* al ser un camino árido, mecánico y por tanto deshumanizado, es paradójicamente un terreno fértil para la transcreación cuando se desmonta la imagen monolítica de estos estudios.

4.1.3. Intermedialidad de la transcreación

Para concluir la introducción de este último clúster, en donde el discurso se aboca hacia procesos creativos transcreadores, vale retomar algunas breves reflexiones sobre el eje central de esta tesis: la transcreación. Los procesos que serán descritos acompañan lo que denominé el juego de *cubrir, descubrir y des-cubrir* elementos constitutivos de la obra – núcleo de la transcreación- pasando por la *re-formación* transtemporal e intertextual. Por la naturaleza híbrida, a nivel temporal -brecha temporal- y de perspectiva arrojada sobre los ‘objetos-obra’ -brecha de paralaje- parece que implícitamente dependemos de la acción intermedia –concebida a partir de la categoría de combinación de medios propuesta por Rajewsky (2005)–. Esta está determinada por la combinación y articulación de dos o más medios presentes en su materialidad en una “constelación de medios” que contribuye al significado del resultado final: la performance de la obra *re-formada*.

En este sentido, la intermedialidad descrita por Rajewsky en esta categoría está directamente relacionada con el término ‘intermedia’ propuesto de forma pionera por Higgins, “en el que los materiales de varias formas de arte más establecidas se ‘fusionan conceptualmente’ en lugar de simplemente yuxtaponerse”²⁴⁵ (HIGGINS, 1997, p. 325 *In*: RAJEWSKY, 2005 p. 52). El transcreador crea de manera diferente al compositor –creador

²⁴⁵ Higgins uses “intermedia” to refer to works “in which the materials of various more established art forms are ‘conceptually fused’ rather than merely juxtaposed” (HIGGINS, 1997, p. 325 *In*: RAJEWSKY, 2005 p. 52)

paradigmático— al moverse eficientemente en diferentes campos que permiten la visualización o invisibilización de los elementos constitutivos de la obra musical a medida que se proyecta la imagen de la propia obra musical del performer.

Para ello, además de “tocar” la obra, el performer transcreador puede tener la opción de proyectar sus elementos en la dimensión sensorial: visual —a partir de relaciones intertextuales con imágenes, modificadas o no, como fotografías, dibujos, pinturas, secuencias de imágenes, vídeos, iluminación escénica, palabra escrita proyectada, acciones teatrales, obra escenográfica, vestuario, instalaciones, etc.—, auditiva —sonidos acústicos gesto performativo, electrónicos pregrabados o en vivo, lecturas, declamaciones, comentarios, etc.—, motriz —proponiendo una configuración espacial para el público que implique desplazamientos o interactividad corporal, por ejemplo e incluso olfativa. En el contexto de esta tesis nos dedicaremos a la recreación de los procesos creativos, descripción de materiales, líneas de raciocinio y discusiones que me llevaron al resultado que podrán visitarse en la exposición mental. Las transcreaciones, vistas como complejas constelaciones de asuntos, materiales, agencias y potenciales ramificaciones son imposibles de ser descritas en su totalidad, mucho menos por intermediación de las limitaciones lingüísticas.

Así como existe la mediación del lenguaje, suponemos que la transcreación musical evidentemente tiene la opción de articular diferentes medios que vinculan el *sentir* corporal — como los anteriormente mencionados del espectro visual, auditivo, motriz— con los propios medios tradicionales de la performance musical, proporcionando un conglomerado flexible. Esto si se considera a cada performance como un sistema creativo que no pretende permanecer inmóvil, pero es cohesivo porque interconecta inextricablemente los medios involucrados, en el sentido de que todos trabajan en colaboración con el objetivo de proyectar la imagen de la obra musical desde la multiplicidad ontológica. No obstante, esta alternativa es dependiente de la congenialidad del individuo transcreador que define las maneras de articular y *re-formar* en su trabajo creativo con los elementos encontrados en la *vivisección* del cuerpo vivo de la obra.

Volviendo a apuntar sobre la contingencia que es la linealidad escrita, comenzamos con la presentación de los módulos creativos desarrollados en este trabajo de doctorado. El lector podrá hacer un sorteo para su lectura o podrá adaptarse con el orden desligado de cronología y temática aquí propuesto.

4.2. Estudios Op. 44 n. 16 y 17

El autor ha escogido en toda esta obra la digitación más adecuada para acelerar el progreso de los estudiantes. Todo arte se enseña mejor con el ejemplo Dr. Johnson.²⁴⁶ Muzio Clementi en *Gradus ad Parnassum* (1817)

‘El arte se enseña con el ejemplo’. Sin más alusión didáctica que este precepto lapidario, Muzio Clementi publicó por primera vez en Londres su monumental *Gradus ad Parnassum* (1817-26), demostrando abiertamente que no creía en los subtítulos, las notas explicativas o el discurso didáctico en el ámbito de la pedagogía del arte.

Como todos los verdaderos artistas, creía en cambio en la eficacia del ejemplo. Si hay una obra que no requiere ningún aparato de revisión discursiva, es ésta, y por eso publicamos su selección ministerial (establecida para los exámenes del octavo curso) conservando su estilo editorial original, una apariencia tan sencilla y sin embargo siempre suficiente para las necesidades de una buena escuela, un estilo dictado absolutamente por la mente pedagógica más vigorosa que la historia del piano que pueda recordar.²⁴⁷ Pietro Montani en *Clementi 23 Studi dal Gradus ad Parnassus* (1951)



Figura 9 Castro Gil, Susana. 2022. Fotograma y edición digital.

²⁴⁶ L'auteur a choisi dans tout cet ouvrage le doigté le plus propre à accélérer les progrès des élèves. Every art is best taught by example Dr. Johnson (CLEMENTI, 1817).

²⁴⁷ "L'arte s'insegna con l'esempio". Senz ' altro cenno didascalico all'infuori di questo lapidario precetto Muzio Clementi licenziava per la prima volta a Londra (1817-26) il suo monumentale *Gradus ad Parnassum*, mostrando apertamente di non credere in sede di pedagogia artistica nè a didascalie, nè a note esplicative, nè a discorso cattedratiche .

Come tutti i veri artisti egli credeva invece all'efficacia dell'esempio; se c'è quindi un' opera che non richiede alcun apparato revisionale discorsivo è questa, e perciò ne pubblichiamo la scelta ministeriale (stabilita per gli esami di VIII corso) conservando l'originaria veste editoriale, veste tanto semplice eppure sempre sufficiente all'esigenza della buona scuola, veste non per nulla dettata dalla più vigorosa mente pedagogica che la storia pianistica ricordi. (PIETRO MONTANI *In*: CLEMENTI, 1951).



QrCode 6: Acceso a página de Espejismo en la exposición virtual -
 <<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760118>>

La música no es un sustantivo abstracto, implica el desarrollo de actividades, conexiones y relaciones. No se trata de algo que emerge espontáneamente del vacío; es hecha por humanos situados en contextos específicos a nivel cultural, social, ecológico, sociopolítico y más. La sola aceptación de la existencia de conceptos básicos como ‘obra musical’ implica la aceptación de pertenecer a un sistema estético con convenciones específicas, a una ética y moral que califican las conductas y clasifican a los sujetos conforme su apego o distanciamiento. “Incluso el arte más revolucionario tiene sus rasgos convencionales, hasta el punto de poder definir el estilo como una suma de rasgos convencionales, ya que sin ciertas convenciones bien establecidas no puede existir gran arte de ningún tipo”²⁴⁸ (LEICHTENTRITT, 1938, p. 151). Si se acepta esto, entonces fácilmente se comprenderá que los elementos que se tornan convenciones y que contribuyen a la definición de lo que se podría llamar *arte*, así como a la configuración de las relaciones entre agentes mediadas por construcciones de ética y moral, adquieren una importancia fundamental.

El individuo que desempeña cualquier función vinculada a la música -sea desde la agencia de lo llamado ‘compositor’, ‘crítico’, ‘performer’, ‘público’, etc.- vive en relación con su tiempo, entorno ecológico y sociedad. Inclusive, expresiones de rechazo a las convenciones

²⁴⁸ “Even the most revolutionary art has its conventional traits one may go so far as to define style as a sum of conventional features for without certain well-established conventions no great art of any kind can exist” (LEICHTENTRITT, 1938, p. 151)

pactadas son reacciones negativas, pero confirman el reconocimiento del vínculo existente. Bronner (2013) va más allá, afirmando que ningún artista puede resistirse al poder de las ideas dominantes de su época y esto repercute, naturalmente, en las convenciones en la manera de *hacer arte*²⁴⁹:

los estilos musicales cambiantes en las sucesivas épocas históricas expresan los contextos socioeconómicos y políticos en los que se desarrollaron.

En otras palabras, estos estilos no son el producto mecánico de esos contextos externos, sino que son moldeados e influenciados por ellos. Los seres humanos crean música para dar sentido a su entorno social, para poder hacer frente a los retos que se les plantean colectiva e individualmente, y como parte del proceso de conformación y remodelación de sus relaciones y del mundo social y natural que habitan.²⁵⁰ (BRONNER, 2013, p. 9)

Aceptar la relación entre los diferentes contextos humanos torna el *hacer arte* como una actividad más compleja y restaura su rol orientador de la experiencia humana. Como consecuencia, también se debe reconocer que las relaciones intersujeto en el *hacer arte* están permeadas por elementos del contexto en el que se sitúan los individuos. Con esto, hago referencia a principios modeladores y calificadores de las conductas, es decir a la ética y moral en el *hacer arte*, *hacer música*. Todo esto conduce hacia el establecimiento de modelos positivos y negativos que en la práctica musical podrían asociarse hacia la instauración de definiciones tales como *virtuoso*, para referirse al *buen performer* -como lo he trabajado a lo largo de toda esta tesis- o al de *charlatán*, por ejemplo, como su antítesis. Estos calificativos, así como otros, son establecidos de acuerdo con una serie de convenciones estéticas que se tornan vigentes y son validadas por sociedades situadas en un determinado contexto ecológico, político, económico y social. Es decir, no son creaciones fantasiosas de individuos aislados.

La indisociabilidad del contexto con la emergencia de valores, convenciones, ética y moral nos brinda herramientas para entender los motivos por los cuales un estilo -conjunto de convenciones- está configurado como tal a partir de la comprensión del contexto de emergencia. Esto nos permitiría elaborar elucubraciones o apuntar para potenciales vínculos que explicarían la morfogénesis de los estilos y, por lo tanto, de las maneras del *hacer música*. Un ejemplo

²⁴⁹ En este punto considero importante apuntar que el *hacer arte* en el ámbito musical no se refiere exclusivamente a las acciones de componer o 'crear'. Reconociendo que la música es hecha en comunidad e involucra acciones de recepción, interpretación y replicación, incluyo en el *hacer arte* acciones como la escucha, percepción, recepción, crítica, entre otras, extendiendo la red de *hacedores* de arte desafiando el monopolio creativo de los 'autores' pasando a reconocer la creatividad distribuida y la cognición corporificada (COOK, 2018; SMALL, 1998).

²⁵⁰ the changing musical styles of successive historical eras, express the socio-economic and political contexts within which they were developed.

In other words, these styles are not the mechanical product of those external contexts but are shaped and influenced by them. Humans create music in order to make sense of their social environment, to enable them to cope with the challenges they face collectively and individually, and as part of the process of shaping and re-shaping their relationships and the social and natural world they inhabit.(BRONNER, 2013, p. 9)

breve de cómo es posible asociar contextos con especificidades de los estilos se encuentra en la descripción de Stephen Bronner del contenido de su libro *Music and Capitalism Melody, Harmony and Rhythm in the modern world*:

existe algún tipo de homología o correspondencia estructural entre la sociedad y la música. Por ejemplo, la competitividad de la burguesía ascendente en la Europa de finales del siglo XVII y del XVIII quizá se refleje en la versión de Bach del ‘contrapunto exuberante’, la interpenetración de la armonía y el contrapunto, donde las líneas divisorias entre la melodía, la línea de bajo y la armonía se difuminan, creando una situación casi competitiva entre las líneas de agudos y de bajos [...]; o cuando la línea de bajo clásica se convierte en la pareja de la línea de agudos en el desarrollo melódico, de modo que los principios de Libertad, Igualdad y Fraternidad parecen liberar al bajo de su papel de servicio a los instrumentos superiores²⁵¹. (BRONNER, 2013, p. 9)

Bronner articula una línea de raciocinio que defiende que la *competitividad* de la burguesía de los siglos XVII y XVIII se ve reflejada en la compleja *interpenetración de armonía y contrapunto*, o más adelante los principios de *Libertad, Igualdad y Fraternidad* parecieran liberar *al bajo de rol funcional* a los instrumentos superiores. Este ejemplo es colocado no como una hoja de ruta, por el contrario, podríamos cuestionarlo profundamente pero este no es el objetivo de mi trabajo. No me interesa discutir en este punto si hay fallas en la lógica de Bronner, el punto en traer a colación este tipo de raciocinio es que a partir del uso de asociaciones de elementos de una dimensión, contextual, pueden tratar de explicarse elementos de otra dimensión, *hacer música*. Y, por qué no, en viceversa como lo sugiere Trotsky: “El arte, se dice, no es un espejo, sino un martillo: no refleja, da forma. Pero en la actualidad incluso el manejo de un martillo se enseña con la ayuda de un espejo, una película sensible que registra todos los movimientos”²⁵² (2000[1924] c.4).

Ciertamente Trotsky apunta para dos lados del arte, es un martillo que moldea la sociedad, que irrumpe en el mundo de las potencialidades y por tanto de las aspiraciones humanas, es un instrumento para llegar hasta el individuo e influirle. No es un espejo que refleja impasiblemente la vida en su apariencia más superficial, como imitación de la naturaleza o de la realidad.

²⁵¹ there is some kind of homology or structural correspondence between society and music. For example, the competitiveness of the rising bourgeoisie in the late seventeenth and eighteenth-century Europe is perhaps mirrored in Bach’s version of ‘luxuriant counterpoint’, the interpenetration of harmony and counterpoint, where the dividing lines between melody, bass line and harmony are blurred, creating a quasi-competitive situation between treble and bass lines [...]; or where the Classical bass line becomes the treble line’s equal partner in melodic development so that the principles of Liberty, Equality and Fraternity, seem to liberate the bass from its role of service to the upper instruments (BRONNER, 2013, p. 9)

²⁵² Art, it is said, is not a mirror, but a hammer: it does not reflect, it shapes. But at present even the handling of a hammer is taught with the help of a mirror, a sensitive film which records all the movements. (TROTSKY, 2000[1924] c.4)

Por supuesto, nadie habla de un espejo exacto. A nadie se le ocurre pedirle a la nueva literatura que tenga una impassibilidad de espejo. Cuanto más profunda sea la literatura y cuanto más impregnada esté de la voluntad de dar forma a la vida, más significativa y dinámicamente podrá ‘retratar’ la vida.²⁵³ (2000[1924] c.4)

Continuando con Trotsky, el arte también es espejo, no como herramienta de reproducción sino como *película sensible que registra todos los movimientos*, como un importante instrumento educativo en el campo del trabajo. Poco más de un siglo antes de la publicación de *Literatura y revolución*, aparecía como epígrafe a la gran obra del *Gradus ad Parnassum* de Clementi la citación de Samuel Johnson: *Todo arte se enseña mejor con el ejemplo*. A pesar de la distancia temporal y la diferencia de contexto entre ambos autores, por lo menos Clementi está presuponiendo del proceso educativo en música una etapa imitativa, espejo. Ésta juega un papel tan importante que se vuelve encabezado de tal vez su más importante libro de técnica pianística. Estos hechos podrían pasar completamente desapercibidos si no partiéramos ya del presupuesto inicial en el que el conjunto de convenciones que determinan el *hacer* música es pactado a partir de interacciones implícitas y explícitas con del contexto social, político, económico, ecológico.

Sobre las escuetas palabras de Clementi como epígrafe de su *Gradus* hay que decir que estas dicen mucho más de lo que enuncian: “El autor ha escogido en toda esta obra la digitación más adecuada para acelerar el progreso de los estudiantes. Todo arte se enseña mejor con el ejemplo Dr. Johnson.” (CLEMENTI, 1817, p. 1). De esta corta frase podemos inferir que,

- El autor ha hecho elecciones buscando obtener un resultado de manera rápida -inmediatismo, eficiencia y productividad.
- Las decisiones del autor son superiores a las necesidades individuales del aprendiz – despersonalización de los procesos.
- El resultado que se espera obtener desconsidera las particulares individuales y procura la replicabilidad de este -producción en serie y *factory system*.
- Se espera del estudiante obediencia al texto, representación de la autoridad y del ejemplo a partir del cual se puede aprender -autoritarismo.

Del mismo modo, en el comienzo de este módulo son citadas las palabras de Pietro Montani (*In: CLEMENTI, 1951*) dedicadas a las centenarias palabras de Clementi (1817) en una edición y selección pedagógica del *Gradus ad Parnassum*. Como lo acabo de apuntar, y a

²⁵³ Of course no one speaks about an exact mirror. No one even thinks of asking the new literature to have a mirror-like impassivity. The deeper literature is, and the more it is imbued with the desire to shape life, the more significantly and dynamically it will be able to “picture” life. (TROTSKY, 2000[1924] c.4)

la manera de lo que Clementi sugiere en 1817, las palabras de Montani dicen mucho más sobre sí y su localización discursiva de lo que se enuncia para homenajear a Clementi.

- Clementi publicó su *Gradus ad Parnassum* “demostrando abiertamente que no creía en los subtítulos, las notas explicativas o el discurso didáctico en el ámbito de la pedagogía del arte. Como todos los verdaderos artistas, creía en cambio en la eficacia del ejemplo” – promesa de inmediatez, eficiencia y productividad que sería cumplida desde que se acogiese a la autoridad de las figuras de poder, maestros.
- “Si hay una obra que no requiere ningún aparato de revisión discursiva, es ésta” -aceptación del autoritarismo y obediencia al texto.
- “publicamos su selección ministerial (establecida para los exámenes del octavo curso)” – aceptación, apropiación y replicación de la producción en serie y *factory system*, despersonalización de los procesos obviando necesidades individuales.
- “Como todos los verdaderos artistas, creía en cambio en la eficacia del ejemplo [...] conservando su estilo editorial original, una apariencia tan sencilla y sin embargo siempre suficiente para las necesidades de una buena escuela, un estilo dictado absolutamente por la mente pedagógica más vigorosa que la historia del piano pueda recordar – Concordancia de los resultados logrados con los pactos implícitos (verdaderos artistas, buena escuela), aceptación y acatamiento de fundamentos para estos pactos establecidos parcialmente por la hiperbólica autoridad de “la mente pedagógica más vigorosa que la historia del piano pueda recordar.

Curiosamente, las palabras de Montani parecen mostrar la aceptación de las palabras lanzadas por Clementi más de un siglo antes. A lo largo del desarrollo de investigación y escritura de esta tesis se ha tratado de direccionar el trabajo artístico hacia la crítica reflexiva sobre la figura del virtuoso, *buen performer*, vigente en algunos círculos de sociabilidad musical conservatoriales. Para poder hacer esta crítica, es importante conocer de qué se trata esta figura y como emergió. Recordando la indisociabilidad del contexto con el *hacer*, entramos con la preocupación principal de este módulo ¿qué tipo de sociedad permitió que emergiera el performer, fiel a la figura de poder contradictoria del maestro, avasallado por la perfección de la obra y de su creador, el compositor? ¿De dónde viene la hipervalorización de la formación musical desde procesos casi serializados y despersonalizados en donde la productividad, medida en éxito en performance de diversos repertorios, número de conciertos, número de notas tocadas, etc. debe ser obtenidos de manera rápida, eficiente? ¿cuáles son los efectos que tiene esta lógica sobre los individuos?

Es claro que las palabras citadas anteriormente no son la respuesta así no enuncien directamente la causa. También es claro que esas no son las únicas preguntas que se podrían levantar, podríamos decir que es un punto de partida para explorar la correlación determinante entre el contexto del *hacer* música. Pero sobre todo, apuntar para elementos del contexto con los que se puedan establecer asociaciones que ayuden a entender a lo que hemos llegado (quienes somos) y hacia donde apuntar (para donde vamos). Porque somos mucho más del pasado y del futuro que del presente: paralelogramo de fuerzas, pensamiento presente como brecha transitoria del tiempo. Estos elementos que queremos analizar son parte de las convenciones pactadas en un momento y que han superado el paso del tiempo, las guerras, las revoluciones. Es justamente en la respuesta a por qué perduran que tal vez encontremos una respuesta a los interrogantes de dónde somos y para dónde vamos. Me atrevo a enunciar que su éxito transtemporal esté dado porque el contexto en si no ha sufrido grandes cambios y traumatismos. Entonces, ¿para dónde vamos?

Si hay algo que puede caracterizar nuestra época es la inmediatez, rapidez y éxito: rapidez en las comunicaciones, en los transportes, en el inicio y fin de las experiencias, en la sobredimensión del acierto, la felicidad instantánea y la capacidad de alcanzar los logros con soluciones inmediatas: una dieta, el dominio de un idioma, la constitución de una empresa, la construcción de una casa. Esto no es un fenómeno nuevo, no vino con la generación del milenio ni con los *baby boomers* de la post-guerra. Para entender su origen se hace necesario volver al siglo XVIII y XIX, a la primera y segunda revolución industrial, cuando el modelo económico del mundo cambió para nunca más retornar al feudalismo -o al menos en apariencia-.

Como subsidiaria de la cultura occidental, nuestra práctica musical, situada geográficamente lejana del corazón europeo, se encuentra estrechamente unida al mundo eurocentrado. Esta es una de las convenciones, sino la más, firmemente arraigadas en la práctica de la música-arte occidental. De esta, con su aristotelismo, monosemia, visión clasificatoria e insistencia en separación mente-cuerpo, heredamos la dicotomía compositor-performer, profesor-performer, performance verdadera-falsa, hiper especialización en funciones, jerarquía texto-interpretación, entre otras que han sido arraigadas, aunque se encuentran cada vez más con grietas de resistencia. Partiendo de este presupuesto básico, tratar de entendernos hoy necesariamente pasa por, entre otros, tratar de entendernos en lo que fuimos e hicimos ayer. De este modo, retorno hacia uno de los puntos más importantes en la historia social, política y económica del mundo occidentalizado.

El final del siglo XVIII y siglo XIX fueron un momento de cambio fundamental en la vida europea -así como en la colonizada y europeizada América, África, Asia, considerando la influencia impuesta sobre los territorios ancestrales que hoy habitamos-. Esta mudanza fue derivada de las implicaciones revolucionarias de las ideologías de la Ilustración, impactando también los métodos de fabricación y agricultura, las economías de mercado, modos de viajar y la distribución demográfica (PLANTIGA, 2019). Esto impactó en un cambio acelerado en el diseño y fabricación de instrumentos musicales, por ejemplo, producidos a partir de este momento en serie con ayuda de máquinas, lo que repercutió también en el estilo musical, la vida de conciertos, e inclusive en la evolución de modelos de negocio musical.

Específicamente, Inglaterra muestra en los siglos XVIII y XIX un aumento en la producción, aumentos en la exportación de carbón, hierro y cobre, fundamentales para la industria y el transporte, así como telas, artículos de algodón, jabón y velas (STEWART-MACDONALD, 2010). Aunque algunos autores, como Reginald Nettel, no atribuyen mayor impacto de la revolución industrial en la música y vida musical, hay un consenso sobre la importancia de esta en la música de piano, y sobre todo en la manufactura, del instrumento en sí.

el uso de acero de alta resistencia en la construcción de pianos es el gran regalo de la Revolución Industrial a la música del siglo XIX, y yo hablaría bien de los fundidores de hierro británicos y de los fabricantes de pianos británicos y añadiría que el resto es obvio: estos recursos materiales no podrían haber producido la música moderna de pianos por sí mismos; tuvieron que trabajar en cooperación con educadores musicales y compositores de genio. Aparte del piano, la era del vapor no ha tenido un gran efecto directo sobre la música; su efecto ha sido indirecto, a través de los cambios sociales ²⁵⁴ (NETTEL, 1945, p. 33)

Podremos no estar de acuerdo con la relativización de la importancia de los cambios sociales y su impacto en la música y vida musical, como lo coloca Nettel, pero si debemos reconocer que el piano como instrumento tuvo una gran metamorfosis e impulso gracias a los desarrollos en materiales y técnicas de producción desarrollados desde la primera revolución industrial en el siglo XVIII. Metamorfosis que involucró constructores educadores, compositores, educadores, entre otros, siendo que en el siglo XIX resaltó la figura de Clementi. Muzio Clementi Llegó a Inglaterra como un joven performer y como tal no fue inicialmente

²⁵⁴ the use of high tensile steel in pianoforte construction is the great gift of the Industrial Revolution to nineteenth century music, and I would put in a good word for British iron founders and British piano makers and add that the rest is obvious: these material resources could not have produced modern pianoforte music by themselves—they had to work in co- operation with musical educationalists and composers of genius. Apart from the piano, the steam age has not had a great effect directly on music—its effect has been indirect, through the social changes I have mentioned. There are two phases of the Industrial Revolution—the steam age and the electrical age, and it is the latter that has wrought the greatest material change in music (NETTEL, 1945, p. 33)

afectado por la bullente vida de una Inglaterra cada vez más rica económica y culturalmente. No obstante, la carrera de Clementi giraría hacia la de pedagogo, publicista, editor y fabricante de pianos, actividades todas estas relacionadas estrechamente con las derivaciones de la revolución industrial. Además de aprovechar el auge del desarrollo tecnológico para la impresión, Clementi supo aprovechar la bonanza en materias primas para la construcción, democratización del piano y globalización del mercado musical

el creciente mercado de los pianos en Londres se vio estimulado sobre todo por la creciente clase media y la popularidad de los teclados entre los miembros de esta clase; a finales de la década de 1780 ya había hasta veintitrés fabricantes de pianos en Londres. Muchas de las innovaciones más importantes en la tecnología de los teclados habían tenido lugar en Inglaterra durante el decenio de 1780 y fue en esta década cuando Clementi se convirtió en asesor de John Broadwood en la producción de los primeros pianos de cola [...] Los métodos empresariales de Clementi explotaban muchas de las ventajas de la última tecnología y tenían un carácter similar al de los empresarios más exitosos de la época.²⁵⁵ (STEWART-MACDONALD, 2010, p. 475–476)

Las nuevas categorías de trabajo crearon nuevos tipos de profesionales, como el director de teatro y el agente artístico: el músico se convirtió gradualmente en un elemento del mercado, y todos estos cambios influyeron profundamente en la dinámica social, estimulando nuevas categorías de público musical y modos de hacer música. Clementi mismo actuó como el epítome del compositor y empresario moderno: diversificó sus áreas de actuación y supo entender las necesidades en un mercado donde por primera vez aparecían de manera contundente los gestores culturales, publicistas, editores de partituras, promotor de instrumentos, pedagogos especializados en la performance y no en la composición, entre otros.

La situación del mundo musical se vio tan avocada al trabajo de estas nuevas agencias/categorías, que llega hasta el punto de transformar tanto el papel del compositor como la imagen del performer. El compositor, que ya no estaba vinculado al servicio de una corte o de un mecenas, se integró plenamente en el mercado musical, con mayor o menor éxito dependiendo de su capacidad de ‘negocios’ y el performer por su parte tuvo un arduo camino para trazarse a partir de la explotación de sus habilidades mecánicas, llevando al escenario las cada vez mayores y desafiantes acrobacias en el instrumento (STEWART-MACDONALD,

²⁵⁵ the increasing market for pianos in London was stimulated above all by the growing middle class and the popularity of keyboard playing amongst members of this class; by the end of the 1780’s there were already as many as twenty-three manufacturers of pianos in London. Many of the most important innovation in keyboard technology had taken place in England during the 1780sm and it was in this decade that Clementi became an adviser to John Broadwood in the production of the first grand pianos [...] Clementi’s business methods exploited many of the benefits of the latest technology and were similar in character to those of the most successful entrepreneurs of the period. (STEWART-MACDONALD, 2010, p. 475–476)

2010). Todo esto dentro de un marco contextual de magnificación de la eficiencia, la productividad y la vocación por la acumulación de capital, económico, material, humano, cultural e inmaterial.

En la Inglaterra industrial fueron colocados los cimientos del capitalismo musical, en donde Clementi actuó, organizó y dirigió el primer conglomerado de bienes y servicios musicales: componía la música que publicaba y que al mismo tiempo le servía como canal publicitario para su trabajo como profesor; construía los instrumentos para los que componía y los demostraba con sus obras en manos de sus alumnos explotando las sonoridades plenas del piano inglés que no podrían lograrse en un ligero teclado vienés; construyó una red publicitaria de venta de instrumentos y de sus demás productos con vendedores ambulantes y con una extensión internacional desde Inglaterra hasta Rusia; y además de esto, fue pedagogo dedicado, compositor de piezas didácticas, libros de técnica y repertorio de concierto para satisfacer las necesidades del público. Clementi entendió la función psicológica cambiante de la música en el mercado y el propio mercado de la música con sus oscilaciones (RINGER, 1994).

Clementi estuvo situado en un momento particular de la historia de profundas coyunturas. Por un lado, coyunturas de carácter económico con las revoluciones industriales del siglo XVIII y XIX, que transformaron la sociedad europea -y todo el mundo occidentalizado- desde la estructura de clases hasta los hábitos de trabajo, modo de vida y cultura, dados por el cambio en los métodos y modelos de explotación económica, creando grandes centros urbanos marcados por la desigualdad social. En este momento comienzan a florecer urbes que albergaban cada vez más una multitud de individuos con mayor capacidad adquisitiva (nueva clase alta y media burguesa) y otro sector social pauperizado (clase obrera trabajadora), acentuándose así las inequidad social y económica.

Otra coyuntura fue la ruptura política: la revolución francesa, las revoluciones independentistas en el continente americano y la abolición de la esclavización cortarían para siempre con el antiguo orden establecido. Estos eventos marcantes para la vida en el mundo occidentalizado, dejan una marcada añoranza de un mundo previo a la llegada del capitalismo industrial con sus ansias de generar lucro, su sobrevalorización del éxito individual y a primacía del materialismo²⁵⁶ sobre los valores humanos (BRONNER, 2013). *Liberté, égalité, fraternité* de la revolución francesa resonaron y recorrieron el mundo occidentalizado, pero con el

²⁵⁶ En este punto no estoy haciendo referencia al materialismo filosófico, sino a la mudanza de valores tendiente a la valorización de los objetos y artefactos materiales sobre intereses y valores intangibles como el sentido comunitario, las relaciones interpersonales, etc.

paulatino establecimiento del capitalismo, el mundo no volvería atrás, una nueva era comenzaba, donde el poderío económico marcaría la pauta y el orden social sería determinado por la capacidad de producir riqueza.

El ser humano y todas sus manifestaciones, sistemas de organización social, política, económica, cultural, emocional, cosmogónica, intelectual, son contextuales. Así, del escenario anteriormente descrito, la vida cultural, la música, y la misma ética de performance no saldrían incólumes. La identidad de cada manifestación, y del propio individuo se define por su relación de pertenencia a un modelo específico y al establecimiento de fronteras con la otredad (otros individuos, otras manifestaciones de humanidad). Siendo así, resulta inverosímil que momentos tan importantes en los que se cambian los derroteros de producción, modelos económicos y hasta distribución demográfica no tengan impacto en la manera como se piensa y se hace la música, una de las manifestaciones de la vida en sociedad. Muzio Clementi fue, además de exitoso empresario, una figura situada en un contexto, resultante en gran parte de las condiciones de cambio que se estaban dando en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX. Específicamente es posible afirmar que, para la música, Clementi encarnó los valores de la revolución industrial y de la globalización del mercado musical, logrando convertirse exitosamente en un hombre de negocios y al mismo tiempo dedicarse al *hacer* musical, incluyendo la performance, la pedagogía, la composición, la revisión (RATTALINO, 2008).

La relación de Clementi con el *hacer* musical, abarcó la clásica doble función de compositor y performer. Clavecinista, rápidamente se tornó entusiasta del pianoforte destacándose por presentar una manera particular de relacionarse con el instrumento, superando la técnica clavecinística y reflejando los mismos intereses industriales: velocidad, agilidad, super especialización y repetición. Lo revolucionario en Clementi es su relación con la técnica del instrumento que replantea la relación compositor-performer, llegando a convertirse en una preocupación compositiva, experimentando con ella y explorándola de manera sistemática: encuentra en el piano un instrumento para la búsqueda técnica y en el pianista un agente con el conocimiento específico y exclusivo de dominar el instrumento a través de la técnica. Ésta es resultado de la búsqueda incesante de Clementi sobre las posibilidades mecánicas y sonoras del instrumento. Gracias a esto, marca el derrotero para la figura del pianista especializado, preocupado con las necesidades técnicas específicas del piano inglés (CHIANTORE, 2001).

El instrumento de teclado era desde siempre el instrumento del compositor, y la técnica del teclado era antes aprendida y luego ejercitada durante el estudio y la práctica de la composición. La revolución de Clementi escindía necesariamente el binomio compositor-pianista porque introducía una especialización pianística que imponía un

estudio separado del instrumento. Y el hecho de que un compositor tuviera que sudar sangre para estudiar el piano [...], a los compositores les parecía una paradoja. Paradoja también porque en 1780 nadie podía entender todavía que la dualidad entre el compositor y el pianista, cuyo efecto en aquel primer momento era el de llevar al estrado la figura del *mechanicus*, ponía en realidad las bases para que surgiera, como actividad autónoma, la interpretación. Pero para nosotros queda claro que Clementi, con su búsqueda tecnicística, era el punto de partida de la historia de la interpretación. (RATTALINO, 1992, p.12 In: CHIANTORE, 2001 p. 145)

La sistematicidad y profunda experimentación de Clementi se ven reflejadas en su enorme producción musical, piezas de concierto y textos didácticos llenos de pasajes musicales de alta complejidad con sextas, terceras, octavas, notas repetidas, acentos ligaduras y otros efectos instrumentales obtenidos con acordes llenos y escalas ascendentes y descendentes. Entre su producción didáctica se destacan dos textos, *Introduction to the art of playing on the piano*, Op. 42, publicado en 1801, y los tres tomos de lo que sería el *Gradus ad Parnassum*, Op. 44, publicados entre 1817-1826. En cien ejercicios distribuidos en tres volúmenes Clementi presenta la diversidad de su técnica dispuestos de manera didáctica con el objetivo de auxiliar a los aprendices del piano. El pretencioso título, *Gradus ad Parnassum*, no es una invención exclusiva de Clementi, ni tampoco una casualidad. La elección del título *Gradus ad Parnassum* para varios libros de técnica compuestos y publicados a lo largo del siglo XIX y comienzos del siglo XX²⁵⁷ no es cuestión aleatoria, por el contrario, el *Parnaso* como la morada de las musas en la mitología griega, podría ser pensado como el objetivo más codiciado de los performers instrumentistas, la fuente de la inspiración para estimular el desarrollo y refinamiento técnico, cristalizado en una serie de ejercicios, un camino de ejercicios graduales (*gradus*). Ese *Parnaso*, entonces, sería el punto a donde se querría llegar: el dominio de la técnica, del cuerpo y el instrumento, el performer ideal, el performer *virtuoso*.

La figura de Clementi es trascendental para la música arte occidental escrita para piano. No necesariamente por haber sido un gran empresario, sino por su legado musical en la redefinición de los modos de relación entre el performer y el instrumento. Como compositor, si bien fue prolífico, desarrolló un estilo que podría verse como anticuado frente a un joven Mendelsohn o Chopin y un maduro Beethoven. No obstante, para Chiantore (2001) el principal

²⁵⁷ *Gradus ad Parnassum* es el título dado a varios libros y tratados que versan sobre la técnica instrumental. Ejemplo de esto son, para piano: 3 libros de técnica *Gradus ad Parnassum* Op.44 de Clementi (1817-1826); 4 libros *Gradus ad Parnassum* Op. 822 (1854) de C. Czerny; *Nouveau Gradus ad Parnassum* (1911) de P. Isidor. Para violín: *Gradus ad parnassum* du violoniste, Op.36 (1896) de É. Sauret; 10 libros de estudio *Gradus ad Parnassum* (ca. 1898) de E. Heim; duetos con finalidades pedagógicas, estudios, caprichos y cadencias *Gradus ad Parnassum* compuestas entre 1849-1887 por J. Dont; 30 caprichos para flauta sola: *A gradus ad parnassum of modern flute technique* Op. 107 (1918/9) de S. Karg-Elert, entre otros ejemplos. No obstante, el primer antecedente de este tipo en la literatura musical fue el tratado de contrapunto de Johann Joseph Fux, publicado en 1725 y dedicado a la sistematización de la enseñanza del contrapunto para compositores.

mérito de Clementi fue permitirle vivenciar a los performers nuevas posibilidades con sus estudios, que en el fondo son declaraciones de inquietudes que articulan cuerpo con instrumento. La figura del pianista que surgió a partir de esta exploración, habría de mantener vigencia a lo largo de la historia del piano hasta nuestros días. Por este motivo, en un trabajo en donde se cuestionan los valores que determinan el pianista ideal, es decir el virtuoso, no podría dejarse de lado la figura de Clementi ni el muy trascendente concepto del *gradus ad Parnassum*.

Este módulo transcreativo trabaja la permeabilidad de la agencia del pianista virtuoso y el contexto social, político, económico, ideológico en el que se comienza a estructurar con Clementi como una de sus referencias importantes. Esto es, la Inglaterra de la revolución industrial, primero la de vapor y luego la eléctrica en donde los medios de producción, repartición de la riqueza, distribución demográfica fueron determinantes para el rumbo de las sociedades occidentalizadas hasta nuestro tiempo. Fenómenos como el *factory system*, la producción en serie, la ética protestante del trabajo, serán apuntados y vinculados con la determinación de la figura del pianista virtuoso. Todo esto partiendo del presupuesto en el que el contexto social, económico, político, ideológico se ve reflejado en las manifestaciones culturales y artísticas, y viceversa: que estas son reflejo del contexto.

El *Gradus* de Clementi es un documento de vasta riqueza, no solo por el número de ejercicios, cien en total, sino por el valor simbólico que tiene: es retrato de un momento en el que los cimientos de la figura del pianista virtuoso fueron establecidos, un momento histórico transversalizado por las inquietudes y esperanzas propias de los grandes cambios. En él se ve el desafío lanzado al performer para aventurarse por las dificultades propias de su instrumento y al mismo tiempo es una encarnación de lo que significaba la pedagogía del piano en la Inglaterra de la revolución industrial: superespecialización en una sola tarea, eficiencia, repetición como camino para alcanzar la productividad, supervalorización de la dificultad en una ética protestante de trabajo, la precisión y la mecnicidad.

Aprovechando esta riqueza, bajo una selección por afinidad, *Espejismo* ... aborda los estudios 16 y 17 del *Gradus* de Clementi. Curiosamente, son los ejercicios aparentemente más básicos del libro de Clementi, pero trabajan el aspecto fundamental de unidad y equilibrio entre ambas manos y los cinco dedos. En este proceso propongo una lectura de estos estudios a través del *factory system*, la expansión industrial y la falsa sensación de perfección, espejismo, en un mundo mecanizado. Con esta transcreación pretendo evidenciar el impacto el peso de la revolución industrial, al desafío

lanzado al performer de piano por medio del modelo pedagógico propuesto por Clementi (*Gradus ad Parnassum*). Finalmente, reconociendo la voz del transcreador en sus procesos creativos, este módulo podría verse como una lectura más personal sobre mi relación con la academia musical, la pedagogía del piano, mi experiencia con largas temporadas de estudio de técnica pianística en áridos ejercicios; mi visión de la relación entre el *hacer* musical y el capitalismo y los modos de producción masificados con la música; y mis interrogantes no respondidos sobre el papel de la performance musical permeada por ideales de los siglos XVIII y XIX en nuestros días.

4.2.1. E s p e j i s m o ... o m e i i e q e E

“[N]o hay quien lo ignore, la luz que decimos de la Luna, luz de Luna no es, más siempre, y únicamente, luz de Sol.” (SARAMAGO, *El hombre duplicado*, 2002, p. 322)



Figura 10: Castro Gil, Susana. 2019. Fotograma y edición digital. *Maquina-piano-maquina*.

La transcreación es una tarea crítica que permite el surgimiento de la visión del intérprete y, en este sentido, el *Gradus ad Parnassum* al ser un camino árido, mecánico y visto por mi como deshumanizado, es paradójicamente un terreno fértil para la transcreación cuando se desmonta la maquinaria monolítica de estos estudios. O como lo expresara Haroldo de Campos, invitándonos a actuar en un “pulso dionisiaco, ya que disuelve la diamantización

apolínea del texto original ya pre-formado en una nueva fiesta simbólica: se pone la cristalografía en reebullición de lava” (1982, p. 148). Esto es, tornar los elementos de la obra en fluído líquido con el que se pueda re-formar la obra musical. En *E s p e j i s m o* ... *o m z i j e q z E* (de aquí en adelante *Espejismo*), un intenso crescendo angustiante, formada por múltiples voces de numerosos pianos-máquinas-personas confluyen en la interpretación repetitiva de los estudios 16 y 17 del *Gradus ad Parnassum* de Clementi.

Estos estudios básicos revelan una de las mayores preocupaciones de los pedagogos de la época, que todavía resuenan hoy, la simetría y la igualdad en los dedos. Sobre estas piedras angulares, la eficacia, la homogeneización y la máxima productividad, se dibuja un camino hacia el *Parnaso* -virtuosismo- que es recorrido por numerosos individuos que desean alcanzar un nivel de maestría. De este modo, los estudios 16 y 17, que funcionan como espejos el uno del otro, porque están dedicados a la mano derecha y a la izquierda respectivamente, y como espejismos de un pretendido Parnassum, son transcreados en formato audiovisual. *Espejismo* es un juego de palabras que hace referencia al espejismo como ilusión óptica, truco de la mente -llegada a un pretendido parnaso, oasis en árido recorrido-, y al espejo en el que se reflejan sujetos y acciones de un mundo ‘real’-estudios de manos ‘al espejo’-.

En el trabajo de video los límites entre el piano y la máquina se disuelven, apuntando para varios aspectos: es un recordatorio sobre el desarrollo de la maquinaria del piano en la era de la revolución industrial, tanto en lo concerniente a la explotación de hierro y acero que se tornarían fundamentales para la ‘maquinaria’ del piano. También, esto nos habla de la extensiva mecanización de la pedagogía del piano a través de la sistematización de los problemas técnicos en estudios y libros con métodos que garantizarían la consecución de todos los recursos necesarios para alcanzar el éxito -*parnassum*-. El énfasis de esta transcreación está en la reflexión sobre el impacto del desarrollo comercial e industrial en la música, no solo estilísticamente hablando, sino también en las maneras como se impacta la relación del cuerpo con el instrumento y la práctica (modos de estudio, ética de performance, ideales en el saber-hacer, entre otros).

La música es una síntesis de procesos cognitivos presentes en la cultura y el cuerpo humano: las formas que adopta y los efectos que produce en la gente son generados por las experiencias sociales de cuerpos humanos en diferentes medios culturales. Dado que la música es sonido humanamente organizado, expresa aspectos de la experiencia de los individuos en sociedad. (BLACKING, 2006, p. 89)

Para John Blacking, el carácter inherentemente humano de la música, concebida como sonido organizado humanamente a través de procesos cognitivos, hace que ésta coloque de

manifiesto la experiencia cultural de los individuos en sociedad. Siendo así, El contexto de la revolución industrial está presente, tal vez de manera no tan implícita y si más explícita, en los estudios de Clementi, y de otros compositores emergidos de este momento histórico. Si es así, exponer el impacto de la industria en los estudios de Clementi será una operación de descubrimiento de una faceta musical, apuntando para una obviedad que no hace parte de la narrativa hegemónica de la obra.

Industrial, la cultura industrial, el hombre industrial, la vida industrial llevaron a la configuración de obras musicales a través de la interiorización inconsciente, o no, de las instituciones artificialmente creadas por parte de los agentes humanos involucrados en el acto musical (compositores, performers, críticos, luthieres, etc.); pero esto no es el fin último, si no el reflejo de algo mayor: la vida industrial, así como otros aspectos de la vida en diferentes momentos históricos impactó también en el *saber-hacer* y en el vínculo del hombre con la práctica musical.

4.2.1.1. *Factory system y producción en serie*

El objeto de toda industria es la producción de bienes, o para ser más explícitos, de artículos de consumo que no son proporcionados directamente por la naturaleza. Por lo tanto, por *factory system* entendemos principalmente una organización particular, un sistema particular de producción. Pero esta organización afecta a todo el sistema económico y, en consecuencia, a todo el sistema social, que está controlado por el crecimiento y la distribución de la riqueza. El sistema fabril concentra y multiplica los medios de producción de modo que la producción se acelera y aumenta. Se emplean máquinas que realizan con precisión infalible y prodigiosa rapidez las tareas más pesadas y complicadas. Su fuerza motriz no es el esfuerzo limitado e irregular de los músculos humanos, sino naturales, como el viento y el agua corriente, o artificiales, como el vapor o la electricidad; éstas son manejables, regulares e infatigables, y pueden aumentar indefinidamente y a voluntad. Un gran número de personas, hombres, mujeres y niños, se reúnen para atender las máquinas, todos con tareas especializadas, meras ruedas dentro de ruedas. Los implementos son cada vez más cada vez más complicados, trabajadores cada vez más numerosos y altamente organizados, constituyen grandes empresas, que son verdaderas riquezas industriales. Y, como resorte principal de esta tremenda actividad, como causa y como fin, detrás de esta utilización del trabajo humano y de la fuerza mecánica, actúa el capital, arrastrado por su propia ley -la ley de la ganancia-, que lo impulsa sin cesar a producir, para crecer sin cesar.²⁵⁸ (MANTOUX, 1961, p. 25–26)

²⁵⁸ The object of all industry is the production of goods, or to be more explicit, of articles of consumption which are not directly provided by nature. By 'factory system' we therefore primarily mean a particular organization, a particular system of production. But this organization affects the whole economic system and consequently the whole social system, which is controlled by the growth and distribution of wealth. The factory system concentrates and multiplies the means of production so that the output is both accelerated and increased. Machinery is employed which accomplishes with infallible precision and prodigious rapidity the heaviest and most complicated tasks. Its motive power is not the limited and irregular effort of human muscles, but either natural forces such as wind and running water, or artificial forces such as steam or electricity; these are tractable, regular and indefatigable, and can be increased indefinitely and at will. A vast number of persons, men, women and children, are brought together to tend the machines, all with specialized tasks - mere wheels within wheels. Implements more and more

Espejismo teje una crítica al impacto de la industrialización en la producción, educación y participación musical. En el contexto de la primera y segunda revolución industrial, especialmente en la segunda revolución, con el aumento de la productividad del acero y la llegada del motor de vapor, hubo un aumento de los datos estadísticos de la producción en Inglaterra: más producción obtenida en menor cantidad de tiempo. Hubo un crecimiento en la explotación de cobre, producción y exportación de textiles, algodón, jabones, velas, carbón y hierro, al punto en que en 1797 Inglaterra se convirtió, por primera vez, en exportadora de hierro (STEWART-MACDONALD, 2010). Esto solo fue posible gracias a la adopción del *factory system*, que tal como lo presentó Mantoux anteriormente, aumentó y aceleró la producción, todo a precio de deshumanizar la producción empleando máquinas que superan las capacidades de los músculos y los límites de cansancio de los humanos.

Naturalmente, esto tendría sus implicaciones en el mundo musical. Los cambios en las relaciones sociales, en los modelos de producción y en la organización política de la vida económica. Con la revolución industrial, las relaciones de producción capitalistas sustituyeron a las relaciones sociales feudales, sentando las bases de una poderosa sociedad industrial. La aglomeración poblacional en centros urbanos, la manufactura británica y la cantidad de trabajadores asalariados crecieron de manera inédita hasta ese momento (BRONNER, 2013). Con el crecimiento del protagonismo económico de Gran Bretaña, impulsado por los procesos de industrialización, una sociedad profundamente mercantil fue tomando forma y emergiendo para instalarse hasta nuestros días.

Comenzó en este punto un círculo vicioso que habría de mantenerse hasta nuestros días: La gran riqueza circulante, resultado del aumento de la productividad industrializada, incentivó la cultura del consumismo, que a su vez llevó a la de-generación de la desigualdad económica y social en donde los ambientes sociales en donde circulaba mayormente el capital (dinero), alimentaban la productividad desmedida en el *factory system*; que a su vez promovía la separación de ambientes sociales, manteniendo a los individuos de más escasos recursos en condiciones de precariedad haciéndolos depender del ingreso que los precarizaba -trabajo en el *factory system*-, motivado también en parte por la desigualdad que este mismo suscitaba.

complicated, workmen more and more numerous and highly organized, these make up great undertakings, which are indeed industrial commonwealths. And, as the mainspring of this terrific activity, as a cause and as an end, behind this use of human labour and of mechanical force, capital is at work, swept forward by its own law - the law of profit - which urges it ceaselessly to produce, in order ceaselessly to grow. (MANTOUX, 1961, p. 25–26)

Tal como lo afirma Plantiga (2019), en la segunda mitad del siglo XVIII, la gran expansión del mundo urbano, debido al crecimiento de la industria y el comercio, creó un gran cantidad de nuevas riquezas y, con ello, notables cambios en la vida cultural. La preocupación por el estatus y la ostentación de la riqueza entre las clases medias y altas en expansión fueron impedimento para la democratización del producto del crecimiento económico. En vez de distribuir el poder económico y la emancipación derivada del acceso a los recursos, el poder estuvo determinado y limitado por la agenda de los privilegiados.

Así, de manera muy semejante a como acontece en la actualidad, los círculos del poder político y financiero dispusieron de los medios para proteger y sostener una estructura fuertemente jerárquica que defendía sus propios privilegios (GOLBY, 2004). Es importante considerar este contexto de sociedad estratificada y fragmentada para comprender el crecimiento cuantitativo de la esfera musical bajo una lógica mercantil. Una población urbana en rápido crecimiento, con poder adquisitivo en ascenso equivale a una población con mayor capacidad de satisfacer necesidades no vitales, con mayor disponibilidad de tiempo y en búsqueda de un entretenimiento organizado (EHRlich, 1976). Con más dinero circundante y más interés en mantener a separación social vigente, un área que experimentó un crecimiento espectacular fue la vida musical de Londres. En breves palabras, el crecimiento económico, derivado de la industrialización se reflejó también en el robustecimiento de aspiraciones culturales vinculadas a las artes y la música como una manera de autoafirmación social.

4.2.1.2. Factory system en la educación musical

La música, como gran parte de todos los bienes y servicios de placer se vio envuelta en una dinámica cada vez más expandida de compra y venta. Por un lado, los desarrollos tecnológicos en los fundidores de hierro y el uso del acero de alta resistencia facilitaron la construcción en serie y venta masificada de pianos, siendo este instrumento el gran beneficiario de los desarrollos tecnológicos (NETTEL, 1945). Además, los desarrollos en materia de impresión y masificación de la producción de textos impresos contribuyeron a la amplia expansión del hacer musical, inclusive superando barreras socioeconómicas. En este contexto, el foco de atención se alejó de la corte, por lo tanto es el voluble gusto colectivo de una sociedad ostentosa el que determinó la carrera y destino de quienes vivían del hacer musical.

Esto generó una escala de crecimiento de la actividad sin precedentes ya que el deseo del público y la capacidad para pagar por satisfacer este deseo y ostentar su capacidad de pago

así lo permitieron. El crecimiento de actividad en teatros, salas, orquestas, agencias de promoción e interés en invertir en la vida musical puede ser corroborado cuantitativamente. Ehrlich muestra esto al presentar algunas cifras con relación al número de personas dedicadas a actividades musicales en la segunda mitad del siglo XIX:

según el censo de Inglaterra y Gales se multiplicó por más de diez entre 1841 y 1891 (de 3.600 a 38.600). En 1871, los músicos ocupaban el octogésimo octavo lugar en la tabla de ocupaciones, encabezada por 1.237.000 empleados domésticos. Un poco menos numerosos que los 18.886 empleados de la abogacía, eran un grupo más numeroso que los viajantes de comercio. En 1891 había casi el doble de músicos que de empleados de banca²⁵⁹ (EHRlich, 1976, p. 194)

Considero que, obviamente, estas cifras plantean algunos problemas de clasificación y análisis, por ejemplo: no son presentadas categorías dentro de los totales, así que estos abarcan desde los músicos ambulantes hasta los profesores, concertistas, amateurs que trabajaban parcialmente con la música; no son mostrados más datos de caracterización de la población, lo que abre campo para dudar de la concordancia de perfiles censados en un momento y otro. Lo que interesa es que hay evidentemente una tendencia al alza, un crecimiento cuantitativo en el número de personas vinculadas directamente al mundo musical. Lo que se estaba viendo con la escena musical de la Inglaterra del siglo XVIII y XIX era un crecimiento exponencial del capital musical, tornándose una industria multimodal con grandes partes de la sociedad involucradas.

Como tal, ninguna industria a gran escala puede sobrevivir sin personal debidamente capacitado y formado para el desempeño de labores específicas, siguiendo el modelo de productividad *factory system*, y no hay ningún motivo para considerar que la música fue una excepción. El hecho de que durante el siglo XIX se diera origen a una gran red europea de conservatorios y academias de música confirma la respuesta a una necesidad educativa en la que la educación en domicilio no daba abasto con la demanda (HAYNES, 2007). Aspecto particularmente semejante con las dinámicas de la producción industrial y la migración del sistema de producción doméstico al *factory system*. Siguiendo esta lógica, es fácilmente reconocible que el impacto de la industrialización y su sistema de producción, *factory system*, con su división de labores, centralización de las fábricas y estandarización de las partes intercambiables no se limitó a la industria de producción textil, aceros, jabones o velas.

²⁵⁹ One indicator is the number of professional musicians, which the census for England and Wales lists as increasing more than tenfold between 1841 and 1891 (from 3,600 to 38,600). By 1871 musicians came eighty-eighth in a league table of occupations, headed by 1,237,000 domestic servants. Slightly less numerous than the 18,886 law clerks, they were a larger group than the commercial travellers. By 1891 there were nearly twice as many musicians as there were bank clerks. (EHRlich, 1976, p. 194)

El cambio operó de manera profunda hasta las capas de sociabilidad musical de diversas maneras. Permitió que los instrumentos musicales fueran más baratos, accesibles y fáciles de tocar para las masas; incrementó la oferta de material de apoyo con ediciones producidas en grandes cantidades; el desarrollo económico contribuyó a aumentar los ingresos y la alfabetización, el tiempo de ocio y la movilidad social y física (GOLBY, 2004). Pero, como ya fue sugerido anteriormente, el impacto se dio también en los procesos educativos y pedagógicos. Considerando el creciente interés y medios para la práctica musical, algunas estrategias pedagógicas fueron siendo implementadas, además de las escuelas y conservatorios musicales. La publicación de libros instructivos técnicos, compendios de repertorio fue popularizándose y muchos de los pedagogos importantes de la época desarrollaron sistemas de instrucción para la mejora del nivel de los músicos aficionados. Golby (2004), apunta para la existencia de un gran acervo de material didáctico producido hacia finales del siglo XVIII, con el objetivo de ofrecer una base técnica fuerte y un conocimiento vario sobre las exigencias musicales.

En este contexto, la música para piano fue la gran beneficiaria, ya he mencionado sobre el impacto de los avances tecnológicos que facilitaron la producción y comercialización masiva del instrumento, convirtiéndose así en un dispositivo de estatus, algo extremadamente trascendente para la sociedad industrial. De esta manera, su uso en ambientes públicos y domésticos se fue extendiendo entre las clases medias y altas creando un nicho de demanda educativa (STEWART-MACDONALD, 2010). En la educación pianística confluyeron los avances tecnológicos de la época, resultando en una gran oferta pedagógica basada en textos, compendios, manuales y educación dirigida por órdenes de renombrados pedagogos de moda con sofisticadas estrategias de mercadeo, incluyendo promoción de marcas de piano, casas editoriales y agendas de conciertos.

4.2.1.3. Clementi el mechanicus

Con la masificación de la educación pianística hubo grandes cambios permeados por la filosofía social imperante. El enfoque pedagógico acabó centrándose en la búsqueda de un ideal eficaz, mecánico y grandilocuente, como lo es en sí la producción a escala industrial. La adopción de una postura fija con relación al teclado fue un paso fundamental en la nueva concepción del estudio técnico “basado en las frías leyes de la repetición y en la veneración de la ‘igualdad’ [...] generando en el ambiente pedagógico, una digitalización obsesiva” (CHIANTORE, 2001, p. 143). En este punto, las habilidades del pianista comienzan a ser tales

que se escinde del compositor, aparece la super especialización y la separación de funciones en el *saber-hacer* musical -así como en la industria-.

El instrumento de teclado era desde siempre el instrumento del compositor, y la técnica del teclado era antes aprendida y luego ejercitada durante el estudio y la práctica de la composición. La revolución de Clementi escindía necesariamente el binomio compositor-pianista porque introducía una especialización pianística que imponía un estudio separado del instrumento. Y el hecho de que un compositor tuviera que sudar sangre para estudiar el piano [...], a los compositores les parecía una paradoja. Paradoja también porque en 1780 nadie podía entender todavía que la dualidad entre el compositor y el pianista, cuyo efecto en aquel primer momento era el de llevar al estrado la figura del *mechanicus*, ponía en realidad las bases para que surgiera, como autoridad autónoma, la interpretación. (RATTALINO, 1992, p. 12 *In*: CHIANTORE, 2001, p. 146)

Clementi llegó hacia 1768 a Londres como compositor y concertista, no obstante, para finales del siglo sus intereses se expandieron y llegó a ser también editor, pedagogo, constructor de instrumento. Su figura marcó un nuevo tipo de relación con el instrumento, donde la técnica comenzaba a verse como una preocupación compositiva por sí misma y en donde se coloca en jaque la relación compositor-pianista (CHIANTORE, 2001). Su escritura experimental comenzó a complejizarse tanto que ya no bastaba una lectura para tocar sus obras, era entonces necesario un estudio dedicado a resolver las dificultades técnicas propuestas. De hecho, para finales del siglo XVIII en Londres, emergió un nuevo tipo de práctica pianística en el que la pedagogía intensa y la práctica rigurosa aparecen de nuevo como valiosos símbolos de estatus, situación que contrasta con el anterior recelo hacia las lecciones de música y la práctica generalizada de la pasividad obligatoria. Para Helyard (2011), al incidir en la transformación de gestos corporales y prácticas musicales de los performers de la época, Clementi aparece como centro en una red que atraviesa diferentes campos culturales y satisface las demandas emergentes del capitalismo temprano y coloca en jaque los mismos principios básicos de la educación musical, especialmente cuando se trata de educación musical femenina.

Dado que las obras de Clementi parecían obligar a la pianista a trabajar con su instrumento, su música fue considerada al principio muy transgresora por los ideólogos que intentaban disciplinar el lugar de la música en el entorno del hogar familiar. Su lenguaje altamente individualista, ‘atiborrado’ de octavas’ [sic], como lo describió un contemporáneo, no era, después de todo, privado. Fue diseñado expresamente para ser reproducido por otros en masa, y así, por primera vez en la historia de la cultura europea del teclado, los trucos del virtuoso fueron llevados al salón.²⁶⁰ (HELYARD, 2011, p. 48-49)

²⁶⁰ Because Clementi’s works appeared to force the female pianist to labour at her instrument, his music was at first considered highly transgressive by ideologues who attempted to discipline music’s place within the environment of the family home. His highly individualistic idiom, “crammed” with octaves,” as a contemporary described it, did not, after all, remain private. It was expressly designed to be reproduced by others en masse, and

Como pedagogo, Clementi encara la dificultad de su obra mediante estrategias de repetición en un contexto en el que comenzaba a animarse al pianista a perfeccionarse en un régimen de práctica diaria no solo de su repertorio sino de técnica, evocando las prácticas del *factory system* de la superespecialización, repetición como modo de producción, resistencia y estabilidad en la producción como fin.

Clementi dedicó sus esfuerzos a la explicación de su concepción de la técnica en libros especializados, como lo son entre otros, su *Introducción al arte de tocar el Piano Forte* Op.42 (1801) y el *Gradus ad Parnassum* (1817-1826). Su objetivo parece no ser el meramente expositivo, sino ofrecer una guía para que otras personas dominen la técnica del piano. Helyard (2011) apunta para la relación de estas intenciones y medios con una experiencia industrial de la línea de *De l'éducation* (1762) de Rousseau, en la que más allá de fines metafísicos o filosóficos, defiende el aprendizaje del uso de las manos y cuerpo para mejores usos (productividad) y en última instancia en beneficio de la mente. Inclusive, parece resonar en la obra pedagógica de Clementi el énfasis de Rousseau en pequeñas demostraciones prácticas para los estudiantes. Así, los métodos de técnica pianística de Clementi están diseñados de manera tal que presentan algunos pocos desafíos específicos de cada vez (octavas, trinos, escalas por terceras, notas dobles, ligatos, glissandos cromáticos, etc.). Bajo el precepto de la repetición, estos representaban formulas breves para trabajar problemas mecánicos definidos.

4.2.1.4. Transcreando la subida a la morada de las musas

La obra que convertirá a Clementi en un punto de referencia para el futuro de la pedagogía del piano será el *Gradus*, y el autor parece intuirlo, al ponerle un título tan pretencioso. En realidad, un “camino hacia el Parnasso” había sido ya propuesto: *Gradus ad Parnassum* era el título que Johann Joseph Fux había dado, casi un siglo antes, a su fundamental tratado de contrapunto, modelo para todas las posteriores obras del género. Per allá donde Fux, en 1725, se proponía sistematizar las enseñanzas de una antigua disciplina, Clementi se movía en un campo de reciente invención? El ‘ estudio’ de la técnica pianística. (CHIANTORE, 2001, p. 150)

La obra pedagógica que mantuvo ocupada la mente de Clementi por varias décadas, es una colección de 100 estudios para piano publicados en tres volúmenes (1817, 1819, 1826). Aunque su primer volumen fue publicado en 1817, para 1801 Clementi ya estaba manifestando su interés en articular algunas series de ejercicios para piano y llamarlos ‘*Studio*’, primer nombre del *Gradus*. Para Chiantore (2001), aunque los ejercicios no estén organizados de acuerdo a su grado de dificultad progresiva, algo que podría esperarse en un *camino a...*

so for the first time in the history of European keyboard culture the tricks of the virtuoso were brought into the drawing room. (HELYARD, 2011, p. 48–49)

(*Gradus ad...*), el compositor pasa por diferentes desafíos mecánicos a través de una estrategia invaluable: la repetición obsesiva de la misma fórmula procurando cada vez más una mayor eficacia muscular.

Con esta caracterización en mente y considerando que el conjunto de transcreaciones que he propuesto se centran en la reflexión sobre algunos de los axiomas del performer virtuoso, performer ideal, heredero de prácticas musicales originadas (entre otros) en el contexto de la revolución industrial, encuentro en los estudios del *Gradus ad Parnassum* del Clementi terreno fértil para la creatividad. La elección del título *Gradus ad Parnassum* hecha por Clementi y por otros tantos compositores para varios libros publicados de educación en técnica instrumental²⁶¹ no es aleatoria, al contrario, el *Parnassum* como morada de las musas en la mitología griega, podría ser la metáfora del objetivo más codiciado de los músicos, la fuente de inspiración obtenida del desarrollo y refinamiento técnico: el virtuosismo, cristalizado en una serie de ejercicios graduales (*Gradus*) que se convierten en EL camino para la excelencia, el virtuosismo, el *Parnassum*.

EL camino hacia la excelencia que propone Clementi es uno lleno de desafíos a la técnica del teclado anterior, tratando de explorar las potencialidades del nuevo y mucho más robusto pianoforte inglés. Todo esto transversalizado por el *factory system* que tiende al desarrollo de especializaciones en determinadas tareas, repetición y eficiencia para aumentar la producción en serie, y por lo tanto los resultados así se comprometa la caracterización individual, como se he querido defender ya. Para poder llevar a cabo la reflexión a través y con el arte, tomo como elemento provocador los aparentemente básicos estudios 16 y 17 del *Gradus ad Parnassum* de Clementi. Sobre estos Chiantore escribe:

el criterio pedagógico que anima el *Gradus ad Parnassum* no es siempre el de la búsqueda del camino más sencillo. Obligar a la repetición obsesiva de la misma fórmula, esforzando la mano en busca de una mayor eficacia muscular, sigue siendo el principal ingrediente de la receta encerrada en esta colección: un entrenamiento muscular que predomina no sólo en los estudios de notas dobles (tan alejados, todos ellos de los ejemplos chopinianos análogos), sino también en los esquemáticos e interminables n. 16 y 17, dedicados a las tradicionales cinco notas con la mano derecha y la mano izquierda respectivamente. En ambos, Clementi parece mostrar poco interés por la posibilidad de adaptar su escritura a las características de cada mano. Su

²⁶¹ *Gradus ad Parnassum* es el título dado a varios libros y tratados que versan sobre la técnica instrumental, una práctica que comenzó posterior al libro de sistematización de la composición y contrapunto de Johann Joseph Fux (1775). Posterior a este aparece el *Gradus ad Parnassum* para piano, primero los tres volúmenes de Clementi (1817-1826); 4 libros *Gradus ad Parnassum* Op. 822 (1854) de C. Czerny; *Nouveau Gradus ad Parnassum* (1911) de P. Isidor. Para violín: *Gradus ad Parnassum* du violoniste, Op.36 (1896) de É. Sauret; 10 libros de estudio *Gradus ad Parnassum* (ca. 1898) de E. Heim; duetos con finalidades pedagógicas, estudios, caprichos y cadencias *Gradus ad Parnassum* compuestas entre 1849-1887 por J. Dont; 30 caprichos para flauta sola: *A gradus ad Parnassum* of modern flute technique Op. 107 (1918/9) de S. Karg-Elert, entre otros ejemplos.

predilección por los movimientos paralelos (en detrimento de la posibilidad de explotar la simetría de las manos) es muy evidente a lo largo de toda su obra y era uno de los elementos básicos de su enfoque pedagógico, que encontramos de forma casi idéntica en todos sus alumnos. (CHIANTORE, 2001, p. 155)

Los estudios 16 y 17 no son solamente reflejo uno del otro en la distribución de notas para ambas manos, también son reflejo de una época y unos ideales que empezaron a emerger junto con el desarrollo industrial y capitalista. El éxito de estos modelos, el económico y el ético-musical han garantizado que hasta hoy, siglos después de su surgimiento tengan vigencia en amplios círculos de sociabilidad (económica y musical). Pero, si desde los años 1970 en respuesta al crecimiento económico desmedido ha sido propuesta la teoría del decrecimiento económico, con Serge Latouche como uno de sus principales abanderados, es apenas lógico y deseable que otros modelos de *pensar el hacer* musical ganen espacio dentro del territorio hegemónico: la educación en música-arte occidental. Inclusive, teniendo la intención de incomodar y al mismo tiempo de tender puentes con lo *familiar*, más deseable es en el ejercicio de la re-construcción de imaginarios, la apropiación de los artefactos hegemónicos (las obras musicales) re-significados.

4.2.1.5. *E s p e j i s m o ... o m z i j 9 q z E : montando y desmontando la máquina de la creación*

La traducción de la poesía (o de la prosa que equivale a ella en problematicidad) es ante todo una experiencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido. Es como desmontar y volver a montar la máquina de la creación, esa frágil belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto acabado en una lengua extranjera. Y que, sin embargo, se revela susceptible de una vivisección implacable, que revuelve sus entrañas, para devolverla a la luz en un cuerpo lingüístico diverso.²⁶² (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

Las palabras de Campos bien podrían ajustarse al hacer transcreativo, de eso justamente se trata el segundo clúster de esta tesis: tomar el artefacto (la obra), someterla a una vivisección implacable para que, orientada por la congenialidad se puedan de allí extraer elementos para ser trabajados y remontados en una nueva máquina de la creación. De ese ejercicio se trató *Espejismo*, partiendo del conocimiento del contexto de emergencia y la carga simbólica que tiene propuse una transcreación en formato de video, en donde además de exponer capas de

²⁶² A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

significados, elementos hegemónicos se usaron como pedazos de un discurso, si no antihegemónico, por lo menos alterno.

Los estudios 16 y 17 de dificultad básica revelan una de las mayores preocupaciones de los pedagogos de la época, que todavía resuenan hoy, la simetría y la igualdad en los dedos, son *pour égaliser les doigts* (ver figura 11) así como lo hace la producción en serie que erradica los elementos diferenciadores de la producción artesanal para privilegiar la productividad. Sobre estas piedras angulares, la eficacia, la homogeneización y la máxima productividad, se dibuja un camino parnaso -virtuoso- que es recorrido por numerosos individuos que desean alcanzar un nivel de excelencia, virtuosismo.



Figura 11: CASTRO GIL, Susana. 2020. Comienzos de estudios 16 y 17 del Gradus ad Parnassum de Clementi en posiciones al derecho y al revés. Edición digital.

Estas voces son representadas por diferentes grabaciones de pianistas, incluyéndome, en performances de estos estudios²⁶³. El criterio de selección fue poder obtener de cada uno de los performers las grabaciones de ambos estudios en calidad buena y moderada. Dentro del

²⁶³ Estas grabaciones fueron obtenidas en YouTube y corresponden a:

Estudio 16: Alessandro Fortuna < <https://www.youtube.com/watch?v=AF1ouZwae64> > ;Alessandro Maragoni < <https://www.youtube.com/watch?v=5kh-6vFEPEA> > ; Bruno Canino < <https://www.youtube.com/watch?v=zyWwkKpIPV4> > ; Franco Meoli < <https://www.youtube.com/watch?v=dSaWmr8euA> > < <https://www.youtube.com/watch?v=2MCRqFKKNpo&t=127s> > ; Maria Mosca < <https://www.youtube.com/watch?v=VuzeS6WmSbs&list=RD4csOR110c3E&index=2> > ; Danielle Laval < <https://www.youtube.com/watch?v=rflmjQnOoE0&t=2337s> > ; Yoss1983 < <https://www.youtube.com/watch?v=LlfbniHvgtI> >

Estudio 17: Alessandro Fortuna < <https://www.youtube.com/watch?v=d6aIeSiYZw> > ; Alessandro Maragoni < <https://www.youtube.com/watch?v=YfmFo-3ZQW0> > Bruno Canino < <https://www.youtube.com/watch?v=tY-F9kWc6z0> > ; Franco Meoli < <https://www.youtube.com/watch?v=dSaWmr8euA> > < <https://www.youtube.com/watch?v=2MCRqFKKNpo&t=127s> > ; Maria Mosca < <https://www.youtube.com/watch?v=VuzeS6WmSbs&t=2710s> > ; Danielle Laval < <https://www.youtube.com/watch?v=rflmjQnOoE0&t=2425s> > ; Yoss1983 < <https://www.youtube.com/watch?v=LjTHSyoveac> >

proceso creativo, estas voces no son simplemente performances, son la personificación acústica de diferentes pianistas que, tal como fue trabajado en el clúster anterior, conforman lo que Assis (2018) habría llamado *metastrata* por ser interpretaciones posteriores a la publicación del texto, representando la multitud de individuos que recorren el camino hacia el virtuosismo, *Gradus ad Parnassum*.

Los límites entre el piano y la máquina se desdibujan al superponer las grabaciones y manipularlas electrónicamente, modificándolas exclusivamente en los parámetros de la velocidad y la reversión del audio -en referencia al concepto de espejo-, para formar un gran palimpsesto que ratifica la vigencia de los ideales del *factory system* en la performance de música-arte occidental. Sin embargo, al mismo tiempo abre la puerta para cuestionarnos sobre las alternativas que pueden ser planteadas.

El trabajo desarrollado en el plano auditivo consistió en una superposición de estas grabaciones, en el que un primer momento todas las grabaciones del *estudio 16* se mantenían en su dirección de reproducción normal, mientras que las del *estudio 17* se invertían, haciendo las veces de reflejo del *estudio 16*. Al finalizar, se invirtió la lógica: las grabaciones del *estudio 16* se invirtieron, siendo reflejo del *estudio 17*. Este palimpsesto se sometió a mudanzas progresivas de la velocidad de reproducción. El comienzo se configuró para ser extremadamente lento, mientras que el final de la primera parte sería extremadamente rápido, creando un clímax del que se saldría por acción contraria, en *rallentando* después de haber comenzado extremadamente rápido.

El resultado es una des-personificación del sonido, el sonido del piano se logra distinguir solo por breves instantes, y se imposibilita separar cada performer auditivamente, despersonificando la práctica del estudio individual para volverla una experiencia colectiva, así sea virtualmente hablando. Así, se representa un camino recorrido por múltiples individuos que pretenden llegar al mismo punto: la excelencia, el virtuosismo, el *Parnassum*. No obstante, este pretendido parnaso no sea más que un espejismo de perfección en una práctica humana imperfecta.

En la dimensión visual, es evidente el juego en el que se pretende borrar la frontera entre el piano y la máquina. Particularmente se facilitó en la acometida dada la similitud entre el telar antiguo y la maquinaria del piano de cola, donde las cuerdas se tensionan en horizontal (ver figura 12). Partes verticales de maquinaria de hilar moderna, tipo bugía, son camufladas con los martillos de la maquinaria del piano (ver figura 13). Esto a manera de recordatorio de la

industria textil y su vigencia como uno de los sectores productivos que más propulsó el desarrollo industrial y los valores del *Factory system* en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, en nuestra sociedad actual, y como sus valores impactaron en la definición de la práctica musical

A



B



C



Figura 12: CASTRO GIL, Susana. 2019. Desdoblamiento capas de video. **A:** Fotograma de la transcreación Espejismo 3'01''. **B:** Fotograma Telar antiguo. **C:** Fotograma maquinaria de piano de cola.

A



B



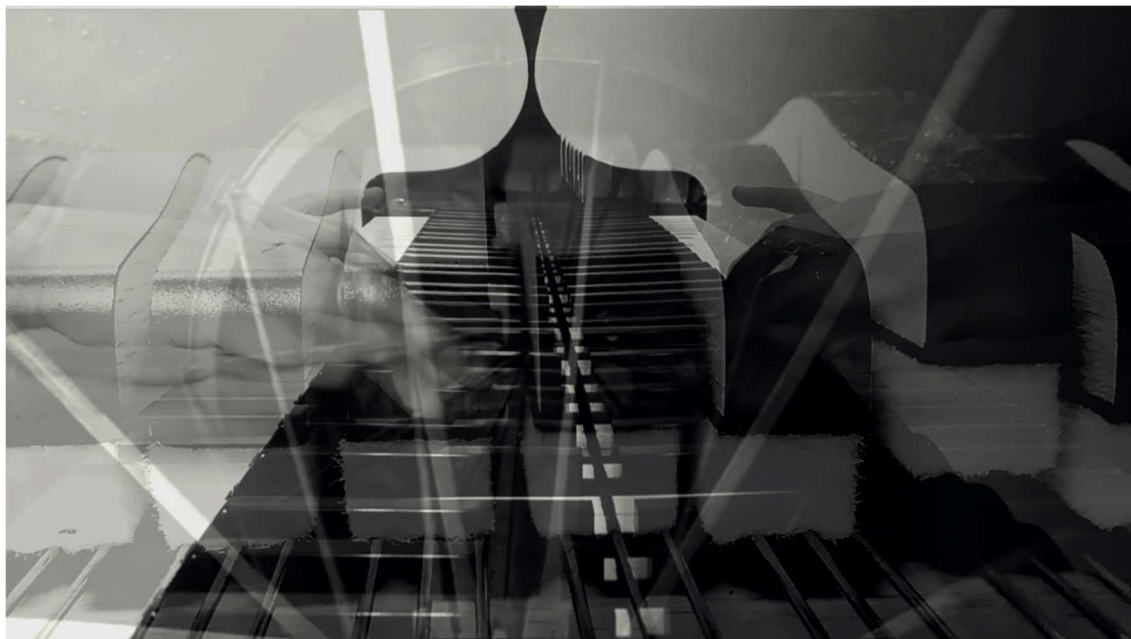
C



Figura 13: CASTRO GIL, Susana. 2019. Desdoblamiento de capas de video. **A:** Fotograma de la transcreación Espejismo 2'12". **B:** Fotograma video de telar moderno. **C:** Fotograma maquinaria de piano de cola.

La vigencia de lo primigenio, la rueda que constantemente gira (ver figura 14), sobre cualquier desarrollo tecnológico incita a pensar en el lugar del pasado en nuestro presente y futuro. Como aspecto poético personal, utilizo esta referencia para apuntar cómo el desarrollo no se trata de abandonar lo que sirve de cimiento básico, puesto que se llevaría a la autodestrucción, como la rueda que gira, el desarrollo es una invitación para continuar con el movimiento que se inició en el pasado, seguir hacia adelante, sin detenerse a perpetuar glorias que ya pasaron.

A



B



Figura 14: CASTRO GIL, Susana. 2019. Desdoblamiento de capas de video. **A:** Fotograma de la transcreación Espejismo 5'41''. **B:** Fotograma rueda.

Finalmente, la mano (ver figura 15), constante, implícita en todo, necesaria en todos los tiempos, presente, pasado y futuro, es símbolo de la humanidad, aquello que no pierde vigencia porque es el origen y el fin de todo. La mano toca el piano, toca las máquinas, pero toca aquello previo a la máquina y al instrumento, toca la naturaleza para transformarla y hacer con ella más escenarios para continuar actuando, mano y hombre.

Hay manos capaces/De fabricar herramientas/Con las que se hacen máquinas/Para hacer ordenadores/Que a su vez diseñan máquinas/Que hacen herramientas/Para que las use la mano . Jorge Drexler. *Guitarra y voz*. 2004

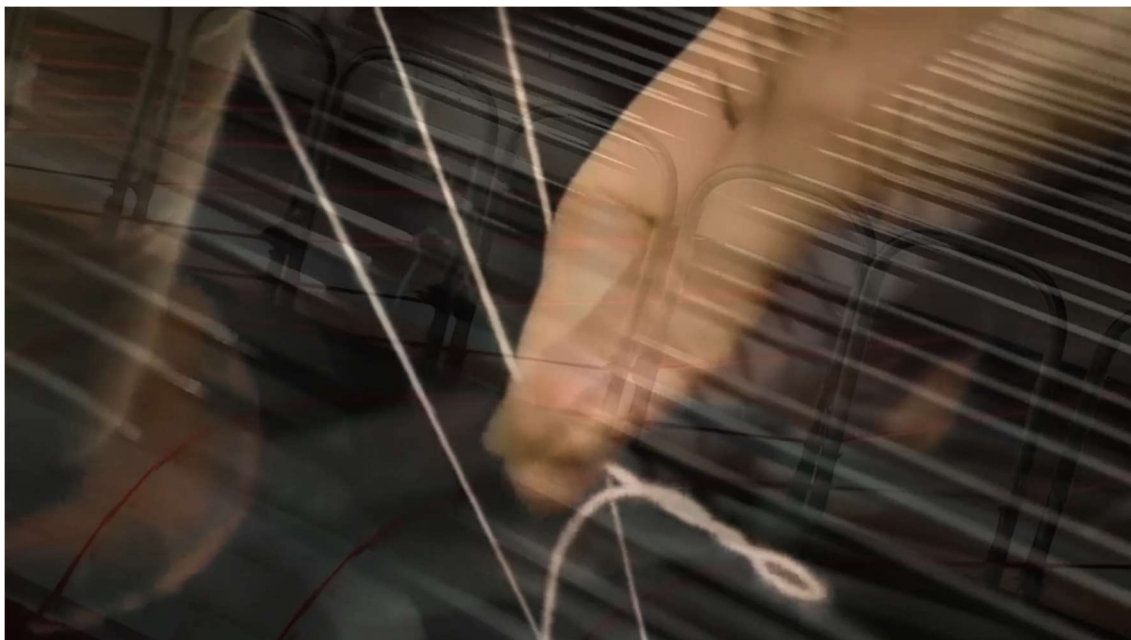
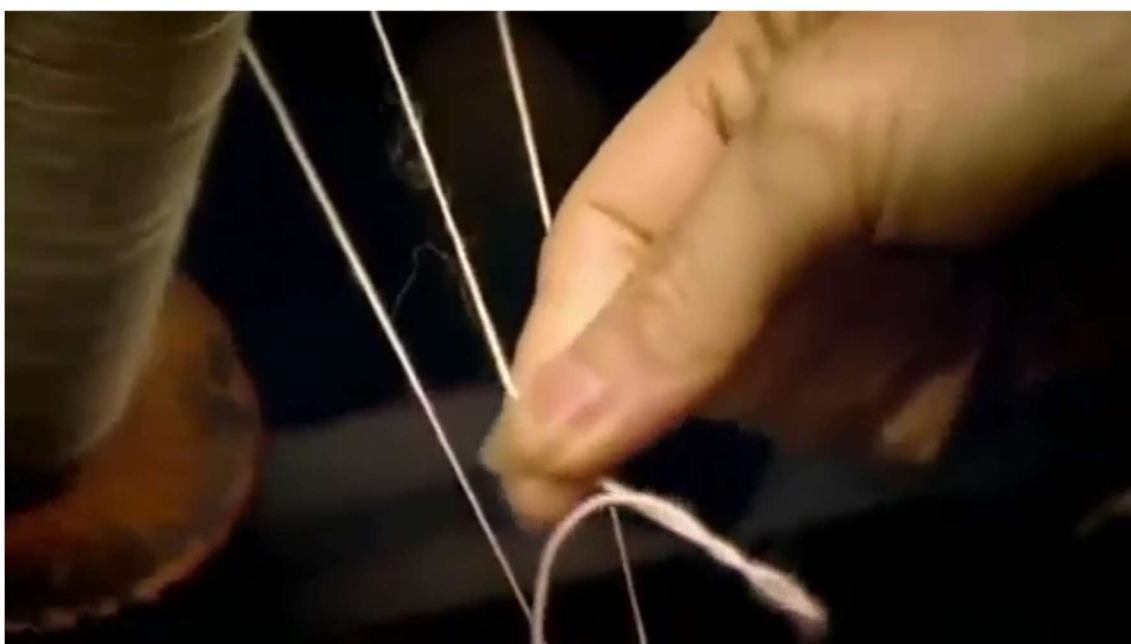
A**B**

Figura 15: CASTRO GIL, Susana. 2019. Desdoblamiento de capas de video. **A:** Fotograma de la transcreación Espejismo 4'12''. **B:** Fotograma mano e hilo.

4.2.1.6. *Escalera al espejismo*

Comenzamos este capítulo tejiendo una larga reflexión sobre el rol de la sociedad en la creación de convenciones y calificativos. Como si fueran pactos, la vigencia de los valores estéticos y reguladores son construidos en conjunto y son validadas en conjunto. Por lo tanto, aquello que se considera virtud, o no, corresponde a una construcción dialéctica artificial circunstancial. Esto no se queda en el campo de la conjetura sino que puede ser visto en cada una de las manifestaciones de humanidad y sociabilidad, tal como es el caso del *hacer* musical. Recordando las palabras de Bronner citadas al inicio:

Los seres humanos crean música para dar sentido a su entorno social, para poder hacer frente a los retos que se les plantean colectiva e individualmente, y como parte del proceso de conformación y remodelación de sus relaciones y del mundo social y natural que habitan.²⁶⁴ (BRONNER, 2013, p. 9)

Esta insistencia mía en apuntar para el aspecto social de la música es una manera de reiterar, es un uróboro en sí, sobre el carácter circunstancial de los axiomas que rigen la performance de música-arte occidental²⁶⁵. Así que, afirmaciones sostenidas como verdades no son más que el resultado azaroso de una conjunción de factores de todo tipo, siendo musicales en su minoría. Reconociendo esto, los dogmas dejan de ser objeto de fe y pasan a ser objeto de escrutinio y reflexión, como la que propongo desde mi trabajo de investigación. El cuestionamiento que propongo lejos de ser iconoclasta incita a la comprensión profunda de aquello que se hace y aquello que ocurre cuando hay un *hacer* musical.

Parte de la comprensión de lo que se hace consiste en entender los motivos que configuran la especificidad de esto. Recordando la indisociable relación entre la música y las sociedades que la hacen, no fue en vano cuando afirmé en el inicio de este capítulo que el éxito transtemporal del *hacer* musical conservatorio tal vez estaría dado por la vigencia de los factores claves que lo configuraron. Clementi se tomó como pretexto, muy característico, del *hacer* musical marcado por la productividad industrial: veloz, eficiente, superespecializado, repetitivo, sin margen de error. Pero este recorrido no fue un discurso centrado en su legado musical, sino una sinécdoque de una era en la que se replanteó la relación compositor-performer, performer-instrumento.

²⁶⁴ Humans create music in order to make sense of their social environment, to enable them to cope with the challenges they face collectively and individually, and as part of the process of shaping and re-shaping their relationships and the social and natural world they inhabit.(BRONNER, 2013, p. 9)

²⁶⁵ Comprendo que el *hacer* musical está pautado por numerosas variables. No obstante en esta reflexión final, con el ánimo de facilitar la lectura y no resultar muy repetitiva en la aclaración del contexto específico de la música-arte occidental, daré por implícita esta referencia cuando mencione el *hacer* musical.

Espejismo, como toda transcreación cuestiona lo que *es* o *no es* una performance de una obra musical, en este caso los estudios/espejos n.16 y 17 de Gradus ad Parnassum de Clementi. Es una lectura que incluye una interpretación de la obra típica porque se tocaron sus notas, pero evidentemente no es una performance esperada dentro del canon paradigmático. La transcreación es el ejercicio consciente por visibilizar los elementos constituyentes de la obra en re-presentaciones que desbordan la noción tradicional de performance musical con el fin de convidar a la reflexión. En este caso, *Espejismo* coloca de manera explícita algunos de los orígenes de la ética en performance musical vigente en el contexto de la música-arte occidental.

La permeabilidad de los intereses económicos en la música se traduce en la proyección de ideales en los que sucumben las comunidades musicales gracias a mecanismos de difusión y autovalidación, como es el caso del modelo educativo conservatorio. *Espejismo* nos recuerda que la productividad optimizada por el *factory system* y su consecuente producción en serie está aún vigente y poco o nada ha cambiado en lo que se refiere al lugar de la educación musical y del performer en la sociedad desde la época de la revolución industrial. El mundo ya ha comenzado el debate sobre el decrecimiento económico, los riesgos inminentes para la humanidad son tales que no hay capital que sea suficientemente valioso como para sustituir el cuidado colectivo.

En la tercera década de este siglo estamos viendo las consecuencias de la saturación del crecimiento económico cuyo modelo nació con la revolución industrial y convirtió la fuerza de trabajo en fuerza artificial despersonalizada de una máquina movida por la acumulación de capital. Los efectos de llevar este modelo al límite se ven en los altos indicadores de desigualdad, saturación de los mercados y olas de recesión que afecta a los individuos más vulnerables. Aunque esta parezca ser una discusión propicia para ser dada en economía o ciencias políticas, la música, como una materialización del *ser* colectivo no está ajena a estas dinámicas.

En este punto puede ser interesante pensar si los mecanismos de perpetuación del sistema extractivista industrializado, *factory system*, son los mismos de perpetuación de un sistema de educación musical y de ética en la performance marcados bajo el signo de la dinámica industrial capitalista también. Los interrogantes que se abren son muchos: ¿se ha llegado a un punto de saturación por eficiencia y productividad en la performance de música-arte occidental? ¿Ha llegado el momento en el que en vez de confiar en la precisión infalible y prodigiosa rapidez de el hombre-máquina cuya fuerza motriz desdeña la irregularidad natural

de los músculos humanos? *Espejismo* no responde a estas preguntas, les abre la puerta y declara la necesidad de pensar en alternativas al modelo aún en vigencia.

Lo que es posible afirmar, a título personal, es que la entrega al espejismo de la perfección suprahumana está llevando al agotamiento a un sistema que ha tenido problemas para sintonizarse con las necesidades actuales, me refiero claro está al sistema educativo conservatorio. Programas de estudio en los que hay una exagerada recarga en la autocomplacencia de la repetición instrumental como camino para la resolución de desafíos no logran atender el objetivo principal de todo proceso educativo: la formación de seres humanos para la sociedad. Tal vez esta pueda ser la raíz de la dificultad del performer contemporáneo en encajar en su tiempo y lugar, forjado en los estertores de un sistema que se desmorona silenciosamente parece no tener cabida en un mundo dinámico, fluido y diverso.

Con esto no estoy queriendo insinuar que la alternativa a las inconsistencias entre el performer y las demandas actuales sea la transcreación, que se ha convertido en mi herramienta de desarrollo creativo y discursivo. Pero vale la pena apuntar para el potencial de la postura transcreativa que logra tornar un artefacto de reproducción hegemónica (estudio de técnica) en una llave que abre la puerta del cuestionamiento de los valores hegemónicos. Por supuesto que la transcreación y todo el aparato filosófico-conceptual que se ha presentado alrededor de esto puede ser visto como una alternativa, pero siempre haciendo la observación: no es LA alternativa. Con esto también podríamos preguntarnos si es posible un *hacer* musical y un *hacer* sociedad desde la pluralidad sin tener UN conjunto de principios y mecanismos rectores unificados, y aún más si nosotros (acostumbrados desde la resistencia o la complacencia a la presencia de un status quo) lograríamos tolerar un escenario así.

4.3. Preludio BWV847

Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un *Quijote* contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro *Quijote* –lo cual es fácil– sino «el» *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes.

«Mi propósito es meramente asombroso», me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. «El término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.» En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. *Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo xvii le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.*

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944, p. 21
cursiva nuestra)

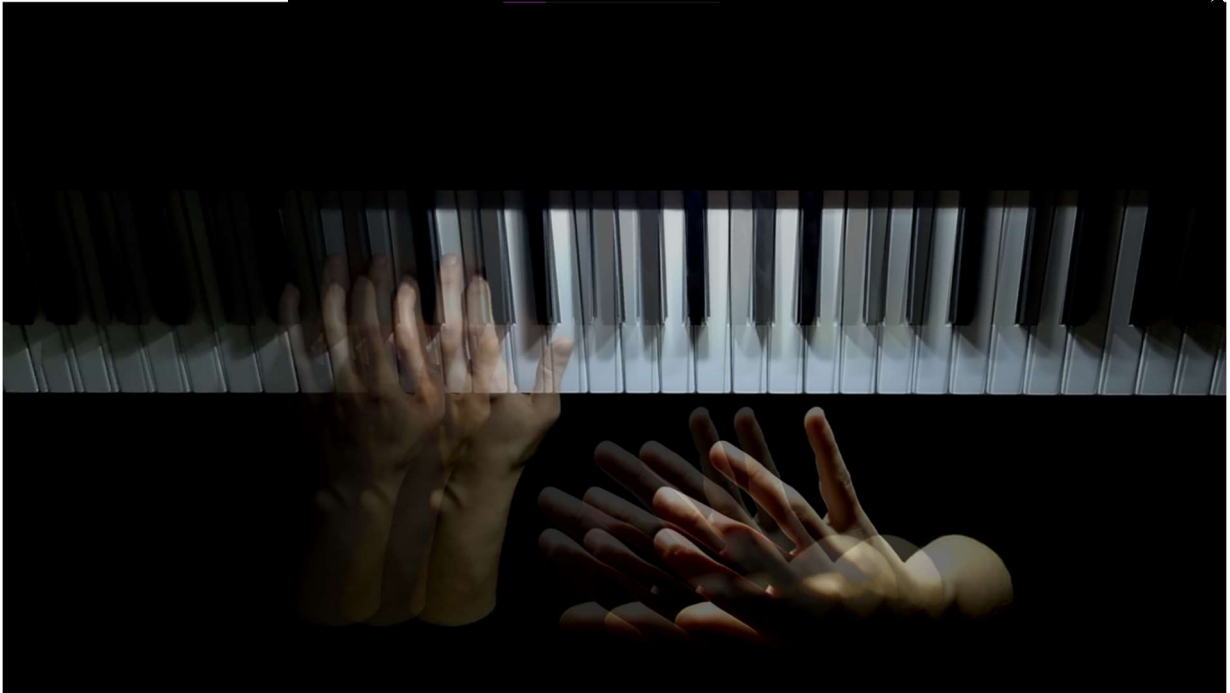


Figura 16: Castro Gil, Susana. 2022. Fotogramas y edición digital.



QrCode 7: Acceso a página de Este no es el Preludio BWV847 en la exposición virtual - <https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760123>

Una cosa que no necesitamos para lograr una buena interpretación es el tipo de preocupación obsesiva por la autenticidad del texto escrito del compositor y la preocupación igualmente obsesiva por la fidelidad a él que parece caracterizar a tantas interpretaciones de concierto contemporáneas. Lo que tenemos en esos conjuntos codificados de instrucciones escritas que llamamos partitura, no son textos maestros sagrados sino algo más, como juguetes de construcción con los que podemos construir nuestros modelos del universo. Todos los juguetes constructores, por supuesto, imponen límites a lo que puede ser modelado; sólo se puede construir lo que el MECANO o el LEGO permite construir, y hay tantas suposiciones incorporadas en esos juguetes como en cualquier otro artefacto humano. Pero si trabajas dentro de las reglas, el rango de modelos que pueden ser construidos es muy amplio.²⁶⁶ (SMALL, 1998, p. 216–217)

Christopher Small ya había apuntado en los años 90's que la *cosificación* del arte estaba conduciéndonos a otorgar a los objetos de arte el estatus de arte en sí; de esto la música no se escapa. La música como arte naturalmente performativo ha encontrado en los textos un depositario de la *cosificación*, llegando al punto de asociar la obra musical con el texto

²⁶⁶ One thing we do not need in order to bring about a good performance is the kind of obsessive concern for the authenticity of the composer's written text and the equally obsessive concern for fidelity to it that seems to characterize so much contemporary concert performance. What we have in those coded sets of written instructions we call a score are not sacred master texts but something more like constructor toys by means of which we can build our models of the universe. All constructor toys, of course, impose limits on what can be modeled; you can only build what the Meccano or Lego allows you to build, and there are as many assumptions built into those toys as there are in any other human artifact. But if you work within the rules, the range of models that can be built is wide indeed. (SMALL, 1998, p. 216–217)

(partitura) y la autenticidad de este vinculada con su cercanía o fidelidad al *texto original*: el manuscrito del compositor.

La presunta "thingness"²⁶⁷ autónoma de las obras musicales es, por supuesto, sólo una parte de la filosofía moderna prevaleciente en el arte en general. Lo que se valora no es la acción del arte, ni el acto de crear, y menos aún el de percibir y responder, sino el objeto de arte creado en sí mismo. Cualquier significado que el arte pueda tener se piensa que reside en el objeto, persistiendo independientemente de lo que el perceptor pueda aportarle. Simplemente está ahí, flotando a través de la historia sin ser tocado por el tiempo y el cambio, esperando que el perceptor ideal lo saque. Es por ese significado inmutable e inmanente por lo que se cuidan pinturas, libros, piezas de escultura y otros objetos de arte (incluidas las obras musicales y las partituras que de alguna manera no del todo comprendidas se supone que son portadoras de ellas), que se exhiben con amor en museos (y salas de concierto) climatizados, vendida a precios exorbitantes (la partitura autógrafa del Concierto para piano en la menor de Schumann se vendió en Londres en 1989 por casi un millón y medio de dólares), impresa en lujosas ediciones, perseguida hasta el manuscrito del creador (e interpretada en versiones "auténticas").²⁶⁸ (SMALL, 1998, p. 4–5)

La extremada valorización de la partitura y la homologación de esta con la obra musical o hasta con el mismo arte musical me hacen recordar un episodio del que fui espectadora tras un concierto en 2019 en el marco de un seminario internacional cuyos detalles prefiero mantener ocultos: En un concierto donde se explotaban modificaciones en la maquinaria del piano para alcanzar efectos sonoros que enriquecían la performance de repertorio canónico se realizó el estreno de tres obras escritas para este piano especialmente configurado. La pianista iba pasando las páginas de la partitura y en la medida que el espacio del atril acababa, ella optó por depositar las páginas en el suelo. Al final del concierto la pianista se dirige al compositor y le pide disculpas por haber colocado las páginas de la partitura en el suelo haciendo la salvedad de no querer *irrespetar* su obra. Este tipo de episodios abren la puerta a cuestionarnos realmente qué es la obra musical y donde está, si es que debe estar en algún lugar. Con el ánimo de provocar y hacer una crítica a la *museización* del repertorio, a la veneración del papel pautado,

²⁶⁷ Según el diccionario Merriam Webster esta palabra denomina *the quality or state of objective existence or reality*, no obstante, no encontramos una palabra en español que pueda hacer una justa traducción del concepto, tal vez podríamos proponer el término *Objetividad* una vez que queremos evitar la falsa correspondencia con el adjetivo 'objetividad' que tiene una carga semántica diferente. Optamos por dejar el término en inglés para evitar acrecentar acrobacias lingüísticas ya abundantes en esta tesis.

²⁶⁸ The presumed autonomous "thingness" of works of music is, of course, only part of the prevailing modern philosophy of art in general. What is valued is not the action of art, not the act of creating, and even less that of perceiving and responding, but the created art object itself. Whatever meaning art may have is thought to reside in the object, persisting independently of what the perceiver may bring to it. It is simply there, floating through history untouched by time and change, waiting for the ideal perceiver to draw it out. It is for the sake of that unchanging, immanent meaning that paintings, books, pieces of sculpture and other art objects (including musical works and the scores that in some not quite understood way are supposed to be the bearers of them) are cared for, lovingly exhibited in air-conditioned museums (and concert halls), sold for exorbitant prices (the autograph score of Schumann's Piano Concerto in A Minor was sold in London in 1989 for nearly one and a half million dollars), printed in luxurious editions, pursued to the creator's manuscript (and performed in "authentic" versions). (SMALL, 1998, p. 4–5)

la jerarquización del manuscrito *original* sobre las versiones consecuentes y de vincular esto con el asunto de esta investigación, propuse la imagen homónima de este segmento de la tesis: *Este no es el Preludio BWV847* haciendo una clara alusión a *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. En representación icónica enmarco en un pomposo marco de oro –típico de retratos y paisajes (petrificación del constante cambio) al óleo en el siglo XIX– el manuscrito copiado por Ana Magdalena Bach del Preludio del *Clave bien temperado* catalogado como BWV847; las derivaciones interpretativas las dejo a la fecunda fantasía del lector.

Existen alternativas a la cosificación de la obra musical, desde perspectivas mucho más amplias e incluyentes. En este trabajo ya hemos apuntado nuestras consonancias sobre la perspectiva ontológica de la obra como un *assemblage* (ASSIS, 2018a) y como un *infinito recogido en un punto* (PAREYSON, 1993). Vista desde estas alternativas ontológicas la obra permite –y exige– un margen de acción diferente a la contemplación y representación: nos seduce en el juego creativo de la *vivisección; cubrir, descubrir y des-cubrir y re-formación* –pseudo metodología que propusimos para la transcreación detallada en la primera parte de este clúster– cuyo resultado es imprevisible.

En esta sección, el *Preludio BWV847*, el número dos del primer libro del *Clave Bien Temperado* de J.S. Bach, se toma como un punto de encuentro para describir dos abordajes transcreativos que utilizan estrategias de trabajo, discursos, poéticas y tecnologías diferentes. Específicamente hablamos de los *Etudes* sobre el *Preludio BWV847* notados por Ferruccio Busoni en su edición del *Clave Bien Temperado* (New York: Schirmer, 1894) y la pieza electroacústica *Bilude* (1979) de Pierre Schaeffer (Paris: Maison ONA, 2018). De ninguna manera con el estudio de estos dos casos nos interesa insinuar que estos *son* los caminos que debe seguir la transcreación, o que estos ejemplos son ilustrativos de cualquier proceso transcreativo –la transcreación no representa un solo camino, sino que abre la puerta para el desarrollo individual con el signo estético de la obra–; lo que nos interesa apuntar es cómo el pensamiento estético de dos compositores separados por 85 años y localizados en contextos diferentes, en interacción con diferentes desarrollos tecnológicos, moldó el trabajo creativo sobre una obra de 1722²⁶⁹.

²⁶⁹ Se sabe que el primer libro del *Clave Bien Temperado* fue publicado en 1722, no obstante, no sabemos con exactitud si esta es la fecha de composición de cada uno de los preludios y fugas que lo componen.

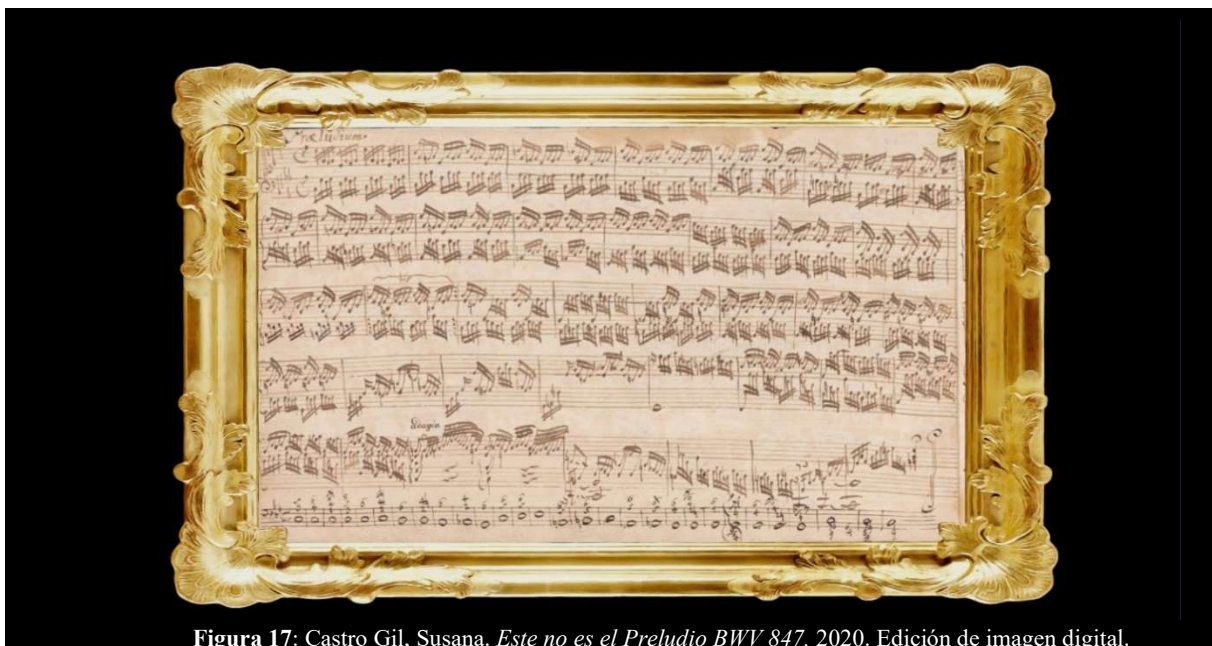


Figura 17: Castro Gil, Susana. *Este no es el Preludio BWV 847*. 2020. Edición de imagen digital.

El *Preludio BWV847* del primer libro de *Clave bien temperado*, es una pieza importante, en conjunto con su fuga, dentro del repertorio canónico de tecla, incluso casi trescientos años después de su composición. Como tal no solo fue re-formada por Busoni y Schaeffer, por el contrario, es constantemente revisitada por performers y compositores que reconfiguran su materialidad dentro de marcos tan diversos como el Jazz²⁷⁰, música popular latinoamericana²⁷¹ o música para juegos electrónicos²⁷², entre otros. Un aspecto en común que une a estas transcreaciones es la libertad con la que se trabajan los elementos notados que particularizan a este preludio y la intertextualidad que remite a otros repertorios y prácticas, diferentemente de los numerosos arreglos que se encuentran para diversos formatos instrumentales cuya intención

²⁷⁰ Como es el caso de la transcreación de este *Preludio* en el disco *Play Bach No. 1* (DECA: 1959) de Jacques Loussier Trio. (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=oOKIXOPVEJs&list=PL2yd0r_m_AIgtliKJSAOg9brvMyyLY9VQ&index=12>). La versión para Big band de Jörg Achim Keller (2018) para la Frankfurt Radio Big Band (véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=jvGmeR3EWZM>>). O la versión de Tarek Yamani trio en el disco *Ashur* (2012). (véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=G2qmSZMPGdY>>)

²⁷¹ Como el caso de la transcreación para piano solo de Paulo Castro (2014) que hace citación de este preludio, de la canción protesta *La maza* de Silvio Rodríguez en conjunto con *tumbaos* de salsa (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=CByCV6Xncgk&list=PL2yd0r_m_AIgtliKJSAOg9brvMyyLY9VQ&index=9>). Podríamos considerar en esta categoría la *Improvisación* sobre el Preludio BWV847 para acordeón de Philippe Thuriot (2017), en la que también parece citarse *Libertango* de Astor Piazzola (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=OpAd7Zyn_NQ>).

²⁷² Citamos el caso de la pieza *G Minor Bach* de Luo Ni para el juego de arcade musical Piano Tiles 2 (Cheetah Mobile: 2015) (véase: <https://www.youtube.com/watch?v=UnMhEEtY2w>). En este caso no solo ocurre una transposición tonal sino también la elaboración de melodías a partir de la organización del material musical del Preludio de Bach.

formadora no desafía la notación musical y se adaptan al idiomatismo específico de cada instrumento u ensamble^{273, 274}.

Como puede verse, la elección de los casos de Busoni y Schaeffer no es dada por la falta de trabajo creativo sobre el *Preludio BWV847*, sino porque en ambos casos, además de haber sido propuestos por compositores que hacen una interpretación de la obra, estos hacen parte del canon de la música-arte occidental, siendo figuras importantes en su momento y contexto socio-cultural. Por otro lado, la producción de estos autores no estuvo limitada a la creación estrictamente estética, sino que ambos tuvieron interés de dejar plasmadas sus consideraciones estéticas de manera textual. Siendo así, el acceso a la amplia explicitación de los procesos creativos que ambos transcreadores hicieron en sus escritos nos parece que constituye un elemento importante porque nos permitirá entender parcialmente el pensamiento estético y poético que guio el proceso transcreativo, permitiéndonos, talvez, la posibilidad de hacer un pequeño ejercicio de entendimiento del juego de *cubrir, descubrir y des-cubrir* que cada uno desarrollo en sus transcreaciones. Hemos estructurado este texto de forma en que sean presentados los dos casos, con sus particularidades para finalmente analizar como cada uno de estos puede ser considerado una transcreación, vistos a la luz de la terminología y el aparato teórico desarrollado por Campos, explicado y extrapolado a la música en la primera sección de este Clúster.

4.3.1. Del Preludio al Estudio

*Aunque debemos a CARL CZERNY [...] la resurrección, por así decirlo del "Clave bien temperado", este admirable pedagogo nos entregó la obra en un traje demasiado corto según la moda de su época; por lo tanto, ni su concepción ni su método de notación pueden pasar sin ser cuestionados en la actualidad.*²⁷⁵ (BUSONI, Introducción a la edición del libro *I Clave bien temperado*: 1897)

Nunca toco una pieza a menos que pueda cambiar algo en ella. (BUSONI In: KNYT, 2008, p. 275)²⁷⁶

²⁷³ La diferencia establecida en esta tesis entre transcreación y arreglo es presentada en la introducción.

²⁷⁴ Son numerosos los arreglos de este preludio para diferentes instrumentos y formatos. Algunos ejemplos son Guitarra eléctrica (Victor Zinchuk: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPFG33IMBko>>); voz a capella mixada (Petra Haden, álbum *Imaginaryland*, 1999: <<https://www.youtube.com/watch?v=xUF95WQrLpw>>); dúo de bajos eléctricos de siete cuerdas (Grzegorz Kosiński: <<https://www.youtube.com/watch?v=eU2yt6q6NWM>>); dúo de marimbas (<<https://www.youtube.com/watch?v=Itr16q5fb1A>>); dúo de guitarras (Michael Kudirka <https://www.youtube.com/watch?v=wJKh_tLBVX0>); banda de Metal (Kidius Shredius Maximus: <<https://www.youtube.com/watch?v=o7YvU3CClgQ>>).

²⁷⁵ Although we owe to CARL CZERNY [...] the resurrection, so to speak of the "Well-tempered Clavichord", this admirable pedagogue handed us the work in a garb curt too mch after the fashion of his period; hence, neither his conception nor his method of notation ca pass unchallenged at the present time. (BUSONI, 1897)

²⁷⁶ I never play a piece unless I can change something in it. (BUSONI In: KNYT, 2008, p. 275)

No es ninguna novedad afirmar que el nombre de Ferruccio Busoni (1866-1924) ha pasado a la historia de la música-arte occidental de la mano de conceptos como arreglo y transcripción²⁷⁷, y que no es poco común verlo asociado a otros reconocidos nombres como Bach (Bach-Busoni) y Liszt (Liszt-Busoni). No es de nuestro interés profundizar en su producción como compositor y transcriptor de obras del repertorio canónico, ni en su destacada carrera como pianista virtuoso, asuntos ya ampliamente estudiados por diferentes autores desde su muerte hasta nuestros días –primero en estudios liderados por sus alumnos y allegados sobrevivientes y posteriormente por musicólogos e instrumentistas (GATTI, 1934; PETRI, 1940; KNYT, 2017; KOGAN, 2010; ROBERGE, 2013; WATERHOUSE, 1965)–. Las transcripciones creativas, las reelaboraciones, adaptaciones sobre temas dados o composiciones no son invención de Busoni, por el contrario, aparte de hacer parte fundamental de prácticas musicales ancestrales y contemporáneas alrededor del mundo, es parte de una tradición en occidente de la que se tiene registro desde por lo menos la temprana Edad Media, específicamente desde el siglo X (FERAND, 1940). No obstante, la otrora ampliamente aceptada práctica de reelaboraciones a partir de material musical dado entre performers y compositores, es reconsiderada y revaluada hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX con el ascenso de los valores *Werktreue*, la separación de funciones del performer y compositor y la hegemonía de la ontología de la obra absoluta sedimentada en la partitura.

Busoni no dejó su legado musical restringido a la notación musical, tal vez menos conocidos que sus arreglos y transcripciones sean sus esfuerzos por explicitar su pensamiento estético en escritos de naturaleza ensayística. En su *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 1907, traducido al inglés como *Sketch of a new esthetic of music* en 1911, deja plasmado su pensamiento sobre el proceso compositivo, la obra musical y su opinión sobre el vínculo entre notación y performance, ofreciendo una visión alternativa al desarrollo estético que estaba ganando cada vez más fuerza en su contexto contemporáneo impulsado por autores como Heinrich Schenker²⁷⁸ y Arnold Schönberg, que defendieron una visión de la música centrada

²⁷⁷ Aunque el término transcripción no sería el término que para nos parece más adecuado para calificar el trabajo de Busoni sobre las obras de otros compositores, será utilizado constantemente en este estudio sobre el *Preludio BWV847* de la manera que Busoni lo utilizaba para denominar su trabajo. Nos parece más ajustado a nuestras consideraciones llamar a este tipo de trabajo como transcreación, no obstante, dejaremos la aplicación de este término para la obra de Busoni en la parte final, uróboro, de esta sección.

²⁷⁸ Schenker, para el final de su vida, llega a equiparar contundentemente el texto musical con la obra musical rechazando su aspecto performativo, tal como afirma en su ensayo incompleto *The Art of Performance* publicado parcialmente en 1909: “Basically a composition does not require a performance in order to exist. Just as imagined sound appears real in the mind, the reading of the score is sufficient to prove the existence of the composition. The

en la partitura al considerarla, pese a la ambigüedad de los símbolos notados, capaz de ser repositorio de las ideas y pensamientos de los compositores (KNYT, 2008). Por su parte Busoni argumenta que la notación es incapaz de retratar la realidad viva de la música, pues una partitura no puede representar las ideas abstractas a través de símbolos cuya lectura e interpretación está condicionada a limitaciones por su natural ambigüedad y por su carácter restricto incapaz de abarcar la complejidad del pensamiento compositivo.

La presentación audible, la 'performance' musical, su interpretación emocional, deriva de esas alturas libres de donde descendió el propio Arte. [...] La notación, la escritura de composiciones, es ante todo un ingenioso recurso para captar una inspiración, con el propósito de explotarla más tarde. Pero la notación es a la improvisación como el retrato al modelo vivo. El intérprete debe resolver la rigidez de los signos en la emoción primitiva.

Pero los legisladores exigen que el intérprete reproduzca la rigidez de los signos; consideran que su reproducción está más cerca de la perfección, cuanto más se aferre a los signos. –Lo que la inspiración del compositor necesariamente pierde por la notación, su intérprete debe restaurarlo por su cuenta.

Para los legisladores, los signos en sí mismos son el asunto más importante, y está continuamente creciendo su estima; el nuevo arte de la música se deriva de los antiguos signos –y éstos ahora representan el arte musical en sí mismo.

Si los legisladores se salieran con la suya, cualquier composición sería siempre reproducida exactamente al mismo ritmo, cuando sea, por quien sea y en las condiciones en que fuera interpretada.

Pero, no es posible; la naturaleza boyante y expansiva del niño divino se rebela –exige lo contrario. Cada día comienza de forma diferente al anterior, pero siempre con el amanecer. –Grandes artistas tocan sus propias obras de manera diferente en cada repetición, las remodelan sobre la marcha, las aceleran y las retrasan, de una manera que no podrían indicar por signos –y siempre de acuerdo con las condiciones dadas de esa "armonía eterna".

Y entonces el legislador se irrita, y remite al creador y a su escritura. Tal como están las cosas hoy en día, el legislador tiene el mejor de los argumentos.

"Notación" ("escritura") trae a colación el tema de la transcripción, hoy en día un término muy mal entendido, casi desacreditado. El frecuente antagonismo que he suscitado con las "transcripciones", y la oposición que me ha provocado una crítica a menudo irracional, me han llevado a buscar una clara comprensión de este punto. Mi conclusión final al respecto es ésta: Cada notación es, en sí misma, la transcripción de una idea abstracta. En el instante en que la pluma la toma, la idea pierde su forma original. La intención misma de escribir la idea, obliga a elegir una medida y una clave. La forma, y la agencia musical, que el compositor debe decidir, definen aún más estrechamente el camino y los límites.²⁷⁹ (BUSONI, 1911, p. 9–10)

mechanical realization of the work of art can thus be considered superfluous. Once a performance does take place, one must realize that thereby new elements are added to the complete work of art." (SHENKER *In*: KNYT, 2010 p. 107)

²⁷⁹ The audible presentation, the "performance," of music, its emotional interpretation, derives from those free heights whence descended the Art itself. [...] Notation, the writing out of compositions, is primarily an ingenious expedient for catching an inspiration, with the purpose of exploiting it later. But notation is to improvisation as the portrait to the living model. It is for the interpreter to resolve the rigidity of the signs into the primitive emotion.

But the lawgivers require the interpreter to reproduce the rigidity of the signs; they consider his reproduction the nearer to perfection, the more closely it clings to the signs. –What the composer's inspiration necessarily loses[H] through notation, his interpreter should restore by his own.

To the lawgivers, the signs themselves are the most important matter, and are continually growing in their estimation; the new art of music is derived from the old signs –and these now stand for musical art itself.

If the lawgivers had their way, any given composition would always be

Con esto apuntaba para la incapacidad de la partitura de captar integralmente los pensamientos del compositor dadas las naturales restricciones del signo impuestas a la idea. De este modo, el ejercicio de notación, visto por Busoni como transcripción de una idea abstracta nace limitado y no abriga la dimensión completa de la música y con esto es válido el cuestionamiento sobre la búsqueda de legitimidad en la performance por medio de una lectura reproductiva del texto. Para Busoni, si la notación no es fiel a la música una performance ligada a la rigidez del signo *no puede ser fiel* a la música. Del mismo modo, en su texto revela sentirse en un contexto hostil a sus ideas dominado por lo que él llama los *legisladores* cuya acción reguladora se fundamenta en un discurso que defiende la fidelidad al signo notado y en la aceptación incuestionada de la autoridad del *creador* y sus *escrituras*.

Esta actitud de Busoni contrasta ampliamente con el contexto en filosófico-musical predominante, en el que la identidad de la obra asociada con la partitura era cada vez más aceptada y se consideraba que la ética de performance estaba determinada por la fidelidad al signo, aspecto que se fortaleció en mayor medida en tanto las tecnologías de grabación fueron ganando un lugar en la sociedad posibilitando que de una vez por todas se fijara una ‘imagen’ acústica de la obra. Esta actitud ya venía siendo gestada desde comienzos del siglo XIX, cuando valores como la originalidad y la perspectiva de la composición como una actividad de invención individual comienzan a ganar fuerza, desconsiderando la visión de composición como proceso colaborativo y re-inventivo vigente anteriormente.

Tal como lo apunta Lydia Goher (1992), en este contexto, la valorización de la originalidad se tradujo en la demanda por un trabajo compositivo que partiera desde cero, colocando fin al préstamo libre de materiales musicales puesto que *¿cómo se podría ser original si se usa la música de alguien más?*; naturalmente el uso de material musical disponible no fue

reproduced in precisely the same tempo, whensoever, by whomsoever, and under whatsoever conditions it might be performed.

But it is not possible; the buoyant, expansive nature of the divine child rebels –it demands the opposite. Each day begins differently from the preceding, yet always with the flush of dawn. –Great artists play their own works differently at each repetition, remodel them on the spur of the moment, accelerate and retard, in a way which they could not indicate by signs –and always according to the given conditions of that “eternal harmony.”

And then the lawgiver chafes, and refers the creator to his own handwriting. As matters stand to-day, the lawgiver has the best of the argument.

“Notation” (“writing down”) brings up the subject of Transcription, nowadays a term much misunderstood, almost discreditable. The frequent antagonism which I have excited with “transcriptions,” and the opposition to which an oftentimes irrational criticism has provoked me, caused me to seek a clear understanding of this point. My final conclusion concerning it is this: Every notation is, in itself, the transcription of an abstract idea. The instant the pen seizes it, the idea loses its original form. The very intention to write down the idea, compels a choice of measure and key. The form, and the musical agency, which the composer must decide upon, still more closely define the way and the limits. (BUSONI, 1911, p. 9–10)

suprimido completamente, sino que pasó a conformar nuevas categorías de música no original, es decir, *derivada* vista como de menor importancia, organizada en categorías como transcripción, arreglo, orquestación:

Así pues, aunque después de 1800 seguía siendo admisible la "recomposición" de la música, esa actividad se entendía ahora en términos de producción de versiones o variantes de obras. Ya no se permitía que alguien completara o recompusiera una obra original de un compositor determinado. Es mejor tener una sinfonía inacabada considerada como auténtica e incluso terminada (la Sinfonía en si menor de Schubert de 1822), que tener una sinfonía terminada inauténticamente o completada a través de una actividad compositiva distinta de la original.²⁸⁰ (GOHER, 1992, p. 223)

Considerando esto, sería consecuente entender que cualquier modificación o manipulación del texto era vista como una corrupción a la obra, ya que partitura y obra fueron nociones equiparadas. En este sentido se sitúa lo que Busoni denominó como *El frecuente antagonismo que he suscitado con las "transcripciones", y la oposición que me ha provocado una crítica a menudo irracional*, como lo relató en *Sketch of a new esthetic of music* citado anteriormente; antagonismo que llevó a juzgarlo como *Pasticheur* y cleptómano (WATERHOUSE, 1965), suscitando airadas críticas sobre todo cuando se trataban de transcripciones de obras consagradas en el canon occidental:

¿Dónde trazaremos la línea histórica? ¿Cómo decidir qué música necesita la mano del *retoucher*? ¿Qué música puede sufrir tales libertades? ¿Y hasta dónde puede llegar el transcriptor en su arbitrariedad, sin ofender tanto al estilo como al gusto? Mucho de lo que los primeros maestros escribieron parece aburrido e incoloro para el agudo sentido tonal de Busoni... Personalmente, concibo este tratamiento aplicado a Mozart como un acto de violencia contra el espíritu y el carácter de la música. Para mí, la transparencia, la moderación en el volumen tonal, no es una carencia, sino una parte integral de su encanto y calidad característica; y me niego absolutamente a aceptar tales cambios como los que Busoni ha hecho al Andante del Noveno Concierto para Piano de Mozart.²⁸¹ (Untitled Concert Review, *The Musical Leader*, 1914 In: KNYT, 2010a, p. 249)

²⁸⁰ Thus, though it remained admissible after 1800 to 'recompose' music, that activity was now understood in terms of producing versions or variants of works. It was no longer allowable for someone to complete or recompose an original work of a given composer. Better to have an unfinished symphony regarded as authentic and even finished (à la Schubert's B Minor Symphony of 1822), than to have a symphony inauthentically finished or completed through compositional activity distinct from the original one. (GOHER, 1992, p. 223)

²⁸¹ Where shall we draw the historical line? How decide what music needs the hand of the *retoucher*? What music can suffer such liberties? And how far may the transcriber go in his arbitrariness, without offending both style and taste? Much that the early masters wrote seems dull and colorless to Busoni's acutely developed tonal sense... Personally, I conceive such treatment applied to Mozart as an act of violence done to the spirit and character of the music. For me, the transparency, the moderation in tonal volume, is no lack, but an integral part of its charm and characteristic quality; and I absolutely refuse to accept such changes as Busoni has made to the Andante of Mozart's Ninth Piano Concerto. (Untitled Concert Review, *The Musical Leader*, 1914 In: KNYT, 2010a, p. 249)

Y tampoco bien recibido cuando se trataba de repertorio de compositores vivos, como fue el caso de la versión Schoenberg-Busoni del *Klavierstück*, op. 11, no.2, sobre la que Schoenberg afirmó:

Espero que lleguemos a un acuerdo. Espero que pueda ver que no puedo aprobar las alteraciones de la forma sin condenar ese aspecto de mi trabajo. Me parece que es como corregir las líneas torcidas de un cuadro de van Gogh y sustituirlas por líneas rectas correctas... Estoy seguro de que quien sepa cómo escribo se dará cuenta de que ese no es el espíritu de mi trabajo.²⁸² (SCHOENBERG, 1910 *In*: KNYT, 2010a, p. 230)

Pese a esta recepción, Busoni no fue el único ni el primero en re-crear música, ya que se basaba en modelos de siglos anteriores de préstamos, parodia y alusión (KNYT, 2010a). Otros performers y compositores contemporáneos a él se destacaban por aquello denominado como transcripciones para concierto, especialmente en obras sobre temas musicales de compositores canónicos como Bach y Mozart. Sin embargo, tal como lo apunta Erinn Knyt (KNYT, 2010a), Busoni logró de manera inusual hacer prácticamente indistinguibles los límites entre el arreglo –transcripción– y la composición; demostrando esto cuando contrasta con el de Leopold Godowsky (1870-1938), pianista y compositor contemporáneo admirado por Busoni. La diferencia transcendental, apunta Knyt, es que mientras Godowsky mantiene clara distinción entre lo ‘compuesto’ y lo ‘transcrito’ o ‘arreglado’, Busoni no.

Así como otros performer y grandes compositores como Rachmaninoff, Godowsky realizó transcripciones con fines didácticos o virtuosísticos manteniendo las jerarquías tradicionales entre las nuevas composiciones –más valiosas por su carácter de *novedad* y *originalidad*– sobre los arreglos o transcripciones. Esta estratificación se hace explícita en el prefacio a la edición de sus estudios sobre los estudios de Chopin. En este Godowsky describe y categoriza el tipo de tratamiento que hizo del material musical de los estudios de Chopin –creando cinco categorías: transcripciones estrictas, transcripciones libres, estudios sobre *Cantus Firmus*, variación y metamorfosis. No obstante, a modo de comentario personal, el compositor reconoce sus estudios como derivaciones de los estudios de Chopin, obras que coloca en un nivel de superioridad estética:

Como los estudios de Chopin son, como composiciones en forma de estudio, universalmente reconocidos como el logro más alto en el reino de la hermosa música de piano combinado con la indispensable utilidad mecánica y técnica, el autor pensó que lo más sabio era construir sobre sus sólidos e invulnerables cimientos, con

²⁸² I hope we shall reach an agreement. I hope you can see that I cannot condone alterations to the form without damning that aspect of my work. It seems to me like correcting the crooked lines in a picture of van Gogh's and replacing them with correct straight ones... I am sure: he who knows how I write will realize this is not the spirit of my work. (KNYT, 2010b, p. 230)

el propósito de promover el arte de tocar el pianoforte. Siendo adverso a cualquier alteración de los textos originales de cualquier obra maestra cuando se tocan en su forma original, el autor condenaría firmemente a cualquier artista por manipular tan poco las obras como las de Chopin. Los estudios originales de Chopin permanecen tan intactos ahora como lo estaban antes de que se publicara cualquier arreglo de los mismos; de hecho, el autor afirma, que después de estudiar asiduamente las versiones actuales muchas bellezas ocultas en los estudios originales se revelarán incluso al estudiante menos observador.²⁸³ (GODOWSKY, 1914, p. IV)

Esta actitud de reverencia al original no era exclusiva de los contemporáneos de Busoni. Como se apuntó anteriormente, Lydia Goher (1992) sitúa la demanda creciente por la originalidad y la valorización de la composición construida desde cero sobre los procesos de re-creación y préstamo de materiales musicales desde el comienzo del siglo XIX. En este sentido, Franz Liszt –tal vez el primero en utilizar las expresiones *paráfrasis*, *transcripción*, *reminiscencia* en los títulos de sus obras– también identificaba como derivativas sus versiones de una obra original. Inclusive, Liszt parecía no considerar la transcripción como un ejercicio compositivo e incluso podía valerse de esta como modo de exaltar la *obra original* –como sucedió con la *Sinfonía Fantástica*, cuya transcripción para piano fue creada, financiada y ampliamente difundida en los escenarios por el propio Liszt con el fin principalmente de popularizar la partitura original de Berlioz (WALKER, 1987 *In*: GOHER, 1992). De este modo, además de la transcripción o arreglo no ser considerado una obra independiente, era talvez desconsiderado el ejercicio creativo que esta representaba.

Para Busoni, y en este punto entra la real diferencia, no había ningún reparo en modificar la obra original, inclusive obras que conforman el repertorio canónico. *Toda notación es, en si misma, la transcripción de una idea abstracta*, afirmó Busoni en citación anterior, e inclusive va más allá del mero ejercicio de escritura y coloca la transcripción en el plano material de la performance:

la ejecución [performance] de una obra es también una transcripción, y aun así, independientemente de las libertades que pueda tomar, nunca puede aniquilar el original.

Porque la obra de arte musical existe, antes de que sus tonos resuenen y después de que mueran, completa e intacta. Existe tanto dentro como fuera del tiempo, y a través

²⁸³ As the Chopin studies are, as compositions in Etude form, universally acknowledged to be the highest attainment in the realm of beautiful pianoforte music combined with indispensable mechanical and technical usefulness, the author thought it wisest to build upon their solid and invulnerable foundation, for the purpose of furthering the art of pianoforte playing. Being adverse to any alterations in the original texts of any master works when played in their original form, the author would strongly condemn any artist for tampering ever so little with such works as those of Chopin. The original Chopin studies remain as intact now as they were before any arrangements of them were published; in fact, the author claims, that after assiduously studying the present versions many hidden beauties in the original studies will reveal themselves even to the less observant student. (GODOWSKY, 1914, p. IV).

de su naturaleza podemos obtener una concepción definida de la noción, por lo demás intangible, de la idealidad del tiempo.²⁸⁴ (BUSONI, 1911, p. 10)

Esta citación de Busoni evidencia su visión radical del concepto de transcripción y, sobre todo, nos explica la causa: Para Busoni el concepto de obra musical supera la partitura y la propia terrenalidad. La obra musical en la estética de Busoni se sitúa en un plano metafísico, atemporal, suprahumano; en este sentido, la música ya existe fuera del hombre y el compositor no la crea, sino que encuentra formas de organizarla artísticamente. Así, para Busoni, las obras son configuraciones, arreglos, del material musical, ritmos, tonos, emanado por una fuente inaudible

la electricidad estuvo ahí desde el principio, también antes de que la descubriéramos; así como todo lo no descubierto estaba en el ser desde el principio, y por lo tanto también está ahora en el ser; también la atmósfera cósmica está llena de todas las formas, motivos y combinaciones de la música pasada y futura. ²⁸⁵ (BUSONI, 1924 *In: KNYT*, 2010b, p. 104)

Parece revelárenos que la composición original no existía en el pensamiento de Busoni, era, ante todo, un ejercicio de descubrimiento de una música ya existente desde siempre y para siempre que se representaba en la notación. Tal como fue citado al comienzo, para Busoni (1911), *la performance deriva de esas alturas libres de donde descendió el propio Arte*, es decir el autor parece presupone la existencia de un arte en una dimensión superior extraterrenal. De aquí se puede entender su afirmación *Toda notación es, en sí misma, la transcripción de una idea abstracta*. La música, según su lógica, no se trata entonces de ideas abstractas creadas por el compositor, sino manifestadas y descubiertas por este y de alguna manera imperfecta plasmadas en el papel como vestigios de ese encuentro, siendo que estos vestigios posteriormente incitarían nuevas configuraciones en sus sucesivas performances.

Desde el pensamiento de Busoni, la performance *es también una transcripción, y aun así, independientemente de las libertades que pueda tomar, nunca puede aniquilar el original*—citado anteriormente (Busoni, 1911, p. 10)—, así es asumida como una manifestación temporal de algunos aspectos la obra, nunca llegando a ser el equivalente de esta, pues finalmente para

²⁸⁴ the performance of a work is also a transcription, and still, whatever liberties it may take, it can never annihilate the original.

For the musical art-work exists, before its tones resound and after they die away, complete and intact. It exists both within and outside of time, and through its nature we can obtain a definite conception of the otherwise intangible notion of the Ideality of Time.(BUSONI, 1911, p. 10)

²⁸⁵ electricity was there from the beginning also before we discovered it; just as everything undiscovered was in being from the beginning, and is therefore also now in being; so, too, the cosmic atmosphere teems with all forms, motives, and combinations of past and future music. (BUSONI, 1924 *In: KNYT*, 2010b, p. 104)

Busoni, *la obra de arte musical existe, antes de que sus tonos resuenen y después de que mueran, completa e intacta. Existe tanto dentro como fuera del tiempo.* Esta noción de performance como una manifestación temporal de una dimensión extraterrena hace incompatible la posibilidad de aceptar una performance como representación absoluta de la obra, pues esta permanecería en el plano ideal. John Williamson, estudioso de la obra y pensamiento de Busoni, asocia esta idea de meta-música con el concepto de *Ur-musik*, apuntando que es justamente esta visión la que permite que Busoni aborde la performance con la flexibilidad que lo caracteriza.

Aunque exista en el pensamiento de Busoni una visión de música ideal, abstracta, la *Ur-musik* está más vinculada a la obra musical en Busoni que la noción de *música absoluta* que comenzó a ganar fuerza en el siglo XIX y que para el momento en el que Busoni actuó comenzaba a ganar cada vez más adeptos. “El concepto de ‘Ur-Musik’ le permite renunciar a las nociones de *Werktreue* e insistir en la transcripción y la composición como una actividad esencialmente igual”²⁸⁶ (WILLIAMSON, 2000, p. 200). Esto implica que los límites entre obra y transcripciones, por no decir composiciones siguiendo el pensamiento de Busoni, apenas se distinguen:

Desde el momento de la decisión, aunque mucho de lo que es original e imperecedero en la idea o el hombre puede seguir viviendo, cualquiera de los dos está subyugado al tipo de una clase. La idea musical se convierte en una sonata o un concierto; el hombre, un soldado o un sacerdote. Es un arreglo del original. De esta primera transcripción a una segunda el paso es comparativamente corto y sin importancia. Y sin embargo es sólo la segunda, en general, de la que se toma nota; pasando por alto el hecho de que una transcripción no destruye el arquetipo, que por lo tanto no se pierde a través de la transcripción²⁸⁷ (BUSONI, 1911, p. 10)

Una vez se desconoce la existencia de los límites entre aquello que es ‘prestado’ y aquello que es ‘nuevo’, pues según Busoni estas son categorías ficticias que se refieren a procesos de organización del material musical latente, se cuestiona la valorización que privilegia la fidelidad de las versiones a un original. Busoni mismo afirma que el original que existe *independientemente de las libertades que pueda tomar* [la performance, las transcripciones, los arreglos], *nunca puede aniquilar el original*; de manera que si hay para

²⁸⁶ It is the concept of an ‘Ur-Musik’ that enables him to waive notions of *Werktreue* and to insist on transcription and composition as essentially the same activity. (WILLIAMSON, 2000, p. 200)

²⁸⁷ From the moment of decision, although much that is original and imperishable in the idea or the man may live on, either is depressed to the type of a class. The musical idea becomes a sonata or a concerto; the man, a soldier or a priest. That is an Arrangement of the original. From this first transcription to a second the step is comparatively short and unimportant. And yet it is only the second, in general, of which any notice is taken; overlooking the fact, that a transcription does not destroy the archetype, which is, therefore, not lost through transcription (BUSONI, 1911, p. 10)

Busoni una diferenciación entre original y versión, no obstante, el original nunca emergerá como tal en el mundo material, por lo tanto cada performance, transcripción, arreglo, versión solo será una instanciación de este, desdibujando la jerarquización entre las versiones e incluso desafiando la noción de obra concluida y absoluta, finalmente, lo único absoluto es la *Ur-musik* que no llega nunca a adquirir una forma definitiva. Es en este punto donde parece escucharse ecos borgueanos: *no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.*

Busoni es descrito bellamente por Erinn Knyt (2010a) como un Jano bifronte: su visión sobre categorías fundamentales de la estética musical *Werktreue* –como el absolutismo de la obra, la originalidad individual, la jerarquía entre versiones, la fidelidad en la performance– fueron desafiadas por su práctica y pensamiento ontológico de tal manera que lo hacen ser *obstinadamente anticuado* y al mismo tiempo *maravillosamente innovador*. Su apego a la transcripción y re-creación musical puede identificarse mayormente con prácticas de siglos precedentes; pero apropiación de su agencia creativa y su desafío a las estructuras filosóficas que comenzaron a regir el quehacer musical en su momento, direccionándolo hacia una ética *Werktreue*, levanta cuestiones que hoy, cien años después continuamos abordando – naturalmente desde otras perspectivas influenciadas por el *performative turn*, la filosofía deconstructiva, *material thinking*, el pensamiento rizomático, la creatividad distribuida entre otros abordajes que controvierten la visión de fidelidad a la obra musical absoluta, *Werktreue*– composición como resultado de redes creativas–.



Figura 18: CASTRO GIL, Susana. 2020. *Jano*. Tinta.

4.3.1.1. *El prelude de Busoni*

Me he extendido en la descripción del pensamiento de Busoni porque queríamos evidenciar con su ejemplo el carácter regulador de la ontología sobre el proceso creativo y el accionar musical –en este caso de su propia ontología de la obra musical–. Comprendiendo la concepción ontológica de la obra musical de Busoni puede entenderse la importancia que tuvo para él su trabajo de transcripciones; el compositor desconsidera la posibilidad de crear de cero, rechaza los intentos de innovación a toda costa y concibe la composición como organización de materiales musicales latentes en el plano ideal, externo al sujeto. No obstante, una faceta menos reconocida de Busoni es su papel como editor, aspecto que para nuestro trabajo es de interés especial.

La producción madura de Busoni incluye una serie de piezas en las que trabaja elementos musicales de otras piezas de J.S Bach –o talvez en la concepción de Busoni, repertorio cuyos materiales musicales previamente habrían sido organizados por Bach también– entre las que se destacan la *Fantasia contrapuntística* (1910). Como editor de Bach destaca la edición de los dos libros del *Clave bien temperado*, entre 1894-1916. Fruto de estos veinte años de trabajo Busoni presenta en su edición dos volúmenes que difieren de la creciente tendencia en ediciones limpias y supuestamente *más fieles* al manuscrito original, movimiento que daría origen a las partituras limpias Urtext en la década de 1930 (KNYT, 2010a). En sus ediciones, Busoni concilia la preservación del texto de Bach con la posibilidad de ofrecer múltiples versiones que un material musical tiene para ser organizado. Siendo así, paralelo con el texto de Bach, Busoni presenta versiones de sus preludios y fugas de una manera no acostumbrada en su momento, ni posteriormente, incluso afirmando con esto que sus contribuciones engrandecerían la obra de Bach y la harían más adecuada para el pianoforte como lo explicita en la introducción del libro I *Clave bien temperado*:

A los cimientos del edificio de la Música, JOHAN SEBASTIAN BACH contribuyó con enormes bloques, firme e inquebrantablemente colocados sobre el otro. Y en este mismo fundamento de nuestro actual estilo de composición se debe buscar el inicio de la interpretación moderna del pianoforte. Superando esta vez por generaciones, sus pensamientos y sentimientos alcanzaron proporciones para cuya expresión los medios entonces al mando eran inadecuados. Sólo esto puede explicar el hecho de que la disposición más amplia, la "modernización", de algunas de sus obras (de Liszt, Tausing y otros) no viola el "estilo de Bach" –de hecho, más bien parece llevarlo a la plena perfección²⁸⁸ (BUSONI, 1897)

²⁸⁸ To the foundations of the edifice of Music, JOHAN SEBASTIAN BACH contributed huge blocks, firmly and unshakably laid on upon the other. And in this same foundation of our resent style of composition is to be sought the inception of modern pianoforte-playing. Outsoaring this time by generations, his thoughts and feelings reached proportions for whose expression the means then at command were inadequate. This alone can explain the fact,

Como editor fundamentó sus actividades en el estudio de manuscritos contrastándolos con otras ediciones y su experiencia como performer y compositor, ofreciendo reorganizaciones de los preludios y fugas firme en su convicción que estas *modernizaciones no violan el estilo de Bach*, sino que lo *llevan a plena perfección*. En lugar de buscar reproducir las piezas tal como Bach supuestamente las habría escuchado dos siglos antes, Busoni difumina los límites entre la composición y el arreglo investido de su autoridad editorial. Era usual en las ediciones de la época, previo a la instauración de la visión editorial *Urtext*, contar con sugerencias performativas, como en el caso de la edición del *Clave bien temperado* de Carl Czerny (1893) y Alessandro Longo (c1923?)²⁸⁹, lo que incluía marcas de dinámica, articulación, digitación o pedalización; no obstante, las re-elaboraciones no eran usuales en las ediciones de la obra de Bach, evitándose alterar estructuras, notas y orden de las composiciones. Lo que si era más común era la publicación de re-elaboraciones con títulos que incluían expresiones como *Variación, fantasía, adaptación, transcripción, paráfrasis*, entre otros, sobre un tema de algún compositor, dejando clara la categoría de *versión* y no de obra *original*. En el caso de la edición del *Clave* hecha por Busoni, sus versiones se encuentran distribuidas paralelamente junto con las versiones que se podrían denominar como *de Bach*.

Sus revisiones y versiones inusuales de los preludios y fugas dentro de lo que sería una edición de partitura y no la publicación de un arreglo evidencia el pensamiento estético particular de Busoni, para quien no habría una versión definitiva pues la obra *existe, antes de que sus tonos resuenen y después de que mueran, completa e intacta. Existe tanto dentro como fuera del tiempo*, como lo afirmó en su *Sketch of a new esthetic of music* (1911). Sus versiones tenían como objetivo ofrecer una opción más adecuada al pianoforte, en alguna medida esto significaría una *modernización* que permitiría la expresión plena de la música ya que *los medios entonces [a la época de Bach] al mando eran inadecuados*, desde la perspectiva de Busoni. Es importante reconocer que sus versiones y alternativas a los preludios y fugas en su edición también tienen un evidente cuño pedagógico, pues para Busoni parecía importante evidenciar los procesos de composición de Bach y al mismo tiempo incentivar a quien estuviere estudiando el *Clave* a desarrollar estrategias que después le permitieran improvisar y construir re-

that the broader arrangement, the "modernizing", of certain of his works (by Liszt, Tausing, and others) does not violate the "Bach's style" --indeed, rather seems to bring it to full perfection (BUSONI, 1897)

²⁸⁹ Sabemos que la edición del segundo volumen del clave bien temperado hecha por Alessandro Longo fue publicada por Ricordi en 1923 (ver: Bach bibliography: < <http://homepages.bw.edu/bachbib/script/bach1at.pl>> Acceso en 10 de agosto de 2020); no obstante, no tenemos registro del año de la publicación de la edición de Longo del primer volumen.

elaboraciones de los elementos musicales dados, tal como lo demuestra en su introducción al libro I:

Cuando estas obras se hayan aprendido a fondo, tanto musicalmente como técnicamente, cada estudiante de piano realmente ambicioso debe tomar las composiciones de órgano aún no arregladas de Bach, y tratar de leerlas *a primera vista* con la mayor plenitud y riqueza de armonía que sea posible en el pianoforte.²⁹⁰ (BUSONI, 1897)

Podríamos afirmar que sus objetivos pedagógicos, y no solo su composición, están reglamentados por su propia visión ontológica de la obra musical, determinando cuales son los objetivos a alcanzar: en este caso, la expansión de la obra de Bach a partir de la explotación de los recursos tecnológicos (posibilidades del instrumento, piano moderno que Bach no llegó a conocer) disponibles. Dejando esto en suspenso, porque no es nuestro interés ahondar en la dimensión didáctica de Busoni²⁹¹, nos concentraremos en el trabajo que desarrolla con el *Preludio BWV847*. En este prelude específicamente, Busoni no desarrolla versiones tan idiosincráticas como, por ejemplo, la reelaboración de la *Fuga XV BWV884* que, aunque Bach inicialmente la compuso para su libro II, Busoni la insertó en el lugar de la homónima *Fuga XV BWV860*²⁹². En el caso de la *BWV860* propone una versión que llama *Etude* para dos pianofortes recurriendo mayormente al recurso de doblaje de voces; a pesar de la exhibición de capacidades técnicas que los dos instrumentistas en los dos pianofortes deben mostrar para ser capaces de performar este arreglo de Busoni, para el editor no se debe tratar de una versión pirotécnica, sino que es una manera de demostrar la grandeza de Bach, como lo afirma en sus notas sobre esta fuga:

Repetimos enfáticamente, como hemos dicho una y otra vez, que los enriquecimientos técnicos que la música de Bach es capaz de asumir no deben ser nunca el vehículo de la exhibición del virtuosismo; pero que, como medio para una presentación eficaz de la grandeza estilística del Maestro, parecen no sólo justificables, sino indispensables.²⁹³ (BUSONI *In: Clave bien temperado libro I J.S. BACH*, 1894 p.91)

²⁹⁰ When these works have been thoroughly learned, both musically and technically, every really ambitious student of the piano ought to take up the still unarranged organ-compositions of Bach, and try reading them *at sight* with great completeness and richness of harmony as is possible on the pianoforte (BUSONI, 1897)

²⁹¹ Véase: KNYT, Erinn E. FERRUCCIO BUSONI AND HIS LEGACY. Bloomington: Indiana University Press, 2017

²⁹² Este intercambio en las fugas no es único en la edición de Busoni del primer libro del *Clave bien temperado*. Aparece un intercambio también entre las fugas *BWV852* y la *BWV876*, en su lugar Busoni aduce motivaciones estéticas para justificar el cambio. Por el contrario, en el caso el intercambio de la fuga *BWV860* por la *BWV884*, el editor aduce 'motivos técnicos', vinculando la configuración rítmica del motivo del *Preludio BWV860* con la *Fuga BWV884*.

²⁹³ We emphatically repeat, as we have said again and again, that the technical enrichments which Bach's music is capable of taking on ought never to be made the vehicle for the exhibition of virtuosity; but that they, as the medium for an effective presentation of the Master's grandeur of style, appear not only justifiable, but indispensable. (BUSONI *In: Clave bien temperado libro I J.S. BACH*, 1894 p.91)

En menor medida, en el *Preludio BWV847*, Busoni también deja ver su trazo editorial y propone *mejoras o aumentos*²⁹⁴ a la versión de Bach, tal vez el editor la encuentre en un *traje demasiado corto*, para utilizar sus palabras en la introducción y ya citadas anteriormente.

La utilidad técnica de este Preludio –que es comparable a un flujo agitado que semeja las llamas de un incendio– puede mejorarse: a) por una sujeción estricta de las notas con los dos dedos meñiques; b) por una variación en martelato de la figura principal con "ataque en alternancia de manos en notas dobles" (Zweiggriffen); o c) por octavas añadidas, con lo que el conjunto se convierte en un estudio de sextas en "ejecución trascendental".²⁹⁵ (BUSONI *in*: BACH, 1894, p. 8)

De esta manera, paralelo a la edición del preludio de una manera más *literal*, el editor ofrece tres alternativas de *mejora* (ver figura 19). A estas *mejoras* Busoni les da el nombre de *Etudes* y tal como él mismo lo describe están concebidos con el fin de expandir la obra, talvez en el mismo sentido que la fuga BWV 884, estos *enriquecimientos técnicos* son asumidos como *medio para una presentación eficaz de la grandeza estilística del Maestro*. De hecho, los *Etudes* son de una complejidad técnica muy superior al preludio en la versión de Bach. Si tomamos el caso del *Preludio BWV847*, la dificultad se ve aumentada entre los tres *Etudes* que presenta Busoni: en el *Etude a*²⁹⁶ el *tenuto* propuesto por Busoni no modifica ni la horma de la mano, ni implica desplazamientos a lo largo del teclado diferentes a la versión original²⁹⁷, tampoco modifica la estructura del preludio, no adiciona notas, etc. La situación comienza a cambiar para el *Etude b* donde Busoni se vale de la fragmentación y redistribución melódica entre ambas manos para organizar el material musical que Bach presenta. En el caso de *c*²⁹⁸ la dificultad técnica aumenta considerablemente puesto que implica un constante desplazamiento por saltos entre los tiempos acentuados de la cuadratura y una duplicación de voces en cada mano que,

²⁹⁴ La palabra utilizada por Busoni en su versión del clave en inglés es *enhance* que ofrece una polisemia en español, incluyendo las palabras *mejora*, *aumento* o *realce*.

²⁹⁵ The technical utility of this Prelude –which is comparable to an agitated stream reflecting the flames of a conflagration– may be enhanced: a) by a strict holding of the notes with both little fingers; b) by a martelato variation of the principal figure with an "alternate striking of the hands in double notes" (Zweiggriffen); or c) by added octaves, thus rendering the whole a study of sixths in "transcendent execution". (BUSONI *in*: BACH, 1894, p. 8)

²⁹⁶ Optamos por conservar la numeración propuesta por Busoni.

²⁹⁷ Naturalmente reconocemos la problemática de utilizar este término, *original* para referirnos al texto escrito por Bach en este caso. Esto no solamente es problemático porque el cuestionamiento a la supuesta autoridad de un texto considerado como 'versión definitiva' o 'versión original' y previo a la emergencia de otras versiones –consideradas como *ediciones*, *arreglos*, etc.– ya es un asunto pilar de nuestra investigación, sino, sobre todo, por estar en el contexto de un estudio sobre el abordaje de una obra hecho por Busoni, para quien, como ya lo demostramos anteriormente no existían originales ni versiones, sino organizaciones de los elementos de una *metamúsica* o como lo llama John Williamson (2000) *Ur-Musik*. No obstante, por practicidad estaremos usando ese término para referirnos a la versión escrita por Bach a falta de otro que nos parezca más conveniente.

²⁹⁸ Esta versión es la elegida para hacer parte del módulo creativo *Este no es el Preludio BWV847* homónima de este fragmento de clúster. Uno de los motivos que llevó a elegir esta versión es que, de todos los *Etudes*, es el que más elementos diversos presenta con relación a la versión de Bach, y el único que presenta la sección recitativa del preludio modificada. Una expansión sobre las razones de su elección será descrita en el último clúster donde se evidenciará parte del proceso creativo y su puesta en escena.

por un lado, dificultan el fraseo comprometiendo el efecto *legato* y, si bien en el ejemplo de la figura anterior parece ser constante, a lo largo del estudio las configuraciones interválicas y las equivalencias de las voces entre la versión de Bach y esta van mudando (ver Figura 20).

Prelude II.
Allegro con fuoco.



Studie. (Etude.)

a) *ten. ten.*



Studie. (Etude.)

b)



Studie. (Etude.)

Allegro moderato.

c)



Figura 19: Compases 1-3 de Preludio BWV847, J.S. Bach, en edición de Busoni y tres Etude: a) sujeción estricta de las notas con los dos dedos meñiques. b) Martelato con alternancia de manos en notas dobles. c) octavas y sextas añadidas.



Figura 20: Etude c. F. Busoni. Compases 14-20 Variación en los patrones de distribución de voces e interválica. (BUSONI *In*: BACH, 1894, p. 11)

Otro aspecto que llama la atención del *Etude c* propuesto por Busoni es el epíteto *transcendental* que utiliza Busoni para este cuando escribe que este es un *estudio de sextas en "ejecución transcendental"* (1894, p. 8) (ver figura 21). Recordando que Busoni se destacó también como performer, editor y transcriptor de la obra de Liszt, esto nos remite a los *Estudios transcendentales* de Liszt, que también fueron editados en 1911 por Busoni 17 años después de la publicación de la edición del primer libro del *Clave bien temperado*.



BB. The technical utility of this Prelude—which is comparable to an agitated stream reflecting the flames of a conflagration—may be enhanced: a) by a strict holding of the notes with both little fingers; b) by a martellato variation of the principal figure with an “alternate striking of the hands in double notes” (Zweigriffen); or c) by added octaves, thus rendering **the whole a study of sixths in “transcendent execution”**. This Prelude (as Bach wrote it) also makes an excellent preparation for the study of the trill with the 1st, 2^d, and 3^d fingers, e. g.



Studie. (Etude.)



Figura 21: BUSONI, F. Nota de editor, estudios de *Preludio BWV847*. BACH, J.S. *The well tempered Clavier*. Ed. BUSONI, F. New York: Schirmer. p. 8.

No podríamos afirmar tan taxativamente que la tentativa de Busoni al proponer el *Etude c* hubiera sido la de yuxtaponer los *Estudios transcendentales* (1826-1851) de Liszt y el *Preludio BWV847*, no obstante, algunos elementos del pianismo desarrollados en esta versión de Busoni tienen paralelos con el pianismo de los *Estudios transcendentales* lisztianos. Específicamente nos referimos a la creación de una supramelodía a partir del énfasis dado a determinadas notas—acentuadas, dobladas por octavas, dispuestas simultáneamente en los extremos agudo y grave del piano— en contraste con la ocurrencia de movimiento de lo que podríamos denominar como voces internas que dan un soporte armónico a la melodía, si aceptamos el símil con el lenguaje contrapuntístico (ver figura 22).

The image displays two musical excerpts, labeled A and B. Excerpt A consists of two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with complex chordal textures. The second system continues this texture, with some notes marked with '8va' and 'rin.' (ritardando). Excerpt B also consists of two systems. The first system features a treble clef with a melody that is often doubled in the bass clef an octave lower. The second system continues this pattern with various articulations and dynamics. Both excerpts use a variety of accidentals and dynamic markings to create a rich, layered sound.

Figura 22: Creación de melodía por contraste, acentuación de melodía doblada en octava en regiones extremas y movimiento de voces internas en tesitura central. **A:** LISZT, *F. Estudio trascendental 11* Harmonies du soir cc.105-108. **B:** BUSONI, *F. Etude c. cc 1-3*.

Otro aspecto que puede ser encontrado en el *Etude c* y que se encuentra en el pianismo de los *estudios trascendentales* es el movimiento de arpeggio en intervallos armónicos forzando la alternancia de manos (ver figura 23). No queremos con esto decir que estos recursos sean exclusividad del pianismo de los *Estudios trascendentales*, puesto que son estrategias ampliamente utilizadas en el repertorio para piano del siglo XIX y XX, sobre todo el repertorio *di bravura* de los virtuosos decimonónicos. Nos parece importante apuntar que el adjetivo *trascendental* empleado por Busoni no debe ser una mera coincidencia²⁹⁹ sino que debe ser síntoma, por lo menos, de una restauración de la *grandeza estilística del Maestro [Bach]* a partir del uso de estrategias idiomáticas propias del repertorio para piano moderno.

²⁹⁹ Aún más cuando revisando la versión alemana (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894), lengua en que probablemente Busoni escribió su texto inicialmente hay un especial énfasis en el adjetivo *trascendental*:

NB. Der technische Nutzen dieses Stückes – das einem rastlosen, die Flammen einer Feuerbrunst widerscheinenden Strome vergleichbar – kann gesteigert werden: a) durch strenges Halten des 5. Fingers beider Hände b) durch eine „martellato“-Umschreibung der Hauptfigur (abwechselndes Vor- und Nachschlagen der Hände in Zweigriffen) c) durch Octaven Verdoppelung des Ganzen zu einer „trascendentalen“ Sexten-Etüde. (Das Praelodium – wie Bach es hingeschrieben – ist auch als eine tüchtige Vorübung zu Trillerstudien für den 1.2. u. 3. Finger verwendbar.) z. B.

The image contains two musical excerpts, labeled A and B. Excerpt A shows a piano score with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays corresponding arpeggiated chords. Excerpt B is labeled '(Measure 25)' and shows a similar pattern but with more complex fingering and dynamics. The right hand has fingering numbers like 5, 2, 5, 2, 5, 2, 3, 4, 5, 3, 3, 2, 5, 4, 3, 4, 1. The left hand has fingering numbers like 2, 8, 6. Both excerpts have a forte (sf) dynamic marking.

Figura 23: Arpeggios en intervalos armónicos con alternancia de manos. **A:** LISZT, F. Estudio trascendental 4 *Mazepa* cc 15-16. **B:** BUSONI, F. *Etude c* cc25-26.

Una cosa que si podría darse por cierta es que el empleo de estas estrategias no corresponde de manera alguna a la lógica polifónica de Bach, para quien los *Etudes* de Busoni tal vez carecerían de justificativa o lógica. Esto corresponde no a un interés por recrear el sonido de la época de Bach, sino que respondería a la tentativa ya declarada por Busoni en la introducción de esta edición de permitir que los pensamientos y sentimientos del compositor Bach alcancen las debidas *proporciones para cuya expresión los medios entonces al mando eran inadecuados*, es decir modernizar la obra de Bach acorde a la evolución del lenguaje para tecla contemporáneo de Busoni.

Para nosotros estos estudios representan mucho más que un ejercicio preparatorio para encarar las dificultades técnicas del *Preludio BWV847*, sobre todo si consideramos que la dificultad técnica de los estudios sobrepasa en gran medida la pieza de Bach y estos no abordan aspectos técnicos propios del prelude de Bach —como el reiterativo movimiento de los dedos 1, 2 y 3, o la diferenciación entre el movimiento de las voces internas y la melodía en las voces externas, por ejemplo—. No obstante, esta visión no es compartida por todos los estudiosos, al respecto de los *Etudes* propuestos a lo largo de toda la edición del *Clave bien temperado*, Luca Chiantore llama la atención:

No lo olvidemos: éstas no son más que propuestas de estudio. Pero estábamos muy cerca del concepto busoniano de 'transcripción': Gracias a su desbordante fantasía, Busoni crea una nueva concepción del trabajo técnico, en la cual va difuminándose la barrera entre estudio compositivo y ejercicio manual. (CHIANTORE, 2001, p. 255)

Pese a esta consideración de Chiantore, la intencionalidad parece clara en el sentido de querer ofrecer alternativas que, más que simples ejercicios de estudio que se colocan al servicio de la obra principal: lo que Busoni estaba buscando era *un medio para una presentación eficaz* de la obra de Bach, tal como lo deja explícitamente escrito en la introducción a la edición del *Clave* o en las notas a lo largo de los dos volúmenes, especialmente en las notas a la *Fuga BWV884*. Esta actitud contrasta con la naturaleza de los estudios encontrados en otras ediciones contemporáneas de obras en donde los ejercicios, frecuentemente preliminares identifican las dificultades técnicas de la obra y se presentan como medio de estudio específico de estas –como es el caso de la famosa edición de los *Estudios* de Chopin de Alfred Cortot (Paris: Maurice Senart, 1916)–.

Sobre los estudios que Busoni desarrolla paralelos a sus transcripciones, puesto que no es solamente en la edición del *Clave bien temperado* que explora esta práctica, John Williamson al referirse a la transcripción del *Mephisto Waltz* de *Deux Épisodes d'après le Faust de Lenau* de Liszt, afirma: “Los estudios de Busoni, por mucho que su designación y propósito puedan parecer subordinados a la gran constelación del Doktor Fausto, sostienen bastante bien el rol de las piezas de concierto independientes, autónomas y creativamente originales”³⁰⁰ (2000, p. 202). Después de haber hecho el cotejo entre el pensamiento estético de Busoni, sus declaraciones como editor en el *Clave* y las características particulares de los *estudes*, nos parece más acertada la consideración de Williamson, tal vez podamos ver en estos estudios una tentativa de llevar la obra de Bach al palco contemporáneo de Busoni. Sin embargo, Chiantore toca un punto específico, cuando afirma que *Busoni crea una nueva concepción del trabajo técnico, en la cual va difuminándose la barrera entre estudio compositivo y ejercicio manual*; consideramos que el compositor, con su trabajo efectivamente borra fronteras de todo tipo, entre original y versión, entre concepto de estudio y obra.

³⁰⁰ Busoni's studies, however much their designation and purpose may seem subservient to the grand constellation of *Doktor Faust*, sustain the rôle of independent, self-contained and creatively original concert pieces rather well. (WILLIAMSON, 2000, p. 202)

Temporalmente suspenderemos las consideraciones sobre el trabajo de Busoni con el *Preludio BWV847* para dar lugar al estudio del proceso creativo con el prelude *BWV847* hecho por Schaeffer desde otra perspectiva, tal como se había propuesto al inicio de este segmento. No obstante, aún no hemos concluido nuestras consideraciones y las retomaremos posteriormente en convergencia con Schaeffer con el ánimo de justificar por qué estos dos abordajes pueden ser vistos desde la perspectiva de la transcreación.

4.3.2. Del Preludio al Biludio

No aspirar el aire de nuestro tiempo sería privarnos de nuestra inspiración cotidiana. Los excesos del thingism salen directamente de ahí. De nada serviría objetar que la música no tiene parte en ello y que no puede hacer ni bien ni mal. De la misma forma que no se podría ni imputar ni absolver únicamente a los académicos de la amenaza atómica, no se puede liberar a los artistas, solitarios, testigos, y –a veces sin saberlo– heraldos de su época³⁰¹ (énfasis nuestro) (SCHAEFFER, Tratado de los objetos musicales [1977] 2017, p. 521)

Es una curiosa coincidencia que dos autores, Christopher Small en 1998 y Pierre Schaeffer en 1977 estén apuntando para el *objetidad* y el *objetismo*³⁰² –*thingness* y *thingism* respectivamente– como una característica perjudicial para una práctica musical viva. Para Small *thingness* es lo que ha fosilizado la música al colocarla para orbitar alrededor de objetos específicos, especialmente textos; para Schaeffer el *thingism* priva al sujeto de la inspiración advenida de la vida contemporánea. Y parece paradójico que sea Schaeffer quien afirme esto en su *Tratado de los objetos musicales* siendo que el objeto sonoro es defendido por Schaeffer como unidad mínima de la música concreta. Esto podría parecernos problemático si no

³⁰¹ Not to breathe in the atmosphere of the times would be to deprive ourselves of our daily inspiration. The excesses of thingism are a direct result of it. It would be pointless to object that music has nothing to do with it and in any case can do neither good nor ill. In the same way that we can neither impute the atomic threat solely to academics nor entirely absolve them, we cannot let artists off the hook, those loners, witnesses, and finally—sometimes without their knowing—heralds of their age. (SCHAEFFER, [1977] 2017, p.521)

³⁰² Neologismos propuestos en este texto para *thingness* y *thingism* (reconociendo que no conocemos la palabra francesa empleada por Schaeffer en su *Traité* ya que no tenemos acceso a la versión en este idioma respectivamente, no obstante, confiamos en la amplia competencia del equipo de traductores al inglés encabezados por Christine North y John Dack). En este punto hacemos referencia a la citación de Small hecha al inicio de esta sección ‘*Este no es el Preludio BWV847*’: “The presumed autonomous "thingness" of works of music is, of course, only part of the prevailing modern philosophy of art in general...” (SMALL, 1998, p. 4)

reconocemos en el concepto de *objeto sonoro* de Schaeffer el carácter revolucionario y completamente alejado de la fosilización musical producto de una desconexión con el contexto contemporáneo a la que hace referencia en la cita del inicio.

Schaeffer se encontraba en una posición privilegiada para el final de la década de 1940, cuando estrena *Les chemins de fer* en 1948. Hijo de una familia musical, ingeniero vinculado a la producción audiovisual desde 1936, sus experimentos con el equipo de la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) fueron determinantes para abrir la puerta a la exploración de la música desde la producción electrónica³⁰³ con estrategias ya probadas en la industria del cine. Para Pascal Decroupet (2010) esto sienta un nuevo paradigma con relación al tipo de elementos que son integrados en las piezas musicales, siendo que anteriormente los prestamos e incorporaciones musicales provenían de una fuente semejante –vale la pena recordar el caso de Busoni cuyas transcripciones, arreglos, reminiscencias absorben material musical de otras obras cuya poética puede variar, pero que tienen en común pertenecer al universo de lo que es denominado como música acústica–. Con sus experimentos en el ORTF Schaeffer muda la situación fundamentalmente puesto que en su propuesta son absorbidos sonidos que provienen de un dominio heterogéneo no perteneciente a lo tradicionalmente denominado como música³⁰⁴.

³⁰³ El desarrollo musical derivado de la invención de tecnologías electrónicas comienza con el siglo XX y la invención de numerosos instrumentos electrónicos teniendo como pionero el Thelarmonio patentado en 1906 con el que Busoni tuvo contacto y sobre el que mostró especial interés en su *Sketch*:

Dr. Thaddeus Cahill (“New Music for an Old World.” Dr. Thaddeus Cahill's Dynamophone, an extraordinary electrical invention for producing scientifically perfect music. Article in McClure's Magazine for July, 1906, by Ray Stannard Baker. Readers interested in the details of this invention are referred to the above-mentioned magazine article). He has constructed a comprehensive apparatus which makes it possible to transform an electric current into a fixed and mathematically exact number of vibrations. [...]

Only a long and careful series of experiments, and a continued training of the ear, can render this unfamiliar material approachable and plastic for the coming generation, and for Art. (BUSONI, 1911, p. 17)

Otros instrumentos como el Theremin, Ondas Martenot y los *intonarumori* de Rusolo fueron resultados de la experimentación con tecnología electrónica en las décadas de 1920-30. No obstante, solo después de la II Guerra Mundial, la tecnología de grabación alcanzó un mayor desarrollo al incorporar la posibilidad de grabación y reproducción estéreo, el incremento en la fidelidad debido la extensión de la curva de frecuencia; pero el principal catalizador que posibilitó la expansión debido a su bajo costo y alta fidelidad fue la cinta magnética en la década de 1940. Esta cinta, a diferencia de los discos de grabación y reproducción mecánica permitían la manipulación plástica del su contenido puesto que podían ser reproducidos en sentido inverso y alterados en la velocidad de reproducción. Esto fue fundamental para el trabajo de Schaeffer y el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*. No obstante, previo al trabajo organizado y sistematizado de Schaeffer, hubo varios intentos pre-concretos como la propuesta del egipcio Halim El-Dabh, quien experimentó con el magnetófono de hilo de acero en *Wire Recorded Piece* (1944), ya en 1939 John Cage habría experimentado con la variación de la velocidad de reproducción en *Imaginary Landscape 1*, donde además de piano, platillos, son incluidos dos fonógrafos de velocidad variable.

³⁰⁴ Este dominio ya habría sido desafiado anteriormente por los futuristas italianos también con los *intonarumori*.

Schaeffer defendía que la música en su definición más estricta otorgaba al sonido ideal, presente en la cabeza del compositor, un cuerpo sonoro a partir de la realización de partituras que desembocaban en performances, sus experimentos, junto con el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, hacía un proceso contrario, partía de los sonidos del mundo tangible, *concreto*, y buscaba en estos su potencial poético al trabajar con estos de manera plástica.

Cuando en 1948 sugerí el término ‘musique concrète’, pretendía, con este adjetivo, expresar una inversión de la forma en que se hace el trabajo musical. En lugar de anotar las ideas musicales utilizando los símbolos de la teoría musical, y dejar que los instrumentos conocidos las realizaran, el objetivo era recoger el sonido concreto, venga de donde venga, y abstraer los valores musicales que potencialmente contenía. [...] pensamos en los precedentes en la pintura, y el paralelo con un tipo de pintura no ficticia llamada ‘abstracta’ nos llevó inmediatamente a las antípodas de lo concreto: en cualquier caso ¡no íbamos a dar el nombre de abstracta a una música que prescindiera de los símbolos de la teoría musical y se tallara a partir de un sonido vivo! De aquí a imaginar una reciprocidad entre la pintura y la música fue sólo un corto paso, rápidamente dado por personas enamoradas de la simetría: decían que la pintura figurativa toma sus modelos del mundo exterior, de lo que se puede ver, mientras que la pintura no figurativa se basa en valores pictóricos necesariamente abstractos; por el contrario, la música al principio creció sin un modelo externo, teniendo referencia sólo a ‘valores’ musicales abstractos, y se convierte en ‘concreta’, se podría decir ‘figurativa’, cuando utiliza ‘objetos sonoros’ tomados directamente del ‘mundo exterior’ de los sonidos naturales y los ruidos dados³⁰⁵ (SCHAEFFER, 2017, p. 7–8)

La simetría a la que se refiere Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* sería descrita posteriormente en entrevista a Tim Hodgkinson (1987) como una relación entre el mundo del sonido y el mundo musical, siendo el primero natural y el segundo de entidades musicales. El desafío propuesto por Schaeffer fue desdoblar del sonido natural sus características musicales: “En general, se ha pensado que los ruidos son indistintos, pero esto no es cierto [...] los ruidos están tan bien articulados como las palabras en un diccionario.³⁰⁶” (SCHAEFFER; HODGKINSON, 1987, p. 4). Al afirmar que el material el material musical de la música concreta está conformado por *objetos sonoros tomados del mundo exterior, de los sonidos naturales y los ruidos dados* y que estos a su vez *están tan bien articulados como las*

³⁰⁵ When in 1948 I suggested the term *musique concrète*, I intended, by this adjective, to express a reversal of the way musical work is done. Instead of notating musical ideas using the symbols of music theory, and leaving it to known instruments to realize them, the aim was to gather concrete sound, wherever it came from, and to abstract the musical values it potentially contained. [...] We thought about precedents in painting, and the parallel with a nonfigurative type of painting called “abstract” led immediately to the antipodes of the concrete: in any case we were not going to give the name abstract to a music that did without the symbols of music theory and was carved out of living sound! From here to imagining a reciprocity between painting and music was only a short step, quickly taken by people in love with symmetry: they said figurative painting takes its models from the external world, from what can be seen, whereas nonfigurative painting relies on necessarily abstract pictorial values; conversely, music at first grew up without an external model, having reference only to abstract musical “values,” and it becomes “concrete,” one might say “figurative,” when it uses “sound objects” taken directly from the “external world” of natural sounds and given noises (SCHAEFFER, 2017, p. 7–8)

³⁰⁶ Noises have generally been thought of as indistinct, but this is not true [...] noises are as well articulated as the words in a dictionary. (SCHAEFFER; HODGKINSON, 1987, p. 4)

palabras en un diccionario, Schaeffer proporciona una base ontológica de esta música: contraria a la configuración del sonido alrededor de ideas abstractas como la noción de nota, se trata de una relación plástica³⁰⁷ con el *material vivo*; y esto representa para el compositor una alternativa revolucionaria con relación a las tendencias de vanguardia en su momento.

Una preocupación abstracta con Stravinsky, una concreta con Schonberg, podemos reconocer de inmediato dos nociones sobre las cuales la música concreta puede arrojar luz definitivamente: la idea de crear dimensiones nuevas y relativamente autónomas de expresión musical mediante el uso de parámetros de sonido distintos de la nota³⁰⁸ (SCHAEFFER, 2013, p. 119)

La creación de *dimensiones nuevas y autónomas de expresión musical* en los términos de la música concreta estaba dada por un *modus operandi* compositivo fundamentado en la variación plástica a partir de la audición. Esas variaciones, posibles por el desarrollo tecnológico para mediados del siglo XX incluían la grabación o captura de sonidos del mundo *concreto*, o selección de grabaciones existentes, edición, corte, *loops*, alteración de velocidad o dirección de reproducción, filtración, reverberación, entre otros, cuyos resultados debían ser sometidos a la escucha para determinar si continuaban siendo el objeto sonoro inicial o se ha alcanzado un nuevo objeto sonoro.

Aunque separados por un enorme abismo poético, tecnológico y metodológico, el pensamiento estético de Schaeffer se encuentra con Busoni en el principio básico de trabajo con el material sonoro a partir de la variación de un material musical que se encuentra externo al individuo, como podemos ver al releer las palabras ya citadas anteriormente de Busoni: “La idea musical se convierte en una sonata o un concierto; el hombre, un soldado o un sacerdote. Es un arreglo del original.”³⁰⁹ (BUSONI, 1911, p. 10), “la atmósfera cósmica está llena de todas las formas, motivos y combinaciones de la música pasada y futura.”³¹⁰ (BUSONI, 1924 *In*:

³⁰⁷ En esta sección estaremos haciendo constante referencia a las características *plásticas* del sonido: este adjetivo lo tomamos en su acepción más literal que tiene relación con las propiedades de los materiales. Contrario a la propiedad de los cuerpos elásticos que conservan su forma inicial pese a ser sometidos a manipulaciones mecánicas, la plasticidad determina que, mediante una compresión o manipulación, el material puede cambiar de forma o ser modelado y conservar su nuevo formato de modo permanente. Siendo así, la plasticidad en el sonido como la trabajamos en esta sección está vinculada a la posibilidad de manipular las características de un sonido dado -- por ejemplo, una grabación de un sonido concreto expuesto a manipulaciones introduciendo cambios en su frecuencia, reverberación, velocidad, fragmentación, direccionalidad, intensidad, entre otros—y el sonido resultante convertirse en un *objeto* más o menos estable.

³⁰⁸ An abstract preoccupation with Stravinsky, a concrete one with Schonberg, we can immediately recognize two notions on which concrete music can definitively shed light: the idea of creating new and relatively autonomous dimensions of musical expression by using parameters of sound other than pitch (SCHAEFFER, 2013, p. 119)

³⁰⁹ The musical idea becomes a sonata or a concerto; the man, a soldier or a priest. That is an Arrangement of the original. (BUSONI, 1911, p. 10)

³¹⁰ the cosmic atmosphere teems with all forms, motives, and combinations of past and future music. (BUSONI, 1924 *In*: KNYT, 2010b, p. 104)

KNYT, 2010b, p. 104) y contrastarlas con las palabras de Schaeffer al ser cuestionado por Hodgkinson sobre el momento exacto en que algo se convierte en música:

Esa es la música, un esquema capaz de varias realizaciones en sonido. El momento en que la música revela su verdadera naturaleza está contenido en el ejercicio antiguo del tema con variaciones. El misterio completo de la música se explica allí mismo. Así un segundo, una tercera y cuarta variación fueron posibles, lo que mantuvo la idea única del tema. Esta es la evidencia de que con una idea musical puedes tener diferentes realizaciones.³¹¹ (SCHAEFFER; HODGKINSON, 1987, p. 7)

No llegaremos al exceso ingenuo de equiparar estos dos compositores, pero es digno de apuntar para este improbable encuentro que si para Busoni *todo es un arreglo del original*, para Schaeffer hacer música significaría encontrar maneras de organizar los sonidos existentes y explorar sus posibilidades plásticas, variarlos. De manera semejante, ambos autores trabajan no partiendo del presupuesto que pueden *concebir* la música, sino *construirla*, organizarla, tal como lo declaró Schaeffer en la presentación del Concierto de ruidos (1948), “no se trata solamente de ruidos, sino de un método de composición musical. En lugar de una concepción a priori es una construcción a posteriori” (SCHAEFFER, 1948 *In*: BEJARANO CALVO, 2007, p. 52). Esta *construcción*, no pretendería crear música nueva, sino nuevos modos de organización del sonido, puesto que para Schaeffer no podría hacerse música nueva: “si quieres hacer música, debes abandonar la esperanza. ¿De qué? De hacer una nueva música”³¹² (SCHAEFFER; HODGKINSON, 1987, p. 5). Así, podríamos conjeturar que para ambos – Busoni y Schaeffer– la noción de originalidad en la música podría no representar sus búsquedas individuales; para Busoni se trataba de la organización de los elementos latentes en el *cosmos* de una *Ur-Musik*, para Schaeffer la música concreta fue un enfoque compositivo fundamentado en construir a partir del montaje de sonidos manipulados en su dimensión plástica.

Aunque tal vez la originalidad absoluta no fuere un aspecto que caracterizaron las inquietudes compositivas de Schaeffer, tal vez si lo fue el desarrollo de métodos de variación, lo que lo convirtió en pionero en la implementación de técnicas experimentales en sus obras. Sin embargo, existe en su estética una reverencia al pasado y sus formas:

Tenemos que estar de acuerdo: todo está ahí; todo está dicho. Pero todo debe ser dicho de nuevo, descubierto de nuevo. Los espejos del pasado están empañados, las efigies han desaparecido; los tesoros más preciosos están devaluados, y algunos prefieren el

³¹¹ That’s music, a schema capable of several realisations in sound. The moment at which music reveals its true nature is contained in the ancient exercise of the theme with variations. The complete mystery of music is explained right there. Thus a second, a third a fourth variation were possible, which all kept the single idea of the theme. This is the evidence that with one musical idea you can have different realisations. (SCHAEFFER; HODGKINSON, 1987, p. 7)

³¹² if you want to make music, you must abandon hope. Of what? Of making a new music. (SCHAEFFER; HODGKINSON, 1987, p. 5).

brillo del oro falso. Pero si nos tomamos la molestia de examinar estos tesoros, ¡qué enseñanzas nos dan, qué centros de significado!

Ahora bien, la antigua simplicidad de los términos más frecuentemente utilizados – forma y materia, valor y característica, indicador y significado– conduce directamente a la investigación interdisciplinaria. Apenas, al ir a un terreno más elevado, hemos encontrado el contorno de ciudades enterradas bajo la arena, como también descubrimos nuevos niveles, reconocemos que los materiales han sido reutilizados, a veces robados.

¿Cómo, en efecto, no podemos querer que la música sea tan moderna y también tan antigua como sea posible? ¿Cómo no podemos considerar su estatura histórica? ¿Cómo no querer unir el pasado y el futuro, una relación aún más problemática que la que estamos tratando de construir entre las disciplinas actuales?"³¹³ (SCHAEFFER, 2017, p. 527)

De alguna manera, Schaeffer, así como Busoni, en la posición de Janus bifronte buscaba de alguna manera conciliar el pasado y el futuro buscando, en el primero, inspiración para el segundo que se renueva de alguna manera al *examinar los tesoros* antiguos. En sus escritos como *Tratado de los objetos musicales* y *En la búsqueda de la música concreta* ([1952] 2013), Schaeffer expresa una constante preocupación con las estructuras de sus composiciones, con la formación arquitectónica de las obras a partir de los cimientos sonoros de sus objetos. En este sentido, reconociendo el influjo de la obra de Bach:

El estilo musical de Bach nunca puede dejar de instruirnos. Son las relaciones entre las estructuras las que cuentan y, sin duda, traspuestas, permanecerán. De hecho, los movimientos cadenciales tal vez ya no tengan lugar en la música concreta. Pero las relaciones entre un objeto y otro siempre tienen un lugar³¹⁴.(SCHAEFFER, 2013, p. 156)

Aunque abiertamente Schaeffer reconocía la influencia del antiguo maestro alemán, además de *Bidule en Ut* compuesta en 1950 en conjunto con Pierre Henry para el álbum *Le microphone bien tempéré*, en su catálogo no parecen haber muchas referencias explícitas a la obra de este compositor además de su última pieza *Bilude* (1979). Esta pieza es única en el

³¹³ we have to agree: it is all there; it has all been said. But it must all be said again, discovered again. The mirrors of the past are tarnished, the effigies gone; the most precious treasures are devalued, and some people would rather have the glitter of false gold. But if we take the trouble to examine these treasures, what teachings they provide, what hubs of meaning!

Now, the ancient simplicity of the most frequently used terms—form and matter, value and characteristic, indicator and meaning—leads straight to interdisciplinary research. Scarcely, by going on to higher ground, have we found the outline of cities buried under the sand, than we also discover new levels, recognize that materials have been reused, sometimes stolen.

How, in effect, can we not want music to be as modern and also as ancient as possible? How can we not consider its historical stature? How can we not want to bring past and future together, an even more problematic relationship than the one we are endeavoring to build between present-day disciplines? (SCHAEFFER, 2017, p. 527)

³¹⁴ Bach's style of music can never cease to instruct us. It is the relationships between the structures that count and will doubtless, transposed, remain. Indeed, movements to the dominant perhaps no longer have any place in concrete music. But the relationships between one object and another always have a place.(SCHAEFFER, 2013, p. 156)

repertorio de Schaeffer por ser la única pensada para medios mixtos, involucrando a un pianista y soporte de audio³¹⁵, hace una referencia directa al *Preludio BWV847* de Bach.

En 1975 Schaeffer deja la dirección del *Service de Recherche de l'ORTF* y retoma por un breve lapso de tiempo a la composición, a la que había renunciado en 1960. Sus dos últimas piezas *Le tièdre Fertile* (1975) y *Bilude* (1979) contrastan ampliamente con su catálogo por los medios de trabajo. Mientras que la primera es la única obra compuesta integralmente por sonidos electrónicos, *Bilude* es la única para medios mixto, piano y soporte de audio. Del algún modo, en vez de asumir una postura pionera, Schaeffer con sus dos últimas piezas parece mostrarse influenciado por las poéticas exploradas por otros compositores y grupos durante su tiempo de pausa compositiva –refiriéndonos específicamente a la línea de trabajo con música electrónica del Estudio de Música Electrónica de Colonia y la eventual asociación de Schaeffer con la *Association pour la Collaboration des Interprètes et des Compositeurs*–.

Con *Bilude* se hace evidente un interés no explorado completamente de Schaeffer por hacer una relectura de obras del repertorio tradicional. En las notas previas a la partitura de *Bilude*, el editor anota que en la carpeta donde se encontró la partitura, fueron encontrados los borradores de lo que sería un trabajo creativo con *Para Elisa* de Beethoven y *Little Shepherd*, quinta pieza de la suite *Children's corner*, de Debussy. *Bilude, à propos de* Preludio II de J.S Bach, *Éternels regrets* o *Le clavier mal tempéré*. Título, subtítulo y dos posibles nombres que no fueron y que generan bastantes interrogantes. Esta pieza de Schaeffer incluye la participación de un pianista y piano, y un soporte de audio con sonido de pianos preparados y otros sonidos concretos como una taza con agua, el silbato de un tren, líquido vertido en un recipiente, tijeras, entre otros sonidos del mundo real es un magnífico ejemplo de relaciones intertextuales tejidas alrededor del *Preludio BWV847*. La citación casi integral del Preludio de Bach se ve puesta en un juego de intervenciones de sonidos concretos a la manera de “solista y orquesta”: “El Preludio No. II de J. S. Bach se toca al piano, ya sea en alternancia con las respuestas del soporte de audio o, más raramente, de manera concertante”³¹⁶ (SCHAEFFER, 2018).

El soporte de audio, además de sonidos concretos incluye sonidos de piano preparado y clavecín, instrumentaciones más convencionales si consideramos que John Cage ya estaba

³¹⁵ Siguiendo la edición editorial de la reciente partitura de Schaeffer editada por MAISON ONA, decidimos referirnos a los sonidos electrónicos que acompañan a *Bilude* como ‘soporte de audio’, una vez que consideramos que *band*, palabra utilizada por Schaeffer, no representa la naturaleza de lo que hoy en día es disponibilizado junto con la partitura: un archivo digital de audio.

³¹⁶ “le Prélude no. II de J. S. Bach est joué au piano, soit en alternance avec les réponses du support audio, soit, plus rarement, de façon concertante.” (SCHAEFFER, 2018).

experimentando con el piano preparado desde finales de la década de 1930, editados de manera menos radical que en obras previas de Schaeffer como su *Étude au piano* (1948), lo que le da a la pieza un carácter más ‘convencional’. Esto se debe, en parte, por la citación explícita del *Preludio BWV847* protagonista en la obra y porque la articulación de los sonidos en el soporte de audio contribuye a rescatar de la memoria auditiva del oyente los segmentos del muy conocido *Preludio* de Bach.

Del mismo modo que en la versión del preludio de Bach, la dimensión rítmica asume un papel dominante a lo largo de la pieza de Schaeffer, no obstante por motivos contrarios; mientras en *BWV847* la práctica común incita una performance con una rigurosidad en el tratamiento del tempo, Schaeffer construye su soporte de audio con tempos diferentes e irregulares, sacando provecho del desfase producido entre el performer y el soporte de audio: “El autor debe señalar al intérprete que los *tempi* no siempre se respetan, ni son muy regulares. Esta ligera incertidumbre en los pasajes entre el tempo directo del piano y el tempo grabado en el soporte de audio debería utilizarse como un posible efecto.”³¹⁷ (Schaeffer, 2018). Una vez que en *Bilude*, Schaeffer está trabajando con la dimensión imposible de determinar completamente que otorga la performance humana, propone explotar este recurso a favor de la obra, en vez de proponer mecanismos de control al accionar humano además de la consciencia de esto regulada por la audición del individuo que interactúa con el soporte de audio.

La notación fue un aspecto problematizado en numerosos de los escritos de Schaeffer, ya que consideraba que restringía la expresión de las ideas en sistemas que la lógica de la notación determina como fundamentales o en las que es capaz de operar:

El aspecto desastroso de cualquier notación (incluida la tradicional) es que prejuzga las relaciones entre los objetos musicales: es tendencioso. Si usamos la notación tradicional, expresamos nuestras ideas en términos de estereotipos. Como esta notación es la notación de tono, cuando la usamos, estamos obligados a traer todo de vuelta a, y tratar de explicar todo en términos de esa dimensión.³¹⁸ (SCHAEFFER, 2017, p. 393)

Pese a esto, la partitura de *Bilude* acude a la notación tradicional del *Preludio BWV847* como base, siendo intervenida con indicaciones en los momentos de interacción con el soporte

³¹⁷ L’auteur doit faire observer à l’exécutant que les tempi ne sont pas toujours respectés, ni très réguliers. On utilisera comme effect possible cette légère incertitude des passages entre tempo piano direct et tempo inscrit sur le support audio. (SCAHEFFER, 2018)

³¹⁸ The disastrous aspect of any notation (including traditional notation) is that it prejudices relationships between musical objects: it is tendentious. If we use traditional notation, we express our ideas in terms of stereotypes. As this notation is the notation of pitch, when we use it, we are bound to bring everything back to, and try to explain everything in terms of, that dimension.(SCHAEFFER, 2017, p. 393)

de audio (ver figura 24). Aunque, como hemos visto anteriormente, la concepción de música de Schaeffer no partía de la noción básica de la nota, creemos que la elección de utilizar la partitura notada tradicional como base pudo haber sido vista por Schaeffer como un territorio de encuentro entre su intención formativa de la obra y la realidad práctica de la mayoría de los pianistas acostumbrados a la lectura de notación tradicional³¹⁹. Schaeffer, conocedor del peso coercitivo de la notación tradicional no detalla los tiempos de interacción entre la electrónica y el performer, sino que se vale de tachamientos en los compases o fragmentos de compases en los que se espera que no haya intervención del performer (ver figura 24 A) y la adición de símbolos (+) para lo que él denominó *partes concertantes* (ver figura 24 b).

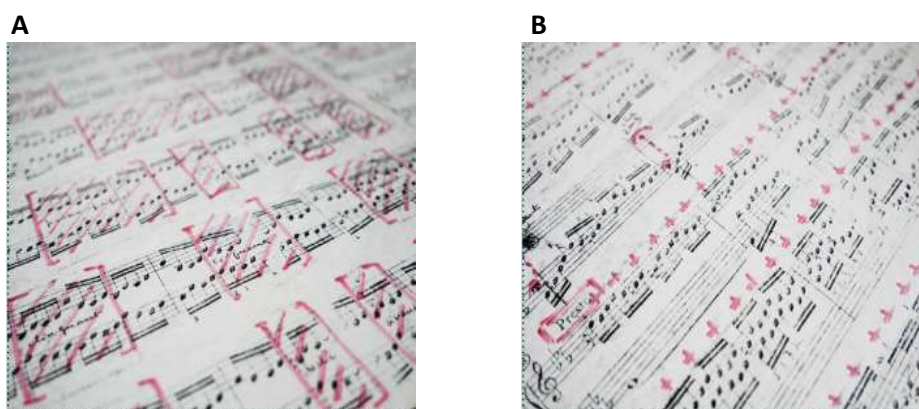


Figura 24: SCHAEFFER, P. Fragmentos del manuscrito de *Bilude* disponibilizados por la editora Maison ONA.

Acostumbrado a la precisión de los medios electrónicos, en *Bilude* no hay muchas indicaciones de tempo, además de las indicaciones subjetivas *allegro vivace*, *presto*, *adagio*, *allegro*, *lento*, y cuatro bits de metrónomo incorporados en el soporte de audio que se presupone que deben reproducirse previo a la performance; estos bits tendrían la capacidad regulatoria de indicar al performer el tempo propuesto para facilitar la interacción con el soporte de audio. Además de esto, y como ya fue apuntado anteriormente, Schaeffer aprovecha el contraste que naturalmente emerge entre la exactitud del soporte de audio y el natural desfase del performer, a quien, en vez de pretender someterlo a la rigurosidad del soporte de audio, lo invita a

³¹⁹ Esto parece bastante conveniente cuando consideramos que la obra fue comisionada por Nicole Lachartre, quien fundó en 1974 la *Association pour la Collaboration des Interprètes et des Compositeurs* que procuraba facilitar la performance colaborativa con medios mixtos electroacústicos.

aprovechar de los posibles desencuentros, pidiéndole solamente el encuentro con el audio en puntos específicos:

COMPASES 19 A 25

Partes concertantes: ¡encuentro en el calderón!

COMPASES 25 A 28

Efecto de calderón (añadido a la partitura) en la primera nota grave de cada uno de estos cuatro compases. Espera la "respuesta" del soporte [de audio].

COMPASES 28 AL FINAL

Partes concertantes con una relación bastante extensa entre las dos partes, para ser colocadas lo mejor posible al gusto del intérprete.³²⁰ (SCHAEFFER, 2018)

De alguna manera, nos parece que el *Preludio BWV847* es tratado por Schaeffer a la manera de objeto sonoro con el que construye su pieza a partir de la modificación de este, recortándolo, editándolo, interviniendo su plasticidad. Con la presencia del componente humano, este objeto se torna indefinido en cierta medida y Schaeffer lo reconoce al dejar abiertas varias elecciones *al gusto del intérprete*, que a su vez serían exploraciones plásticas de ese objeto sonoro. De ahí el carácter instigador y no instructor de sus indicaciones, algo que ya habría sido vaticinado en 1952 cuando escribió: “Si el objeto tiene algo que decirnos, no será a través de palabras gastadas, símbolos aplaudidos exprimidos de todo su sabor. Será como las estrellas o los átomos cuya poesía entera está en un nuevo rigor de comprensión”³²¹ (SCHAEFFER, 2013, p. 156). *Bilude* es un encuentro entre contradicciones, no es un solamente una citación de Bach inspirado por las *estructuras* de su música, con la intermitencia del soporte electrónico y el piano, nos parece más una invitación a encontrarnos con la contrariedad y profundizar en ella.

4.3.3. ¿Qué hay de transcreación en *Etude* y *Bilude*?

Se habrá percibido que con las reflexiones sobre *Etude* de Busoni y *Bilude* de Schaeffer hemos querido mostrar no un análisis restringido al formalismo de estas piezas, sino que las tomamos como escenario de reflexión sobre el pensamiento estético de ambos compositores. La feliz coincidencia de encontrar dos trabajos de interpretación disímil sobre el *Preludio BWV847* se nos presentó como propicia para reflexionar sobre la inferencia del pensamiento

³²⁰ MESURES 19 À 25 / Parties concertantes : rendez-vous au point d’orgue ! / MESURES 25 À 28 / Effet de point d’orgue (ajouté à la partition) sur la première note grave de chacune de ces quatre mesures. Attendre la « réponse » du support. / MESURE 28 À LA FIN / Parties concertantes avec une relation assez large entre les deux parties, à plaisir au mieux au goût de l’exécutant. (Schaeffer, 2018)

³²¹ If the object has something to say to us, it will not be through worn-out words, clapped-out symbols squeezed of all their savor. It will be like the stars or atoms whose whole poetry is in a new rigor in understanding (SCHAEFFER, 2013, p. 156)

estético sobre la práctica, determinando los rumos de la acción creativa así los contextos sociales, temporales y tecnológicos sean diferentes y también determinen los alcances de los procesos interpretativos. Un aspecto que nos parece que transversaliza la estética de Busoni y Schaeffer, a pesar de sus muchísimas diferencias tecnológicas y poéticas, es su concepción del *hacer* musical como un juego de construcción, organización de elementos musicales que de alguna manera se encuentran latentes en la dimensión extra-humana; siendo en un plano metafísico, *Ur-musik*, para Busoni o en un plano tangible y natural, *concreto*, para Schaeffer. Lejos estamos de pretender homologaciones entre ambas figuras, pues no es nuestro interés, ni haría justicia a la idiosincrasia individual de ambos; lo que nos parece importante es resaltar que este aspecto es fundamental para poder intentar leer sus obras, y la interpretación del *Preludio BWV847* hecha *Etude* y *Bilude*.

La visión de la obra musical como resultante de un juego de construcción es el punto que nos permite articular los ejemplos elegidos con la teoría de la transcreación y justificar la presencia de estos dos compositores en nuestra tesis. Nos permitimos volver a los dos presupuestos básicos de la transcreación ya descritos y discutidos con suficiente extensión en la primera parte del clúster: la imposibilidad de la traducción de lo que hay *de arte en el arte* (sentencia absoluta) y el reconocimiento de la información estética de la obra, dimensión también intraducible. Estos presupuestos también pueden ser identificados, asumiendo otras terminologías y formas, en la estética de Busoni y Schaeffer. Para Busoni su trabajo de transcripciones se trató mucho más de una *repoetización* que de una mera traducción de medios, explorando las potencialidades artísticas del medio de llegada

Nuestro problema se presenta en un aspecto totalmente diferente cuando tenemos que metamorfosear una pieza de órgano por transcripción para piano, totalmente en el estilo y carácter de una pieza de piano, en realidad para traducirla al lenguaje del piano. Al igual que en el caso de la "orquestación", nuestro éxito será ahora mayor, cuanto menos se repudie la naturaleza del piano, y cuanto más se ajusten a ella los pensamientos musicales más cercanos: no deben ser simplemente traducidos, sino repoetizados.³²² (BUSONI *In*: KNYT, 2010b, p. 139)

Busoni reconoce que el trabajo con obras provenientes de un repertorio específico debería ser bajo la premisa de la potencialización de la obra con los medios disponibles en el contexto contemporáneo, en la manera como fue descrito el movimiento de sincronización

³²² Our problem is presented in a wholly different aspect when we have to metamorphose an organ-piece by transcription for piano, wholly into the style and character of a piano-piece—actually to translate it into the language of the piano. Just as in the case of “orchestration,” our success will now be greater, the less the nature of the piano is disowned, and the closer musical thoughts are made to nature of the piano is disowned, and the closer musical thoughts are made to conform to it: they should not be simply translated, but re-poeticized. (BUSONI *In*: KNYT, 2010b, p. 139)

transtemporal necesario en la transcreación haroldiana. En este sentido, Busoni parece reconocer la existencia de una dimensión estética de la obra que no es traducida; en aras del trabajo plástico, esta dimensión es repoetizada.

los enriquecimientos técnicos que la música de Bach es capaz de asumir no deben ser nunca el vehículo de la exhibición del virtuosismo; pero que, como medio para una presentación eficaz de la grandeza estilística del Maestro, parecen no sólo justificables, sino indispensables.³²³ (BUSONI *In: Clave bien temperado libro I J.S. BACH*, 1894 p.91)

Por su parte Schaeffer apunta que la música en la tradición occidental de concierto ha despojado al sonido de su valor poético puesto que lo asocia con significados relacionales, el sonido emitido por un instrumento en este contexto solo cobra sentido cuando es relacionado con otros—notas— dentro de estructuras de mayor envergadura —melodías, frases, formas. Para Schaeffer la repoetización de la música pasa por el trabajo plástico con el sonido, alejándolo del referencial auditivo:

Si se ha comprendido claramente la contribución del experimento de la música concreta, no será difícil ver que, aunque la música clásica es en efecto un lenguaje, es un lenguaje utilizado más como prosa que como poesía. De hecho, cada nota musical, como las palabras, tiene un sonido y un significado. El Do de la trompeta es, por una parte, un sonido que los músicos son bastante incapaces de analizar y utilizar como tal, y es también un conjunto de cualidades abstractas, seleccionadas por una elección deliberada de la mente (después de pasar rápidamente y casi sin importancia por el oído sensorial). [...]

Entonces, ¿cuándo se produce el fenómeno de la poesía musical? Cuando el oído percibe un objeto sonoro inusual, absolutamente distinto, tanto en el lenguaje musical, representado por Do, y en el lenguaje de las cosas que subyace a la palabra y al objeto 'trompeta'. Ni el sonido musical ni el ruido, el objeto musical puro da acceso, sin duda por primera vez, al dominio de la poesía musical.³²⁴ (SCHAEFFER, 2013, p. 151)

El trabajo de repoetización del sonido de Schaeffer es una empresa de manipulación plástica del sonido. Aunque su objeto de trabajo no sea dado por 'obras ya existentes', como es el caso de las transcripciones de Busoni, existe en Schaeffer una preocupación por poetizar el

³²³ We emphatically repeat, as we have said again and again, that the technical enrichments which Bach's music is capable of taking on ought never to be made the vehicle for the exhibition of virtuosity; but that they, as the medium for an effective presentation of the Master's grandeur of style, appear not only justifiable, but indispensable. (BUSONI *In: Clave bien temperado libro I J.S. BACH*, 1894 p.91)

³²⁴ If the contribution made by the concrete experiment in music has been clearly understood, it will not be difficult to see that although classical music is indeed a language, it is a language used more as prose than as poetry. Indeed, every musical note, like words, has a sound and a meaning. A C on the trumpet is, on the one hand, a sound that musicians are quite incapable of analyzing and using-as such, and it is also a collection of abstract qualities, selected by a deliberate choice of the mind (after passing rapidly and almost insignificantly through the sensorial ear). [...]

So when does the phenomenon of musical poetry occur? When the ear perceives an unusual sound object, absolutely distinct, both in musical language, represented by C, and in the language of things that underlies the word and the object "trumpet." Neither musical sound nor noise, the pure musical object gives access, doubtless for the first time, to the domain of musical poetry. (SCHAEFFER, 2013, p. 151)

mundo sonoro ‘ya existente’. Ambos reconocen una dimensión estética en el material con el que construyen sus obras y basan su *modus operandi* en la manipulación de éste con fines poéticos, tal como Haroldo de Campos describe en la transcreación de textos estéticos.

Esta operatividad motivada por la variación en Busoni y Schaeffer parece no regirse por la noción de fidelidad al *signo* –comprendido ampliamente–, sino por una fidelidad a la plasticidad de su material. Abiertamente Busoni reconocía una inclinación a ser fiel al espíritu de la composición mucho más que a la notación, finalmente, ésta era un *recurso para captar una inspiración, con el propósito de explotarla más tarde* (Busoni, 1911, pp. 9–10) y como tal era una expresión imperfecta de las ideas musicales –como lo describió en su *Sketch of a new esthetic of music*–. Por su parte Schaeffer, al trabajar con material sonoro proveniente del mundo concreto, se esfuerza por variarlo de tal modo que la fuente emisora de sonido se torne irreconocible para el escucha puesto que *ni el sonido musical ni el ruido da acceso al dominio de la poesía musical*. En este sentido sus variaciones transforman los sonidos del mundo natural –artificial o no– en objetos sonoros que exponen el potencial poético del sonido puro.

En ambos autores, la noción de fidelidad al material fuente de su trabajo es reconfigurada para migrar a la noción de *hiperfidelidad* transcreativa, no en el sentido semántico y comunicativo del material de origen, sino una fidelidad a la forma y la materia. Tal como lo expresamos en la primera parte de este clúster, la hiperfidelidad pasa a ser una acción inventiva de *re-doação*, re-formación material, que trasciende “deliberadamente la fidelidad al significado para conquistar una lealtad mayor al espíritu del original trasladado, al propio signo estético visto como entidad total, indivisa, en su realidad material [...] y su carga conceptual”³²⁵ (CAMPOS, 2011 [1962], p. 46). El compromiso de Busoni y de Schaeffer no está en la reproducción del contexto de origen del material con el que trabajan, sino en explotar al máximo la plasticidad del sonido, dimensión estética. Esta entrega al trabajo con la dimensión estética del sonido lleva a las *modernizaciones* de Busoni que potencializan la obra de partida y en Schaeffer se revela en su esfuerzo por estudiar y proponer una taxonomía de la audición –asunto ampliamente desarrollado en su *Tratado de los objetos musicales*–.

Schaeffer, en vez de favorecer la escucha semántica con su música, donde el sonido se toma como un signo lingüístico que hay que tiene un significado y por lo tanto su lectura

³²⁵ deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 46)

requiere de una decodificación del mensaje, procura incentivar la escucha reducida que requiere un compromiso de exploración de la materialidad del sonido por parte del oyente, desvinculándolo de su significado y fuente. Este punto presenta una especial resonancia con la hiperfidelidad Haroldiana, no al sentido semántico y comunicativo, sino a la *re-doação* de la forma, colocando al transcreador en su función de *dejar en paréntesis* el contenido comunicativo para concentrarse en el *modo de formar* del texto original (CAMPOS, 2011 [1992]), reemplazando la expresión *texto original* por *sonido original*, que en el caso de la materialidad con la que Schaeffer trabaja, se refiere al sonido del mundo concreto. El trabajo de Schaeffer como re-formador, *re-doador de forma*, es una tarea de interpretación del potencial estético del sonido que destruye el servilismo imitativo del mundo de los sonidos grabados, a menudo considerados como cristalizaciones fijas de un fenómeno acústico.

La re-formación del material que Busoni y Schaeffer llevan a cabo logra desvanecer fronteras de modo tal que es incitada una sensación de extrañeza entre los escuchas. En el caso de Busoni, esta extrañeza puede derivarse en críticas al atravesamiento de fronteras y el surgimiento de cuestionamientos como *¿Dónde trazaremos la línea histórica? ¿Cómo decidir qué música necesita la mano del retoucher? ¿Qué música puede sufrir tales libertades? ¿Y hasta dónde puede llegar el transcriptor en su arbitrariedad, sin ofender tanto al estilo como al gusto?* –cuestionamientos ya citados anteriormente vinculados a la transcripción de Busoni de una obra de Mozart (Untitled Concert Review, *The Musical Leader*, 1914 In: KNYT, 2010a, p. 249)–. El cruzamiento de fronteras en una sociedad cada vez más determinada por la categorización representa un esfuerzo transgresor de la lógica imperante. En el contexto de inicio de siglo XX, en el que los valores de fidelidad al *Ur-text* ganaban cada vez más fuerza, las transcripciones y arreglos de Busoni representaron un desafío a la cada vez más fuerte categorización y separación de funciones entre performer y compositor. Los resultados naturalmente trastocaron el orden de los elementos preconcebidos y del extrañamiento surgirán cuestionamientos a la naturaleza del resultado: *¿qué es esto y hasta dónde se puede llegar a alterar la obra?*

En el caso de Schaeffer, el fragmento grabado adquiere la plasticidad del material compositivo y el trabajo sobre este está direccionado a la construcción de ese extrañamiento que cause una separación del objeto sonoro de la causa físico-material del sonido grabado. Podría decirse que el extrañamiento era el efecto deseado por Schaeffer en la búsqueda de su escucha reducida. Despojando al sonido de su familiaridad, el escucha es expuesto y forzado a contemplar el sonido en su dimensión estética. La idea de extrañeza es un efecto esperado

también en la transcreación (CAMPOS, 2011 [1985b]), esta naturalmente rodeará el resultado de la operación formal y será vista como una *formación bienaventurada*. Es decir, la bienaventurada extrañeza significa que la transcreación no busca la complacencia, sino el desajuste de las categorías, el desafío a los interlocutores.

Finalmente, otro aspecto fundamental en la transcreación musical es la negación del carácter intermediario del lenguaje, que actúa en la poesía *por su forma* y no por el aspecto meramente vehicular, transmisión de contenidos, (CAMPOS, 2011, p. 76–77). En este aspecto volveríamos a la *intraducibilidad de lo que hay de arte en el arte*; si la materialidad transformada en el *Etude* de Busoni o en *Bilude* de Schaeffer no buscaba ser fiel al sentido de su material original, cada una de estas obras se erige como un trabajo estético que otorga al *Preludio BWV847* una nueva forma que no es equivalente a la composición de Bach sino paralela: paramórfica. Como entidades autónomas en su información estética están vinculadas como producción simultánea; “serán diferentes como lenguaje, como los cuerpos paramorfos, se cristalizarán dentro de un mismo sistema”³²⁶ (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16). En este caso, el *Etude* y el *Bilude* hacen parte del sistema que podría denominarse *Preludio BWV847*, pero se rigen por el criterio de la forma paralela que reconfigura el signo estético del nodo *Preludio BWV847* de Bach, diferentes y autónomas, las paramorfías de Busoni y Schaeffer al mismo tiempo se encuentran en intricable relación con este.

Tal como *Pierre Menard, que siendo en el siglo XX un novelista popular llegó al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard* –referenciando al Borges del inicio de esta sección–, Busoni y Schaeffer llegan al *Preludio BWV847* a través de sus experiencias y de su visión ontológica de la música y la obra musical. Creemos que, por los motivos expuestos en este uróboro que al llegar al fin muerde la primera sección de este clúster, tenemos elementos para defender que tanto *Bilude* como *Etude* pueden ser consideradas como transcreaciones musicales. Naturalmente el pensamiento estético de Busoni y Schaeffer presentan diferencias con relación a la teoría de Campos –como por ejemplo la separación entre original metafísico y versiones en Busoni, aspecto contrario a la *obliteración del original* de la transcreación–, no obstante, podemos tener motivos para pensar en estas dos piezas, *Etude* y *Bilude*, como transcreaciones pues colocan de manifiesto una sincronización transtemporal y un dialogo

³²⁶ serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011 [1985a], p. 16)

intertextual, así como un evidente trabajo con intenciones estéticas, colocando en paréntesis cualquier rastro de fidelidad al signo para rendirse a la hiperfidelidad al potencial del material.

Busoni y Schaeffer son reconocidos por su legado como compositores –aunque el ejercicio que desarrollaron en *Etude* y *Bilude* bien podría verse como una interpretación del *Preludio BWV847*–, no habría por qué pensar que los performers –agente central en esta tesis– no podrían asumir una postura semejante. Consideramos que, de alguna manera, el pensamiento ontológico sobre la obra música determina la ética del accionar performativo, como hemos insinuado al inicio con el caso de Tom Koopman y su reverencia al pasado. En la siguiente sección no un compositor ni una obra específica es elegida como nodo de convergencia del discurso, sino que será el accionar performativo transcreador narrado en primera persona por tres performers, investigadores artísticos que desafían la ontología de la obra como un objeto absoluto.

4.4. Estudio Op. 822 n. 46

Desde el punto de vista morfológico, es decir, lo más cerca posible de la especie, la oreja parece hecha para la captura del indicio que pasa: es inmóvil, está clavada, tiesa, como un animal al acecho; recibe el máximo de impresiones y las canaliza hacia un centro de vigilancia, selección y decisión; los pliegues, las revueltas de su pabellón parecen querer multiplicar el con? tacto entre el individuo y el mundo y, sin embargo, también reducen esta multiplicidad sometiéndola a un recorrido ya elegido; pues es necesario —en eso reside el papel de esta primera escucha— que lo que era confuso e indiferente se vuelva distinto y pertinente, y que toda la naturaleza tome la forma particular de un peligro o una presa: la escucha es la operación en que esta metamorfosis se realiza. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (1986, p. 246)



Figura 25 Castro Gil, Susana. 2022. Fotogramas y edición digital.



QrCode 8: Acceso a página de No-estudio en la exposición virtual - <
<https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760120>>

4.4.1. Tema y variaciones: educación e individuos

No existe música y arte sin un *nosotros*, aseveración que no se sostiene solamente por la demanda de interpretación y performance que tiene la obra, vista de la otredad que le valida la existencia; sino también porque es la existencia del *nosotros* que hace posible el individuo - Reminiscencia que revalida la vigencia de la filosofía ancestral: el africano *Ubuntu*³²⁷, el andino *Ayni*³²⁸, entre otros, como enlace empático de la humanidad-. Como seres sociales no existimos sin el otro, más allá de las condiciones filosóficas de la brecha temporal y de paralaje e inclusive de las expresiones de ancestralidad. El sentido de comunidad es inherente al sentido de humanidad, y paradójicamente, a la noción de individuo: no existiría la noción del yo independiente del nosotros, porque qué sería de la existencia si no hay existencias colindantes.

³²⁷ Expresión proveniente de las lenguas Xhosa y Zulú que, derivadas del Bantú, *ubuntu* es una noción que nutre el sentido de colectividad de las comunidades humanas del sur del continente africano. Ubuntu propone una forma de vida solidaria, fraternal y respetuosa con el otro, reconociendo la importancia del otro en la construcción individual. Presente en proverbios populares como *umuntu ngumuntu ngabantu* (somos a través de los demás; tú eres, luego yo soy). Ver más: Rubio (2022). Ubuntu, la filosofía africana del respeto. Disponible en: <<https://www.publico.es/psicologia-y-mente/ubuntu-la-filosofia-africana-del-respeto/>>

³²⁸ Expresión proveniente del Runasimi (Quechua) que puede entenderse como reciprocidad. Es una práctica ancestral que persiste en la comunidad andina contemporánea y consiste en entregar al otro sin esperar nada a cambio, además del deseo de sentirse bien para vivir en armonía con el cosmos. Ver más: Yucra (2016). El Ayni, principio fundamental de los incas. Disponible en: <<https://faedu.cayetano.edu.pe/noticias/1191-el-ayni-principio-fundamental-de-los-incas>>

Por esto, es posible afirmar que el arte, la música, como manifestaciones de humanidad se encuentra inseparablemente vinculado con el nosotros, que a su vez influencia poderosamente la identidad individual. *Soy*, no porque creo, siento, inspiro, sino porque *somos: Ubuntu*; *soy*, no porque existo, sino porque me entrego incondicionalmente para *sincronizarme* con mi *otro*, otro-humano, otro-tierra, otro-cosmos: *Ayni*. Propongo aquí que iniciemos con el módulo creativo *No-Estudio* que teje reflexiones sobre los actos sociales mediados por la música, especialmente en el contexto formativo marcado por el *habitus conservatorial*.

La música es creación y experiencia, es acto y hecho social, más allá de cualquier vínculo estético, receptivo o individual que pueda tejerse con esta. Como tal, configura numerosas manifestaciones y, para trazar una delimitación, nos dedicaremos a reflexionar sobre esta práctica(s) y hecho(s) en el contexto occidental, específicamente en el que se encuentra vinculado con las instituciones de enseñanza. Esta decisión se toma por motivo de afinidad, reconozco mi lugar discursivo y mi pertenecimiento a el establecimiento educativo occidental. Formada en este contexto, lo que procuro es tocar experiencias semejantes puesto que soy consciente de que mi existencia no se trata de una excepcionalidad. Por el contrario, hago parte de un engranaje humano que coloca constantemente en movimiento las estructuras sociales y de poder, es decir comparto con otros individuos esquemas o disposiciones de obrar, pensar y sentir asociados por mi pertenecimiento a la comunidad académica de la música occidental. Con esto no me estoy refiriendo a otra cosa que al *habitus*, que evidencia mi *ser* porque *somos* comunidad.

El concepto de *habitus* es fundamental en el pensamiento de Bourdieu (2012 [1974]), que lo utiliza para conceptualizar como se encarnan las estructuras objetivas, describiéndolo como un sistema de disposiciones duraderas, transponibles que integran experiencias pasadas y se expresa de manera duradera a través del cuerpo en su postura, habla e influencia como se composta, se piensa y se perciben determinados fenómenos en contextos establecidos. Es decir, el *habitus* describe los patrones colectivos de preferencia formados en torno a las normas de comportamiento y los esquemas de evaluación. De este modo, este concepto se puede aplicar al mundo de la sociabilidad educativa musical centrada en el conservatorio.

Para Pereira (2012), en el contexto de la educación musical, pero no restringido solo a este contexto, es posible identificar una fuerza que defiende una única escala de legitimidad cultural en lo que se refiere al fenómeno musical. Esto funciona no como un único bloque de disposiciones sino como matrices de acciones y percepciones propio del campo artístico musical transpuesto al campo educativo que tienen como *modus operandi* el *habitus*

conservatorial. Este funciona como una descripción de las valoraciones musicales que organizan las prácticas de selección, producción y distribución del conocimiento musical.

Este concepto abarca la concepción de la función del profesor, del alumnado, la organización de prácticas que legitiman la música *clásica* occidental, el textocentrismo y el individualismo solista sometiendo otras prácticas musicales a sus propios sistemas de valoración redundando en su exclusión por no satisfacer los criterios de importancia vigentes para la música clásica. El *habitus conservatorial* emite una jerarquización sobre lo que es correcto y errado que aplica para las relaciones humanas y estéticas en la música. Tal como lo explica Pereira, está caracterizado por:

- tendencia a organizar las prácticas de formación del músico para la actuación profesional o diletante en el ámbito artístico;
- fuerte propensión a entender este proceso de formación en los moldes de los oficios medievales, donde la figura del maestro se atribuye al profesor, máximo conocedor de su arte;
- inclinación a favorecer el individualismo, tanto en el proceso de enseñanza como en la actuación musical (fábrica de solistas virtuosos);
- tendencia al fuerte encuadramiento y a la fuerte clasificación en la organización curricular;
- favorecimiento de la música occidental erudita en la selección de los conocimientos oficiales;
- supremacía textocéntrica musical;
- tendencia a valorar la performance por encima de otras áreas de formación (disposición instrumentalmente ligada a la formación del músico como objetivo último del proceso);
- inclinación a la separación disciplinar de la teoría y la práctica, manteniendo la posición propedéutica de la primera en relación con la segunda;
- propensión a la selectividad.³²⁹ (PEREIRA, 2012, p. 146)

En el *habitus conservatorial* se fundamentan las relaciones humanas en el contexto de la práctica de la música *clásica* occidental y es en este punto donde el *nosotros* comienza a tergiversarse con relación al nosotros del *Ubuntu*. El mundo dominado por el *habitus conservatorial*, produce numerosos puntos de diferenciación: separación de

³²⁹ - tendência a organizar as práticas de formação do músico para atuação profissional ou diletante no campo artístico;

- forte propensão a compreender este processo de formação aos moldes dos ofícios medievais, onde a figura do professor é atribuída ao mestre, máximo conhecedor de sua arte;
- inclinação para o favorecimento do individualismo, tanto no processo de ensino quanto na atuação musical (fábrica de solistas virtuosos);
- tendência a forte enquadramento e forte classificação na organização curricular;
- favorecimento da música erudita ocidental na seleção do conhecimento oficial;
- supremacia do letramento musical;
- tendência à valorização da performance em detrimento de outras áreas de formação (disposição ligada intrinsecamente à formação do músico como objetivo final do processo);
- inclinação à separação disciplinar da teoria e da prática, mantendo-se a posição propedéutica da primeira em relação à segunda;
- propensão à seletividade.

(PEREIRA, 2012, p. 146)

performance/teoría, músico profesional/amateur, función maestro/estudiante, virtuoso solista/miembro uniforme de conjunto, música escrita/músicas de tradición oral, entre otras categorías sugeridas por Pereira en la citación anterior.

En particular, la relación entre el docente y el alumno se convierte en un vínculo desigual y por extensión, las relaciones entre los individuos estudiantes, también se erigen de manera desigual. Las fuerzas de estas estructuras llegan a determinar la manera como los estudiantes aprenden y lo que aprenden, teniendo como es de esperarse un impacto negativo entre los individuos que no se encuentran en la cima de las jerarquías (PERKINS, 2013). En todo caso, el *habitus conservatorial* posiciona al estudiante de manera que tal que lo convierte en un replicador de la reproducción del capital simbólico de la música *clásica*: el excesivo foco en la performance virtuosa solista sobre otras áreas o el trabajo en conjuntos da por sentado que el único camino del éxito es la consecución de un nivel de virtuosismo (performer ideal) y todas las demás funciones que puede desempeñar, se tornan secundarias y dependientes de su capacidad como virtuoso solista. Esta lucha por asumir una posición de superioridad se expresa también en la pedagogía del profesor de música (PERKINS, 2013): por un lado, se es un músico-profesor y no un profesor de música aduciendo una posición de performer virtuoso para poder llegar a ser un buen profesor de música. Por otro lado, su estatus se examina constantemente con relación al estatus de sus estudiantes con relación a los colegas de su mismo ‘nivel’, siendo así, el propio prestigio del profesor depende de la supuesta eficacia de sus métodos de enseñanza y su capacidad de producir nuevos virtuosos, es decir, de sostener el *habitus conservatorial*.

Los diferentes métodos de enseñanza son objeto de críticas por voces disidentes del *habitus conservatorial*, y apuntan generalmente hacia el carácter opresivo, mecánico y generador de un único pensamiento (BOUIJ, 2004; BOWMAN, 2007; ELLIOTT; SILVERMAN, 2019; PERKINS, 2013; SAGIV; HALL, 2015). Uno de los aspectos más problemáticos se puede ver en la relación con el cuerpo, sobre el cual se teje una nueva división: una sobrevalorización de la cognición sobre la corporización, no obstante aceptando la última como vía necesaria para la concretización del *habitus*. El individuo-cuerpo pertenece a un contexto, nunca es aislado, y el estudio de la música pasa directamente por el trabajo con el cuerpo y el instrumento. En el proceso de formación musical, toda acción aprendida y adquirida está directamente conectada con su entorno, y esto hace del cuerpo el lugar más significativo para el aprendizaje en la enseñanza musical (SAGIV; HALL, 2015). Pese a esto, muchos profesores dedican gran parte del tiempo compartido con los alumnos en perfeccionar

habilidades técnicas y abordar los problemas musicales desde una perspectiva mecánica impartiendo ordenes verbales monótonas con el fin de controlar, corregir y mejorar el cuerpo que aprende.

El proceso educativo hace que el estudiante incorpore con el repertorio habilidades que se incrustan profundamente en su hacer corpóreo, aunque puede considerarse como un camino opresivo, debilitante, que fomenta la obediencia ciega, cercenando al alumno la posibilidad de producir expresiones creativas significativas. El objetivo, mucho más que lograr una performance específica, es la adquisición de manera satisfactoria del “*habitus de un intérprete de música clásica que pertenece a un grupo de élite con disposiciones distintas y distinguidas*”³³⁰ (SAGIV; HALL, 2015, p. 124). Lo paradójico de esto es que se espera del estudiante que se destaque entre sus colegas, no obstante debe llegar a esa posición de ventaja repitiendo conductas reforzadas durante ciclos enteros de educación sin innovar en sus relaciones con los objetos y sujetos significativos para el *habitus conservatorial*, como lo que puede tejerse con los textos musicales, docentes, técnica instrumental e incluso código de conducta y vestimenta; es decir, debe destacarse sin hacer nada diferente, ardua labor.

Algo que ya se mencionó en el primer clúster de esta tesis y cuya concordancia es indispensable para desarrollar nuestra línea de raciocinio es que la música no es solamente un catálogo de piezas, obras, composiciones cosificadas u objetificadas. Su movimiento no se da a través de la identificación y encuadramiento de fenómenos, sino de su praxis, forma distintiva de hacer, vivir, experimentar el verbo/sustantivo *música*. Tal como lo colocan Elliott y Silverman (2019), la música debe concebirse como una manera distintiva de hacer y valorar éticamente al ser humano que interactúa con una compleja red de agentes humanos (personas) y no humanos (procesos, productos, objetos, contextos). Así, la musicalidad y el *hacer musical* es la manera en la que los individuos se involucran en, con y a través de la música. Tomada en esos términos, la música debería ser vista más como un esfuerzo por hacer, más que por un decir; es una actividad que hacen las personas.

Teniendo en cuenta eso, las relaciones tejidas dentro del contexto educativo musical entre docentes y estudiantes Bowman (2007) sugiere que deberían fundamentarse en la música como acto social y no como una entidad con la que se establecen exclusivamente vínculos estéticos, receptivos y, de alguna manera individualistas. Inclusive, las prioridades en la

³³⁰ “the habitus of a classical music performer belonging to an elite group bearing distinct and distinguished dispositions”(SAGIV; HALL, 2015, p. 124).

educación musical podrían revisarse y cambiar su centro gravitacional desde la exclusividad por la operatividad mecánica -como tocar más fácil un pasaje instrumental, como alcanzar una proeza técnica compleja- hacia la reflexión de quienes somos cuando estamos mediados por el hacer musical en colectividad. Tal como lo expresa Bowman:

no es lo que sabemos o sentimos sobre ella [música], ni la facilidad con la que somos capaces de ejecutar determinadas tareas musicales, sino en quiénes nos convertimos (tanto personal como colectivamente) a través de los compromisos musicales. Hacer música juntos implica una sensibilidad ética muy refinada: la preocupación por actuar de forma correcta, adecuada y responsable en circunstancias que son fluidas, nunca totalmente predecibles y siempre sujetas a cambios³³¹ (BOWMAN, 2012, p. 30)

En este momento posamos la mirada sobre el asunto central de este módulo creativo, la ética que permea las relaciones de poder en el contexto educativo musical y como estas alteran no solamente la manera *como* se aprende música sino también lo *que* se aprende. Hablar de ética no se trata de hablar de que tan bien o no se hace algo. Como lo apuntamos en el Clúster II, la ética es un conjunto no universal de valores aplicados a algún contexto, faceta, comportamiento de la vida de los individuos. Se hace referencia a las preguntas que tratan de resolver los problemas en primera persona con relación a valores y circunstancias sociales, personales, género y demás; esta es interpersonal e intrasubjetiva, pero al mismo tiempo es reflexiva y empática (ELLIOTT; SILVERMAN, 2019). Esto significa que los ideales y valores éticos pueden variar entre las personas, estos pueden “incluir el logro de experiencias ricas y éticamente correctas, la compasión y la generosidad hacia los demás [...] [o] pueden centrarse en la profundidad de la sabiduría, la amabilidad y la originalidad de las contribuciones a su profesión”³³² (ELLIOTT; SILVERMAN, 2019, p. 75).

De acuerdo con esto, la ética también implica decidir cuáles son los ideales rectores, el centro de las prioridades que, de alguna manera, son aspectos que determinan la construcción de nuestras identidades y nuestros vínculos sociales, así como la manera como esto se hace. Así, el ser ético está como responsabilidad mayor y nos sitúa dentro de una narrativa o narrativas más amplias. En contraste con la ética, la moral es legalista y se refiere a códigos de conducta cerrados -por ejemplo, los Diez Mandamientos- desarrollados grupos dentro de una sociedad o

³³¹ is not what we know or feel about it, and not the facility with which we are able to execute particular musical tasks, but who we become (both personally and collectively) through musical engagements. Making music together involves highly refined ethical sensibilities— concern to act rightly, appropriately, and responsibly in circumstances that are fluid, never wholly predictable, and ever subject to change (BOWMAN, 2012, p. 30)

³³² “the achievement of rich, ethically right experiences, compassion, and generosity toward others. Another person’s ideals may focus on the depth of wisdom, kindness, and the originality of contributions to her profession.” (ELLIOTT; SILVERMAN, 2019, p. 75).

sociedades y que cuentan con algún grado de aceptación utilizado para guiar los comportamientos de los individuos.

Algunas personas utilizan las leyes o reglas morales para pensar y/o determinar inevitablemente sus respuestas a preguntas como ¿Qué es lo correcto? en todas las situaciones o circunstancias. Para la moral, las leyes, reglas determinan las decisiones y acciones de los sujetos independientemente del contexto en el que se encuentren: *No matarás, santificarás las fiestas*, son mandamientos de la moral cristiana que no toman en cuenta un escenario de riesgo (matar en defensa propia), o particularidades idiosincráticas (no marcar un festivo para un santo patrón si es coincidente con un día de homenaje por una tragedia), etc. La moral es formulista, en el sentido que aplica sus leyes a todas las situaciones, mientras que la ética es reflexiva y crítica y encuentra su origen en los interrogantes: ¿qué debo hacer ahora? ¿qué quiero llegar a ser? ¿Qué le da valor a mi vida?

Las personas éticas piensan y reflexionan críticamente sobre lo que deciden y cómo van a actuar en relación con los problemas y conflictos que surgen en su vida personal y profesional y, a menudo, con la ayuda de personas en las que confían para que les den un consejo sabio. En los momentos críticos de su vida, ponen en práctica sus ideales en primera persona sobre lo que significa vivir una buena vida. Los pensadores éticos no suelen seguir simples códigos o normas de conducta social, aunque algunas personas suelen hacer ambas cosas. (ELLIOTT; SILVERMAN, 2019, p. 76)

Por lo tanto, la ética también implica decidir cuáles son los ideales rectores que determinan nuestra capacidad de decisión y por lo tanto impactan en lo que somos como individuos sociales. En el contexto de la praxis educativa en música hay también una dimensión de valores éticos que permean las decisiones de los individuos y la manera como se construyen vínculos. Frecuentemente, el docente asume la función de defensor y transmisor de una moral musical *Werktreue*, asunto sobre el que nos extendemos detalladamente en el clúster II; pero esta función está mediada por su consciencia ética que decide colocarse en ese lugar y tejer relaciones con sus colegas y estudiantes partiendo de esta ética.

Es ampliamente conocido que los derroteros de la instrucción musical, principal vínculo entre docentes y estudiantes en el contexto académico, son concebidos para satisfacer un arquetipo de musicalidad tradicional vinculada al *Werktreue*³³³. Lo que no se debe dejar de notar en este punto, es que lo que en un momento fue una ética defendida por un segmento de los educadores musicales en el contexto de Europa central en los siglos XIX y XX, se tornó en una moral ampliamente aceptada en las instituciones de educación musical de Europa y el

³³³ Sobre este asunto en específico dedico buena parte de mi investigación de maestría, disponible en la disertación: *Virtuosismo en la contemporaneidad: De la invisibilidad al activismo decolonial* (2019), UFMG.

mundo occidentalizado (CASTRO GIL, 2019). No obstante, no habría por qué pensar que los métodos de instrucción y la musicalidad son objetos morales: absolutos y universales dentro de su lógica vigente.

La musicalidad consiste en capacidades funcionales desarrolladas al servicio de acciones y esfuerzos musicales específicos, dentro de contextos culturales específicos. No se trata tanto de un “ello” como de un “ellos”: flujos flexibles y temporales que se manifiestan de maneras sorprendentemente diferentes en distintos tipos de acción musical. Del mismo modo, el método de instrucción es específico del contexto y de la práctica. Tanto los tipos de habilidades y capacidades que constituyen la musicalidad como los métodos más adecuados para enseñarla dependen de la naturaleza de la música que se esté interpretando³³⁴ (BOWMAN, 2007, p. 115–116)

Aunque evidentemente Bowman (2007) coloca límites a los modelos de instrucción y musicalidades al vincularlos con un contexto y práctica específica, lo que es razonable, esto no debería justificar la censura de las individualidades. De nuevo, la instrucción debe orientarse por el pensamiento ético, dejando la moralidad para grupos que deseen acogerse a ella. Así, aunque la tarea del docente sea iniciar o consolidar la práctica musical de los alumnos en una determinada tradición, esto no significa automáticamente que la expresión ética del alumno (posicionamiento con relación a la práctica instrumental o constructos como obra musical, tradición, performer, etc.) tenga que ser confinada y restringida.

Así, una praxis (que incluye sus tradiciones) acoge y guía a los recién llegados a una red ético-musical de relaciones y valores dinámicos, dialógicos y sociales. La naturaleza de estas relaciones y valores, el desarrollo de los conocimientos musicales, las acciones y la sabiduría práctica de los estudiantes, los productos musicales que crean por sí mismos y con el conocimiento de la creatividad de los que les precedieron en la tradición, todas estas variables potencian el arte de los estudiantes y sus poderes de reflexión musical crítica, que aplican a la propia tradición, sus puntos fuertes y débiles, y los “bienes” que tiene el potencial de producir. Así, el proceso vivo que se encuentra en el corazón de las tradiciones musicales y educativas guiadas éticamente actúa como plataforma de lanzamiento de nuevas formas de pensar y hacer y de nuevas creaciones³³⁵. (ELLIOTT; SILVERMAN, 2019, p. 82)

Es interesante preguntarnos en este punto por qué, estando marcado por la opresión, jerarquización, exclusión (BOUIJ, 2004; BOWMAN, 2007; PERKINS, 2013; SAGIV; HALL, 2015), el proceso de aprendizaje conservatorio continúa actuante en las instituciones

³³⁴ Musicianship consists of functional capacities developed in service of specific musical actions and endeavors, within specific cultural contexts. It is not so much an “it” as a “them”: flexible, temporal fluencies that manifest themselves in strikingly different ways in different kinds of musical action. Likewise, instructional method is contextually- and practice-specific. Both the kinds of skills and capacities that constitute musicianship and the methods best suited to teaching it depend on the nature of the music at hand. (BOWMAN, 2007, p. 115–116)

³³⁵ Thus, a praxis (which includes its traditions) welcomes and guides newcomers into a musical-ethical network of dynamic, dialogical, and social relationships and values. The nature of these relationships and values, the development of students’ musical knowing, doings, and practical wisdom, the musical products they create on their own and with knowledge of the creativity of those who came before them in the tradition—all of these variables empower students’ artistry and their powers of critical musical reflection, which they apply to the tradition itself, its strengths and weaknesses, and the “goods” it has the potential to produce. So the living process at the heart of ethically guided musical and educational traditions acts as a launching pad for new ways of thinking and doing and new creations. (ELLIOTT; SILVERMAN, 2019, p. 82)

educativas de la actualidad y sostiene su prestigio o valor social ampliamente aceptado. Difícil sería encontrar una única respuesta. Visto desde diferentes ángulos podría hablarse de la fetichización del control físico y mental como sentido de disciplina social (FOUCAULT, 2002), pero prefiero apuntar hacia la posibilidad de ver la práctica educativa como un ofrecimiento por medio del cual se liberan y direccionan sus facultades, concordando con Dan Sagiv y Clare Hall (2015).

Finalmente, podríamos afirmar que una educación inmoralmente ética en la música es posible desde que esté orientada hacia la construcción y respeto por la ética individual y sobre todo el desarrollo de una mentalidad crítica y reflexiva frente a la tradición, teniéndola como punto de contacto entre los individuos, instituciones y constructos sociales. Aunque este sería un escenario muy deseable, prevalece en la educación musical la pedagogía moralista del error y acierto, del abordaje mecánico y los dogmas musicales que conforman el *habitus* conservatorio y la ética de valores *Werktreue*. Con esto, se presuponen actitudes hacia objetos, agencias y constructos: obras, tradición, performance, concierto, enseñanza, etc.

Desde la antigüedad, los sabios han observado que somos o nos convertimos en lo que hacemos repetidamente. Esta idea se convierte en axiomática en el pragmatismo filosófico, donde se sostiene que los hábitos son constitutivos tanto del conocimiento como de la identidad humana, y que las acciones, más que las ideas, son fundamentales en el mundo humano. Las personas son, en las memorables palabras de William James, paquetes de hábitos andantes (James 1899, p. 77). La acción humana es la base de todo conocimiento. De hecho, el conocimiento es en sí mismo una acción. En consecuencia, para conocer el valor de cualquier cosa es necesario entender lo que la gente hace con ella, cómo la gente la utiliza; tenemos que determinar la “diferencia que marca” sus consecuencias para la acción humana. Estas poderosas convicciones sugieren una comprensión y un enfoque distintivos de la educación, que son más favorables a iniciativas performativas como la música que las nociones ideocéntricas que dominan muchas (¿tal vez la mayoría?) de las prácticas y sistemas escolares. [...]

Si nos centramos en la acción -en lo que las personas son capaces y están dispuestas a hacer como resultado de la instrucción-, las preocupaciones convencionales sobre el estado cognitivo de la música deben ser sustituidas por la preocupación por el desarrollo de hábitos, disposiciones y capacidades para actuar de forma inteligente y responsable en circunstancias previstas e imprevisibles. La preocupación por lo que sabemos puede ser sustituida por la preocupación por el tipo de personas en que nos convertimos al participar en la acción musical. Estas últimas preocupaciones no son nuevas: tienen raíces que se extienden profundamente en la antigua civilización griega y china. Sin embargo, la fascinación contemporánea por los sistemas de instrucción técnica -con “métodos” cuyo valor se mide por resultados cognitivamente circunscritos y por habilidades ejecutivas claramente delineadas- desvía la atención del poder de la música para moldear los hábitos, la personalidad, el carácter y, a su vez, los órdenes sociales y culturales.

Si tomamos como fundamento la acción en lugar del conocimiento o el sentimiento, los objetivos de la enseñanza musical cambian de forma bastante interesante, de forma más favorable a la creación musical. La cuestión no es tanto lo que sabemos o sentimos como resultado de la instrucción, o qué habilidades ejecutivas específicas puede haber

impartido la instrucción, sino en qué tipo de personas nos convertimos al participar en la acción musical. Estas consideraciones exigen que nos preguntemos ¿a qué tipo de sociedades y de mundo queremos que lleguen los procesos educativos musicales de creación de hábitos, de creación de personas y de creación de mundo?

Wayne Bowman, *Music's place in education* (2012, p. 29).

No es una experiencia individual el paso por la formación musical en el *habitus conservatorial*. Particularmente, hago referencia a la formación superior musical en entornos universitarios o de conservatorio de música. Esto no solamente porque la formación depende de la indispensable figura del profesor que orienta, sino también de los co-aprendices y, de manera memorable, los múltiples *yo* que coexisten en falsa armonía. En este proceso esquematizado, sistematizado y predeterminado, mediante el cual el pupilo adquiere las habilidades necesarias para tornarse un *performer ideal*, en la medida de lo posible.

Diferencias como aspectos técnicos, ergonómicos, de estilo y repertorio se tornan superficiales por básicamente dos motivos que abarcan muchas razones: primero, los objetivos a ser alcanzados son impartidos para todos los alumnos de manera generalizada. Independiente de la elección de repertorio, afinidades estilísticas, variaciones técnicas, lo que se pretende es la construcción de un performer con una aceptación consistente de *una* manera definida de relacionarse con las agencias musicales humanas y no humanas (partitura, técnica instrumental, profesores, colegas, etc.). Segundo, el fin implica introducir en el accionar musical un accionar moral, no una visión de construcción crítica de una ética musical. Esto significa que los resultados son evaluados como ciertos o errados en la medida que satisfagan la moral vigente, pudiendo ser la *werkretue*, y no en la medida que se llegue a ellos desde el accionar crítico y creativo.

4.4.3. Materiales para el NO

En este punto, vale la pena apuntar que es al *ideocentrismo* y la preferencia contemporánea por los sistemas de instrucción técnica, los métodos y la medición de resultados por habilidades ejecutivas, que describe Bowman (2012), que nos referimos cuando tratamos del sistema educativo musical como impartidor de una moral performativa. Consciente de esta dinámica, que identifico como parte de mi propio proceso formativo, en el presente módulo me dedico a trabajar las constantes en común encontradas con mis semejantes. A este ejercicio de formación y re-formación de la materia llegué de manera imprevista, así como lo anuncia Pareyson al mencionar el núcleo de la formación: “Formar significa inventar la obra y al mismo

tiempo el modo de hacerla; lo que explica por qué la actividad artística es a la vez libertad y necesidad de trabajo del artista y voluntad de la obra, aventura y determinación en una palabra, tanteo y realización ordenada” (PAREYSON, 1987, p. 31). Su proceso no fue determinístico o teleológico, sino que fue desvendándose en la medida que hubo contacto con la materia.

Como se irá viendo, la exposición a unos elementos y otros condujo el desarrollo creativo de este módulo, que por supuesto no se encuentra cerrado y definido, sino que siempre será sujeto de revisiones y re-formaciones. En este constante proceso es importante notar que, como Pareyson lo afirma, el resultado es inseparable del proceso y por lo tanto se puede hablar de un “contenido en búsqueda de su propia forma, de vocación formal del espíritu, de espiritualidad en el acto de hacerse, modo de formar, sin pretender establecer una distinción entre contenidos, que pueden ser o no tornarse artísticos”³³⁶ (PAREYSON, 1993, p. 40). En este sentido, primó el movimiento de tanteo experimental, ensayo y error, valoración de afinidades. Contrario al objetivo de reproductibilidad del experimento científico, este proceso de experimentación estuvo centrado en la materia: sonidos, colores, formas, convenciones, tecnologías, no limitándose a un asunto de examinación material sino un cuestionamiento de las relaciones entre las diferentes representaciones, métodos y expresiones usados en cada paso.

Una vez más, la contingencia de la escritura nos obliga a crear una línea sucesiva de acontecimientos y reflexiones. Sin embargo, el proceso creativo acontece de manera rizomática, eventualmente intermitente en el tiempo, de forma retroalimentada, haciendo selecciones fundamentadas en ensayos, congenialidades, expectativas, o no. A veces el proceso reformativo *transcreador* entra en el campo de la subjetividad profunda

4.4.3.1. Viaje al parnaso

Un cierto mancebito cuellierng[u]ido,
 en profesión poeta, y en el traje
 a mil leguas por godo conocido,
 lleno de presunción y de coraje
 me dijo: «Bien sé yo, señor Cervantes,
 que puedo ser poeta, aunque soy paje.
 Cargastes de poetas ignorantes, y
 dejástesme a mí, que ver deseo
 del Parnaso las fuentes elegantes.
 Que caducáis sin duda alguna creo.
 ¿Creo? No digo bien; mejor diría
 que toco esta verdad y que la veo.

³³⁶ “conteúdo em busca da própria forma, de vocação formal do espírito, de espiritualidade no ato de se fazer modo de formar, sem com isso pretender estabelecer uma distinção entre conteúdos, entre os que podem e os que não podem tornar-se artísticos” (PAREYSON, 1993, p. 40)

Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnasso* (2001[1614], l. 433–440)

Articulando este módulo a partir del pivot que ofrece el concepto de *parnassum*, y especialmente la invitación locomotiva que hace el título *gradus ad parnassum*, me expuse a materiales de diferentes orígenes, no reduciendo mi fuente documental a los estudios de técnica instrumental. Así, mi amor a las letras -congenialidad pareysoniana- me entregó a la obra en verso *Viaje del parnaso* (1612-1614) de Miguel de Cervantes Saavedra. En esta, el autor cuenta el viaje de ficción literario que lo lleva por geografías reales y míticas. Este poema épico-burlesco cuenta con contenido autobiográfico, como el protagonista, Miguel de Cervantes, asume la misión de reclutar a los mejores poetas españoles para combatir contra los poetas mediocres.

En su travesía entra en contacto con personajes reales y mitológicos, entre ellos autores como Lope de Vega, Góngora, Jáurigui, entre otros, y dioses griegos como Mercurio y Apolo. De esta manera, Cervantes crea una imagen de sí mismo, habitando la dimensión humana y mítica, “entre realidades y aspiraciones, como escritor entre escritores” (RIVERS, 1993, p. 110). De alguna manera, podemos pensar en una analogía con el trabajo emprendido de crítica al *habitus conservatorial* con los estudios de piano. Así aparece un sujeto que no es un individuo aislado, sino que hace parte de una comunidad de pares con los cuales puede interactuar, concordar y disentir. Con esto nace una intención de proponer un módulo, inicialmente llamado *Viaje al parnaso* en reconocimiento explícito del impacto del poema de Cervantes Saavedra. Los puntos iniciales serían: el camino *hacia* el *parnasso* como lugar aspiracional, la comunidad que lo recorre en conjunto y la eterna lucha entre el ‘bien’ y el ‘mal’.

4.4.3.2. Czerny: *Gradus ad parnassum*, tema y variación

Entre las cualidades indispensables que debe poseer el pianista para superar lo mediocre, una de las más necesarias es la certera y regular fluidez de los dedos, incluso en el movimiento más rápido, y significa que todo estudiante debe desarrollarla lo antes posible. Sólo cuando el pianista tenga a su disposición todo el grado de rapidez podrá realizar las demás partes de la performance con verdadera perfección, así como la flexibilidad de la lengua es una condición importante para expresarse bien en un idioma. Los siguientes ejercicios tienen el único propósito de desarrollar y aumentar esta rama del virtuosismo, y también de conservarla para el futuro, cuando se tocan a diario, especialmente a otros (después de una práctica minuciosa) al tempo muy rápido indicado en todas partes, con la observación de todas las demás reglas de la interpretación bella y correcta.³³⁷ Carl Czerny, *Die Schule der Geläufigkeit* Op.299. Prólogo. (1840)

³³⁷ Unter den unerlässlichen Eigenschaften, welche der Klavierspieler besitzen muss, wenn er sich über das Mittelmässige emporheben will, ist die wahre und regelmässige Geläufigkeit der Finger, auch in der schnellsten

El pianista, pedagogo, compositor austriaco Carl Czerny cuenta con un extensísimo catálogo de más de 860 Opus y decenas de obras sin catalogar, es quizás el compositor más tocado del mundo (CHIANTORE, 2001), o por lo menos del mundo occidentalizado y educado en el *habitus conservatorial*³³⁸. Es probable que algunos pianistas no toquen nunca un *Estudio Tableaux* de Rajmáninov o una *Suite inglesa* de Bach, pero por lo menos en algún punto de su carrera el pianista se encontrará con Czerny y sus estudios. En este detalle radica su omnipresencia conservatorial, pese a haber hecho contribuciones importantes en todos los aspectos de la vida musical decimonónica: pedagogía, edición, publicación, historia, composición (GRAMIT, 2008) su legado más visible se encuentra en su literatura pianística con fines pedagógicos, son más de 140 sus libros de ejercicios y técnica de piano (WEHMEYER, 1981).

Lejos de querer valorar la justicia o injusticia de la narrativa histórica sobre Czerny y su legado, él se erige como figura imponente para la pedagogía pianística, y por lo tanto para el *saber-hacer* pianístico, porque contribuyó invaluablemente a la cimentación del camino hacia la excelencia performativa, virtuosismo, que conduce el trabajo técnico, a través del estudio de técnica separada del repertorio. La suposición de que el ejercicio de la técnica pianística trabajada en ejercicio cortos y mecánicos sería válida para cualquier otra ocasión ya estaba siendo propuesta desde el inicio del siglo XIX con August Eberhard Müller (CHIANTORE, 2001), no obstante en Czerny encontró un sistematizador juicioso. Czerny colocó por escrito todo lo que enseñaba siendo que, para mediados y finales del siglo XIX, el objetivo de la educación musical infantil apuntaba hacia el virtuosismo obtenido como resultado de la práctica instrumental durante varias horas al día (DEAVILLE, 2008).

Por increíble que parezca, hasta el día de hoy, esta situación no ha cambiado. Incentivados por una saturación de videos en redes sociales de pequeños niños genios que tocan

Bewegung, eine der nothwendigsten, und hei jedem Schüler so frühzeitig als möglich zu entwickeln. Nur wenn dem Pianisten jeder Grad von Geschwindigkeit ungezwungen zu Gebote steht, wird er im Stande seyn, auch die andern Vortrags: Gattungen mit wahrer Vollendung auszuführen; -so wie die Geschmeidigkeit der Zunge eine Hauptbedingung ist, um sich in einer Sprache schon und gut auszudrücken. (CZERNY, 1840)

Nachstehende Uibungen haben ausschliesslich den Zweck, diesen Zweig der Virtuositat zu entwickeln, zu vermehren, und auch für die Folge zu bewahren, wen sie, (nach vollendeter gründlicher Einübung derselben;) in dem überall angezeigten sehr schnellen Tempo, mit Beobachtung aller übrigen Regeln des schönen und richtigen Vortrags, taglich vor allem Andern durchgespielt werden. (CZERNY, 1840)

³³⁸ El concepto de *Habitus Conservatorial* es propuesto por Pereira (2013) que lo propone fundamentándose en el concepto de *habitus* de Bourdieu, concebido como un presencia olvidada pero operante del pasado en aquello que es producto o agencia. Este *habitus* en el espacio formativo del conservatório confiere a la música clásica una categorización como conocimiento y parámetro estructurador de valores, disciplinas y capital cultural. Como resultado, ofrece una homogeneización educativa que prioriza modelos eurocéntricos y perpetúa relaciones de poder y condicionamiento físico y mental dentro del contexto de la educación musical.

conciertos al piano en la primera década de su vida, muchos padres hoy se preguntan lo que los padres de mediados del siglo XIX se preguntaron: ¿Será que estoy conviviendo con un niño genio? Repitiendo la historia de los progenitores de Beethoven, Czerny y Liszt, todos unidos por un ‘linaje pedagógico’. En el camino que lleva a descubrir la respuesta para esto, el estudiante es conducido por un ordenamiento de práctica que se torna central en su proceso educativo.

Por difícil que pueda parecer a una persona inexperta superar, lo que fuere un montón de líneas e instrumentos, no es tan problemático en realidad. Al final nos acostumbramos a ello, como a todo lo demás en el mundo; y aquí también, como en todo lo demás, el mejor medio es: ¡LA PRÁCTICA!
 La práctica es el gran mago, que no sólo hace realizables las aparentes imposibilidades, sino incluso fáciles.
 La laboriosidad y la práctica son los creadores y arquitectos de todo lo que es grande, bueno y bello en la tierra.
 El genio y el talento son la materia prima; la laboriosidad y la práctica son como el cincel impulsado por una mano experta, que a partir del tosco bloque de mármol, forma la hermosa estatua.³³⁹ (CZERNY, 1839, p. 115)

La concepción del buen performer para Czerny está notablemente vinculada con su propia práctica e identidad docente. Tal como es posible inferirlo de la cita extractada del volumen 3 de su *Pianoforte-Schule* Op. 500, el virtuosismo, representado como lo *bueno, bello, forma hermosa*, se alcanza a través de la práctica y la laboriosidad cuando se trabajaba metódicamente. Para Wehmeyer (1981), la concepción de Czerny sobre la práctica instrumental sentó un precedente que todavía tiene vigencia. El entrenamiento musical se tornó en un trabajo regido por una obediencia absoluta al producto de otro (obra, método, técnica) y un disciplinamiento del cuerpo. En este punto se entiende la auténtica finalidad de los estudios de Piano, forjar una base y fundamento en el pianista con aplicabilidad en la performance de obras musicales (CHIANTORE, 2001).

Así pues, el performer ideal es llevado a sentarse frente al piano durante largas jornadas de seis, ocho, diez o más horas para trabajar su instrumento, en *Einzelhaft* (WEHMEYER, 1981), confinamiento solitario. Cientos de miles de pianistas, cada día sentados en soledad con su instrumento, pasando sus días trabajando, buscando ser la *forma hermosa*: cada uno en su único universo de encierro, aislados entre sí, pero no singulares. De hecho, en su soledad están

³³⁹ Difficult as it may appear to an inexperienced person, to overlook at once so great a heap of lines and instruments, 'tis however not so very troublesome in reality. We get accustomed to it at last, as to all things else in the world; and here too, as every where else, the best means is: PRACTICE!
 Practice is the great Magician, who not only makes apparent impossibilities performable, but even easy. Industry and practice are the creators and architects of all that is great, good and beautiful on the earth. Genius and talent are raw materials; industry and practice are as the graver impelled by an expert hand, which from the rude block of marble, forms the beautiful statue. (CZERNY, 1839, p. 115)

conectados con sus pares, como un tema y una variación que se repite a cada individuo. El tema es el encierro, la laboriosidad, la eterna búsqueda de la *forma hermosa*; la variación es el sujeto.

Dentro del más de centenar de obras dedicadas a la pedagogía y desarrollo técnico de Czerny, se destaca el *Nouveau Gradus ad Parnassum* que acompaña la tendencia que se daba en el momento, presentándose como un texto nuevo, moderno, con relación a los *Gradus ad Parnassum* anteriores³⁴⁰. Siendo una composición de su época madura, publicada entre 1853-1854, está compuesto por 46 estudios en 4 libros. Este no se trata de un manual de técnico sino de una colección de “Grandes ejercicios de todo tipo, en el estilo elegante y en el estilo severo”³⁴¹ (CZERNY, 1854, p. 1), es decir, de una serie de lo que podría llamarse ‘estudios de concierto’, escritos, tal vez, para la máxima instancia del performer, el palco. Cada estudio presenta diversos desafíos para el performer, no obstante el último estudio, el punto final de una travesía escrita en cuatro libros, es un gran estudio en forma de tema y 34 variaciones. Aquí me gusta apuntar para la imagen propuesta anteriormente: tema: *cientos de miles de pianistas, cada día sentados en soledad con su instrumento, pasando sus días trabajando, buscando llegar a la forma hermosa*; variación: *cada uno, en su único universo de encierro*.

4.4.4. Reformación transcreadora

Hacer un ejercicio de transcreación con todo el *Gradus ad Parnassum* de Czerny sería una empresa inviable, considerando que no es ese el objetivo central de mi trabajo, así que inspirada en la metáfora propuesta del tema y variación me dispuse a re-crear y recrearme con el último estudio de su *Nouveau Gradus ad Parnassum* Op. 822 n. 46. De alguna manera, la decisión de tomar el último estudio era una referencia al ideal: *el Parnassum*, el virtuosismo, al que se llegaría luego de atravesar el *Gradus*. Al final ¿No es esto que está siendo sugerido cuando se titula un libro como *Gradus ad Parnassum*? El primer instinto fue guiado por el *habitus conservatorial*: acudí al uso de técnicas de análisis transversalizadas por el pilar de la armonía tonal haciendo una identificación de los movimientos tonales, funciones tonales

³⁴⁰ *Gradus ad Parnassum* es el título dado a varios libros y tratados que versan sobre la técnica instrumental. Ejemplo de esto son, para piano: 3 libros de técnica *Gradus ad Parnassum* Op.44 de Clementi (1817-1826); 4 libros *Gradus ad Parnassum* Op. 822 (1854) de C. Czerny. Para violín: *Gradus ad Parnassum* du violoniste, Op.36 (1896) de É. Sauret; 10 libros de estudio *Gradus ad Parnassum* (ca. 1898) de E. Heim; duetos con finalidades pedagógicas, estudios, caprichos y cadencias *Gradus ad Parnassum* compuestas entre 1849-1887 por J. Dont; 30 caprichos para flauta sola: *A gradus ad Parnassum* of modern flute technique Op. 107 (1918/9) de S. Karg-Elert, entre otros ejemplos.

³⁴¹ Grands Exercices de tout genre, dans le style élégant et dans le style sévère (CZERNY, 1854, p. 1)

(revelando mi formación en análisis schenkeriano) y reconocimiento de estrategias de variación melódico-rítmicas (ver figura 26)

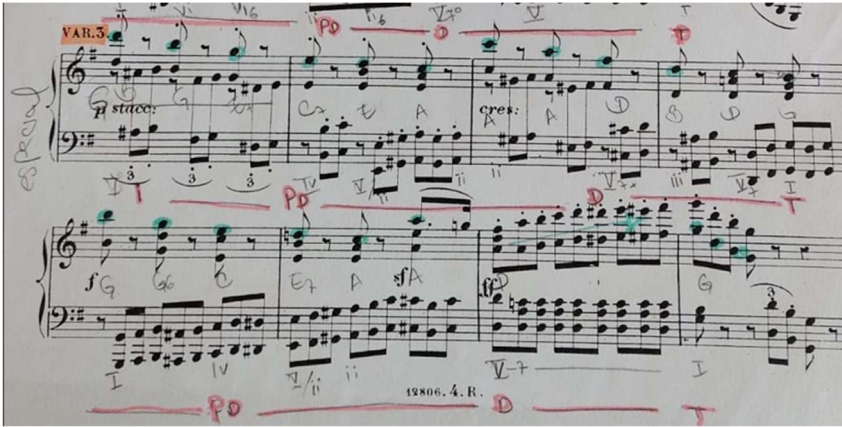
The image shows a page of a musical score for 'GRAND ÉTUDE En forme de Variations' by Czerny, Op. 822 n. 46. The score is for piano and is divided into several sections. The first section is 'INTRODUZIONE' in 3/4 time, marked 'Allegro risoluto'. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second section is 'per dan do' in 3/4 time, marked 'ppp'. The third section is 'T E M A.' in 3/4 time, marked 'Allegretto'. This section includes handwritten annotations in blue, green, and red, identifying chords, tonal degrees, and tonal functions. The score also includes performance instructions like 'Ped.' and 'dim.'.

Figura 26 : CZERNY, C. *Grand Étude. En forme de Variations*. Op 822 n. 46. Cc 1-23. Preludio y tema del último estudio del *Nouveau Gradus ad Parnassum*. El análisis melódico-armónico comienza en el tema. En azul se identifica el tema, en letras se identifica el acorde, en verde se identifican los grados tonales y en rosado la función tonal.

Una vez entendido el tema, por lo menos a partir de las nociones tonales, comencé a tejer variaciones sobre las variaciones retratando parcialmente mi identidad como performer en cada una de ellas. En este ejercicio hice uso de estrategias de variación convencionales, transversalizadas por el *habitus conservatorial*, como el enriquecimiento armónico, la espacialización de melodías, e inclusive, adicione referencias a mi acervo musical tradicional incorporando el aire del Bambuco³⁴² (ver figura 27); traté de hacer citas a obras que de alguna manera habían marcado mi *saber-hacer* performativo (ver figura 28).

³⁴² Sobre el bambuco cuento con algunas publicaciones en donde ahondo en la escritura rítmica de este aire andino colombiano. Ver: 1. Castro Gil S, Assis AC de. A escrita heterométrica no Bambuco Sotareño de Antonio

A



B




Figura 27: A: CZERNY, C. *Grand Étude. En forme de Variations*. Op 822 n. 46. Variación 3 cc 40-47. https://soundcloud.com/susana-castro-gil/variacion-3-czerny/s-BAPxuqZsYqh?in=susana-castro-gil/sets/variaciones-sobre-variaciones-czerny-castro-op-822/s-X7CvX1Eog1T&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing **B:** CASTRO GIL, S. *variación sobre variación 3 de Czerny, C. Grand Étude. En forme de Variations*. Op 822 n. 46. https://soundcloud.com/susana-castro-gil/variacion-3-castro/s-TSNI7tEby8q?in=susana-castro-gil/sets/variaciones-sobre-variaciones-czerny-castro-op-822/s-X7CvX1Eog1T&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing. Uso de armonía enriquecida, patrones rítmicos del bambuco, especialización de melodía.

A

VAR II
p, leggier scher.
cres.
dim.
pp
Minore cantabile e tranquillo.

B

Serie Original Serie retrogradada
SO
1 SO
2 SO 3 SO
1 SR 2 SR

Figura 28: A: CZERNY, C. *Grand Étude. En forme de Variations*. Op 822 n. 46. Variación 11 cc 104-109. https://soundcloud.com/susana-castro-gil/variacion-11-czerny/s-NJGtYhb4YRn?in=susana-castro-gil/sets/variaciones-sobre-variaciones-czerny-castro-op-822/s-X7CvX1Eog1T&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

B: CASTRO GIL, S. *variación sobre variación 11 de Czerny, C. Grand Étude. En forme de Variations*. Op. 822 n. 46. https://soundcloud.com/susana-castro-gil/variacion-11-castro/s-TqcPGWbbrmt?in=susana-castro-gil/sets/variaciones-sobre-variaciones-czerny-castro-op-822/s-X7CvX1Eog1T&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Citación del dodecafonismo, aplicación de serie dodecafónica de la *Suite para piano* Op. 25 de Schoenberg.

Otras estrategias de variación fueron consideradas, como la utilización de trinos, técnica extendida como glisandos, clústers, pizzicato, piano preparado, entre otras estrategias. No obstante, rápidamente percibí que el enfoque que estaba dando al trabajo con el último estudio del *Nouveau Gradus ad Parnassum* Op. 822, estaba apoyando el *habitus conservatorial*, mucho más que desafiarlo, que era lo inicialmente pretendido. Mi propósito con el trabajo de transcreación es levantar una crítica sensible a los paradigmas y dogmas conservatoriales que disciplinan la mente y cuerpo del performer y al trabajar sobre el *logo*, la partitura, aceptando los sistemas de relaciones paradigmáticas (tonalidad, melodía, cuadratura, métrica), estaría validando la lógica hegemónica. Luego de experimentar alternativas de variación con técnicas extendidas, armonías enriquecidas, indeterminación, en las primeras 18 variaciones, comprendí que estaba cercenando otras posibilidades de *variar para reflexionar/criticar*. Y como parece ya costumbre, o mejor uróboro, apunto para la imagen: tema: *cientos de miles de pianistas, cada día sentados en soledad con su instrumento, pasando sus días trabajando, buscando llegar a la forma hermosa*; variación: *cada uno, en su único universo de encierro*.

4.4.4.1. NO-Estudio



...venían palabras... ¡Imagínate!... venían palabras... una voz que no reconocía... al principio... hacía tanto tiempo que no sonaba... luego finalmente tuvo que admitir... no podía ser otra... que la suya propia...³⁴³ Samuel Beckett, *Not I* (1984, p. 218)

Figura 29: CASTRO GIL, S. 2022. Fotograma con edición digital.

Al modificar las notas, ritmos y otros parámetros que ratifican el eurocentrismo en mi raciocinio estaba olvidándome del propósito de las transcreaciones: tornar los estudios de técnica dispositivos de crítica al *saber-hacer* hegemónico, al *habitus conservatorial*. Al centrarme en lo particular del estudio, la partitura y sus notas, me desvié de lo central de los estudios, forjar personas en una determinada práctica. En ese punto está el cambio de foco que se dio durante el proceso de *re-formación transcreadora*: varían los individuos, la doctrina se obstina en suponerse como la misma. En el compartir de experiencias situadas en contextos

³⁴³ ... words were coming... imagine!.. words were coming... a voice she did not recognize... at first... so long since it had sounded... then finally had to admit... could be none other... than her own... (BECKETT, 1984, p. 218)

semejantes, salas de aula individuales o colectivas, hay muchos más elementos en común que los espacios físicos, también se comparten percepciones de relaciones de poder y experiencias, todas muy parecidas, *variaciones*, pero siempre redundantes en sus puntos comunes situacionales, *tema*.

Con esto en mente, y sin ningún ánimo estadístico, fenomenológico o motivación cuantitativa, me aventuré a recolectar experiencias marcantes de aulas individuales, profesor-alumno, entre mis colegas músicos en Colombia y Brasil, pianistas, guitarristas, cantantes, violinistas. Curiosamente, o tal vez no, la experiencia traumática, dolorosa, aparecía constantemente. Un *bajo continuo* que soporta variaciones, *tremolos* o tremulas manos.

El profesor me dijo: ese compás es así [tararea un ritmo] ah, no, verdad que como aún no lo tienes a tempo por eso no te suena así, jajajajaja

No dia do recital o professor disse: é sério que você vai tocar com essa blusa? Parece uma lixeira.

Repasando una sonata, la profesora me dijo: debes aprender a tocar como mujer, sin golpear tanto. Es muy brusco, no es musical.

Me presenté a un concurso como instrumentista y mi profesora se enojó, me dijo que no podía hacerlo sin su autorización porque su nombre estaba en juego.

El otro día luego de tocar un pasaje para el profesor, me dijo: es mejor que vaya y venda empanadas o buñuelos que se voltean solos

Na masterclass toquei um acorde arranjado, o professor disse: Ah, você não conseguiu fazer o acorde como está na partitura, esse acorde é muito para macho, é?

Tenía 16 años y por primera vez vi una clase universitaria. Luego de tocar algo para poner en contexto a la nueva profe, me dice: Ese pedal está horrible, prácticamente no sabe para qué sirve.

Los profes de maneras sutiles nos demostraban cuanto creían en nosotros con frases que yo como pedagogo no replicaría jamás en algunos de mis estudiantes

Figura 30: transcripción de algunos fragmentos recolectados

Las palabras escuchadas, fijadas en la memoria y repetidas trascendieron el tiempo porque interpelaron lo profundo de cada uno de los individuos, se colocan sobre el contacto físico llegando más allá de los oídos, inundando al cuerpo, los músculos y huesos para dominar sus movimientos, sus golpes rítmicos previeron la temblorosa de la mano en *quasi performingo* -el movimiento del cuerpo a punto de performar³⁴⁴. A veces el poderoso se olvida del poder que guarda en sí, “hablar es ejercer una voluntad de poder: en el terreno de la palabra,

³⁴⁴ Entiéndase como tocar un instrumento, iniciar la acción de la performance musical. En guiño al *quasi parlando* de Barthes (1986)

no hay lugar para ninguna inocencia, para ninguna seguridad” (BARTHES, 1986, p. 315). Y en la relación enseñante-aprendiz la voz del poder puede transformar el *saber-hacer* y la *re-formación* del aprendiz: ahí está su capacidad creadora. Bien decía Barthes que la voz, es espacio de viva diferencia, no neutra llanura, que incita a la reflexión, evaluación, crítica, afirmación:

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz [...] no existen voces neutras, y si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo. Toda relación con una voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación. (BARTHES, 1986, p. 273)

Reconociendo el valor y poder de la voz, me vi seducida por la posibilidad de utilizar las voces de los protagonistas como elemento para la *re-formación transcreadora*. Cada voz inspira el deseo vivo. No obstante, buscando proponer un mensaje de manera que cada palabra llegara al colectivo, *tema*, y al individuo, *variación*, mantuve el discurso ocultando detalles caracterizadores: nombres, lugares, fechas. Y pedí para otras voces, incluyendo la mía, grabar las palabras ajenas, conservando de los seres el gesto de los labios y sin identificar el gesticulante.

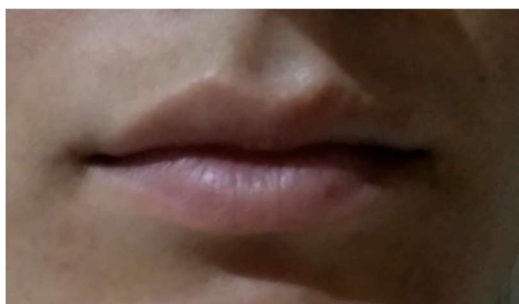


Figura 31: Labios que identifican y anonimizan.

4.4.4.2. Afirmación desde la negación

Kant incorporó una distinción clave entre juicio negativo e indefinido: el juicio positivo “el arma es mortal” puede ser negado de dos maneras, cuando se le niega un predicado al sujeto (“el alma no es mortal”) o cuando se afirma un no-predicado (“el alma es no-mortal”) -la diferencia es exactamente la misma, conocida para todo lector de Stephen King, entre “no está muerto” y “es un no-muerto”-. El juicio indefinido abre un tercer territorio que afecta a la distinción subyacente: “los muertos vivos” no están ni muertos ni vivos, precisamente son los monstruosos “muertos vivos”. U lo mismo vale para lo “inhumano”: “no es humano” no es lo mismo que “es inhumano”. “No es humano” significa simplemente que es algo exterior la humanidad, animal o divino, mientras que “es inhumano” significa algo claramente diferente: el hecho de que no es

humano ni inhumano sino que está marcado por un terrorífico exceso que, a pesar de que niega lo que entendemos por “humanidad”, es inherente al ser humano. (ZIZEK, 2006, p. 31–32)

El resultado de la recolección de testimonios fue un mosaico en movimiento, diferentes timbres, voces, colores, palabras; diferentes verbos, adjetivos, adverbios, sustantivos. Particularmente, encontré una constante: un ‘no’ rotundo que clasifica. Lo vi tanto de manera explícita, *no es así, no es capaz, no puedes*, como soslayadamente en medio de críticas minimizantes, *vai tocar com essa blusa? Está parecendo um lixeiro, tiene más ritmo un aguacero*. El ‘no’ se convirtió en un tema, variado por y para diferentes individuos.

Con esto en mente, propuse un módulo creativo abrazando el concepto unificador de los estudios de técnica y el camino al virtuosismo, *gradus ad parnassum*, con el ‘no’: NO-Estudio. En este, las voces y palabras recolectadas fueron organizadas a manera de instalación de video. Este constructo se articula con la performance en tiempo real del *Grand Etude Op. 822 n.46*, tema y variaciones. A manera de sinécdoque del incansable proceso educativo, de la compleja experiencia del *aprendiz musical*, la performance en vivo de una obra no estudiada - Estudio final del *Nouveau Gradus ad Parnassum* de Czerny- se ve interrumpida por las voces, como pasa en la intimidad del aula o de la práctica, las manos trémulas escuchan el NO en diversas variaciones, no obstante, vuelven al instrumento, de nuevo en la siguiente variación del tema del estudio. Pensada para tener duración indeterminada, se puede ajustar al espacio o evento en el que se presenta, logrando articularse con otras presentaciones de manera fluida, pero teniendo también el potencial de presentarse como una instalación por si sola.

Utilizar el ‘no’ como un elemento estructurante nos lleva por diversos caminos de reflexión. Mi amor por las palabras no se limita al interés etimológico, también me incita a transitar territorios de ambigüedad. *No Estudio*, en español, puede ser una afirmación, una protesta frente al *Estudio*, un momento para reflexionar sobre el poder de las jerarquías en el desarrollo educativo conservatorial. En este punto el ‘no’ es una postura autoafirmativa, una determinación que es asumida por el performer como camino para contravenir el *habitus conservatorial*.

Pero también puede ser un estudio sobre el ‘no’, sobre las implicaciones que tiene en las personas, el poder demoledor de esas dos letras, y las estrategias que se usan para ocultarlo, en la broma, en el rodeo, en las hiperbólicas comparaciones. No es gratuito que el ‘no’, explícito o soslayado, sea una constante en los testimonios recogidos. Con el No-Estudio propongo

también pensar en el desafío constante que tiene el aprendiz para enfrentar sus propias inseguridades alimentadas por oleadas de ‘nos’ que son naturalizadas y absorbidas como *maneras sutiles de demostrar cuanto creían en nosotros con frases que no replicaríamos jamás en nuestros estudiantes*, como lo coloca uno de mis testimonios. No-Estudio puede verse como el retrato de un *moto perpetuo* donde variaciones de ‘no’ se presentan como adversidades que el aprendiz, performer, encuentra en su camino, y como pese a ello continúa en este.

Al mismo tiempo, aquí me deleito aún más: en portugués, mi segunda lengua, *No Estudio* nos sitúa en un lugar: estar *en* el estudio de grabación, un espacio donde se consagra (o se inventa) la perfección en la performance y que ha moldado profundamente nuestra relación con la performance en vivo e incluso con los ideales de buen performer, *virtuoso*. La estética de la perfección se la debemos a la ideología industrial del trabajo que permeó todos los aspectos de la vida occidentalizada (WEHMEYER, 1981), conduciéndonos a un imaginario de performance sin errores, perfecta, obtenida como resultado de un gran trabajo y dedicación: un *virtuoso* perfecto, donde el error no tiene lugar, tal como acontece con las grabaciones.

El modo de escuchar el piano también ha cambiado. No sólo porque se ha pasado de escucharlo en privado, en familia como mucho, a escucharlo públicamente, ya que cada disco, aunque se escuche en casa, se presenta con la sensación de un concierto y el piano como un campo de virtuosismo, sino también porque el mismo virtuosismo [...] ha sufrido una mutilación; ya no concuerda con la histeria mundana de conciertos y salones, ya no es lizteano; hoy en día, a causa del disco, se ha convertido en un virtuosismo un tanto helado, en una performance perfecta (sin fallos, sin nada dejado al azar), a la que no hay nada que reprochar, pero que no exalta, no arrebató: en cierto modo, como lejos del cuerpo. (BARTHES, 1986, p. 287)

El error, que no cabe en el estudio de grabación ni en la performance pública, se revela como una constante en la performance del No-Estudio; se rebela contra la performance helada, perfecta y apunta para el error, la pausa, el retroceso como el camino para el progreso en el proceso formativo.

Para comenzar a mostrar el final/comienzo de este urobóro llamado No-Estudio, es importante resaltar que, así como comenzamos esta sección, las jerarquías operan en los espacios de aprendizaje musical, incluyen estudiantes y docentes y esto moldea lo que los primeros pueden aprender y como lo hacen, teniendo un impacto negativo en los individuos que no están en la cima de las pirámides de poder jerárquico (PERKINS, 2013). Este sistema de asociaciones de agentes humanos y no humanos (tradición, técnica, instrumento, partitura, etc.) circulan con un *habitus conservatorial*, profundamente permeado por lo que Grete Wehmeyer (1981) denominó como la ideología industrial del trabajo, consagrando al performer ideal como un asceta dedicado al *trabajo* con el instrumento durante largas jornadas.

No es difícil encontrar esta ideología del trabajo en los métodos de práctica de un instrumento: al igual que el trabajo se convirtió en un valor en sí mismo, también 'practicar' se convirtió en un valor en sí mismo. Practicar se convirtió en 'trabajar con el instrumento', practicar la música se convirtió en una 'profesión'³⁴⁵ (WEHMEYER, 1981, p. 624)

Czerny fue el músico que marcó decisivamente el rumbo de la práctica musical hacia la laboriosidad, el trabajo (DEAVILLE, 2008). Con su prolífica producción de estudios y manuales -que lo convirtieron en el compositor más tocado en el entorno musical educativo- proporciona material para trabajo hasta nuestros días. En el momento de la publicación de los estudios y métodos de Czerny la idea de convertirse en un virtuoso del piano era inherente a la educación pianística infantil y juvenil, siendo la dedicación expresada en horas de práctica el camino para su obtención (WEHMEYER, 1981). Considerando mi propia experiencia y los testimonios ajenos, es posible afirmar que los objetivos de la formación musical infantojuvenil poco han cambiado. La vigencia de las demandas por el *trabajo* con el instrumento continúa. Y con esto, el establecimiento de relaciones de poder en el contexto educativo basadas en una exigencia de resultados so pena de recibir un 'no' :no-saber, no-poder, no-ser.

Lo que resulta curioso es reflexionar cómo es posible que los músicos le rindan homenaje a una ética de la laboriosidad sin límites durante más de 200 años con métodos de formación anacrónicos. ¿por qué, si el *habitus conservatorial* puede resultar opresivo y mutilar la figura del performer para producir un ideal de performance helada, parece mantener tanta vigencia en el mundo occidentalizado desde hace casi dos siglos? O como lo coloca Wayne Bowman (2007) ¿por qué continúa imperante un sistema que produce una reserva de músicos de élite y preserva el capital cultural exclusivamente de un grupo minoritario? En síntesis, reflexionar sobre los motivos que posibilitan la manutención de un sistema de poderes sustentado en opresión y mutilación.

Aunque se trate de dar una, o varias, respuestas utilizando teorías sobre la reproducción cultural y el poder, esto no sería suficiente porque el *saber-hacer* del músico no está determinado exclusivamente por estructuras socioculturales, sino que también es estructurante en el sentido que tiene agencia -poder de acción- para cambiar las estructuras que habita (SAGIV; HALL, 2015). Tal vez en ese punto radica uno de los más profundos motivos que hacen con que músicos continúen vinculándose al sistema imperante, insistiendo en la permanencia: porque se confía en la capacidad, agencia, de poder modificar las estructuras que

³⁴⁵ Es ist nicht schwer, diese Arbeitsideologie in den Übungsmethoden für ein Instrument wiederzufinden: wie die Arbeit zum Wert an sich wurde, so wurde auch „Üben“ zum Wert an sich. Das Üben wurde zur „Arbeit am Instrument“, die Musikausübung zum „Beruf“. (WEHMEYER, 1981, p. 624)

son habitadas. Esta modificación puede darse desde la perspectiva del perfeccionamiento constante, pero también de la crítica y el reformismo desde el interior del sistema. Por este último motivo surge el módulo No-Estudio.

Este módulo creativo podría verse como una especie de discurso novelístico, lleno de personajes, un diálogo intertextual de palabras agresivas, mansas, suspicaces; de realidades y cotidianidades compartidas por muchos; poéticas con (i)rrealidades inalcanzables, *virtuosismo*, *perfección*. Tal como la novela de Miguel de Cervantes, busco introducir al espectador en un viaje hacia un mundo de una complejidad avasalladora y, sobre todo, tragicómica de una realidad vigente hoy, hace 200 años y no sabremos hasta cuando en el futuro. Con Cervantes se procuraba cumplir una misión: combatir con los mejores poetas los poetas mediocres e ir a un destino, Parnaso. En el No-Estudio queremos cumplir una misión: combatir el *habitus* irreflexivo que naturaliza los ‘no’ e ir a un destino: el mundo de la reflexión; la fascinación por los sistemas de instrucción técnica nos ha desviado de la atención sobre el poder de la música para moldar de manera inteligente hábitos y construcciones sociales.

4.5. Uróboro: *Virtuosita noster qui est in parnasso*



Figura 32: CASTRO GIL, Susana. 2022. Uróboro

Pater noster, qui es in caelis
 sanctificetur nomen tuum
 adveniat regnum tuum
 fiat voluntas tua
 sicut in caelo et in terra.³⁴⁶ (Oración cristiana)

Los ejercicios de transcreación aquí descritos no son más que eso: ejercicios, no pretenden sentar cátedra sobre *cómo, cuando, donde, para qué y porqué* debe ser hecha la transcreación, por el contrario, como ejercicios de creatividad, abre la puerta a un mundo de posibilidades intermediales, transhumanas y transtemporales. Claramente, la intención motivadora detrás de *Espejismo, Este no es el Preludio BWV 847 y No-Estudio*, fue la construcción de una narrativa escrutadora y crítica del sistema educativo musical, específicamente en su *modus conservatorial*. Como elemento unificador, se tomó el concepto de estudio, tan querido por el modelo conservatorial, para convertirlo en dispositivo de denuncia de estructuras opresoras, pero al mismo tiempo hegemónicas en el saber-hacer musical³⁴⁷.

³⁴⁶ Padre nuestro que estás en el cielo,
 santificado sea tu Nombre;
 venga a nosotros tu Reino;
 hágase tu voluntad
 en la tierra como en el cielo. (Oración cristiana)

³⁴⁷ Una vez más, reitero que cuando se hace referencia al ‘saber-hacer musical’, ‘performance musical’, ‘práctica musical’ y demás términos correlatos, estoy específicamente refiriéndome a la práctica musical en el contexto de la música-arte occidental. Reconozco que la música abarca muchísimos más escenarios, pero al ser éste el local desde donde construyo mi narrativa, no puedo referirme a otras prácticas y contextos donde, quizás, ninguna de las problemáticas o cuestionamientos levantados cobran ningún sentido. Considero ser insistente en esta

A saber, *Espejismo* se despliega en interrogantes sobre la mecanicidad en el estudio musical y los principios de velocidad, positivismo, eficiencia que configuran el ideal del performer virtuoso; *Este no es el Preludio 847* aborda de manera directa la legitimidad de una obra llamada ‘original’ sobre sus consecuentes desdoblamiento, cuestiona la autoridad histórica de una partitura y la integridad de la obra musical: obra como un todo completo y perfecto; *No-estudio* es una propuesta para repensar el *modus conservatorial* y las fuertes estructuras de poder que determinan la formación del performer (y del performer ideal, virtuoso). En particular, cada ejercicio presenta una reflexión sobre ‘algo’, pero es interesante observar que en su conjunto, todos apuntan hacia la misma dirección: la necesidad de reconfigurar idearios en la performance musical.

Naturalmente, no es de mi interés trazar los corolarios de un nuevo *virtuosismo*, puesto que para esto se necesita mudar una escala de valores que configuraría la ética de la performance musical. Para esto, es evidente, se requieren más que acciones individuales y si una articulación consciente de personas con intereses en común y capacidad de replicación de sus ideas. Aconteciendo esto, se corre también el riesgo de establecer idearios autoritarios y con esto surgir la imposición de un nuevo ordenamiento ético. Frente a este potencial panorama, de difícil predicción, solo podría desear que nuevas maneras de re-pensar y subvertir el orden establecido.

En este aspecto, sin querer afirmar que se tiene la ‘verdadera salida’ al conundrum entre el reconocimiento de un *status quo* opresor y modos de *saber-hacer musical* alternativos que no se conviertan en nuevos *status quo* opresores, la transcreación, a título individual, puede verse como una opción con el potencial de ajustarse a las afinidades del individuo. El impulso creativo que nos permite la transcreación, posibilita ver en dispositivos de perpetuación del sistema de validación y práctica musical -*estudios*- dispositivos de subversión *guerrillera*: ‘ataques’ al descubierto que proponen un cambio desde el interior del sistema. Uno de los aspectos más interesante que plantea la transcreación es su relación con la temporalidad, siendo una posibilidad del presente mirando hacia el futuro, el pasado está siempre vigente.

Tal como fue ejemplificado en el inicio de este clúster, citando a Hannah Arendt (1996), el momento presente es un punto de confluencia de fueras, donde el futuro y el pasado se unen: el pasado deja de ser un peso muerto del cual debe librarse en su camino hacia el futuro. El

advertencia, aunque se torne extenuante, puesto que soy consciente de la posibilidad de lecturas fragmentadas de este texto que puedan llevar a interpretaciones conflictivas con relación a las reflexiones que deseo suscitar.

pasado que remite al origen no lleva hacia atrás sino hacia adelante y a su vez, el futuro está siempre remitiendo al pasado para obtener de allí su fuerza impulsora. Este trabajo con estudios antiguos para reflexionar sobre problemáticas presentes con vista en alternativas para el futuro es una evidencia del poder del pasado en el presente y futuro: esta es la vigencia del paralelograma de fuerzas temporales, descrito inicialmente, donde el pensamiento del hombre se lanza al infinito de la creatividad con la fuerza del choque entre el presente y el pasado.

Virtuosita noster qui es in Parnaso, el nombre de la exposición virtual que acompaña este clúster, sirviendo de repositorio de la experiencia no verbalizable, es en si mismo una provocación. La adoración casi religiosa a la construcción de performers virtuosos a través de un eco-sistema que autodefine su ética y métodos de validación -estoy haciendo referencia al *modus conservatorial*- se convierte, para mi, en el puntapié inicial para comenzar a tejer una serie de reflexiones que cobran forma en las transcreaciones. *Pater noster, qui es in caelis* es el inicio en latín de una de las oraciones más conocidas e importantes del credo cristiano. Cuando se recita en latín se reafirma el peso de la historia y se recuerda la solemnidad del tiempo pasado que nos heredó la oración en lengua vulgar ‘Padre nuestro que estás en el cielo’. En una plegaria hacia la infinitud de una deidad no muy bien definida, pero reconocida como todopoderosa e insuperable, la voz del orador reconoce la divinidad y la distancia que tiene con esta: Yo estoy aquí; tu, deidad ideal, estás en los cielos. Así, mi voz se levanta en forma de plegaria hacia un ideal construido, *virtuosita*, distante de mi mundanal localización, *parnaso*.

La exposición virtual se presenta como una especie de desdoblamiento del trabajo de investigación, como otro lugar que ocupan los resultados³⁴⁸ de esta investigación. En el inicio de esta tesis, específicamente en el primer clúster, afirmamos que *hacer investigación artística es dejarse seducir por la coexistencia del conocimiento tácito e implícito, conceptual e indecible, encarnado en las experiencias estéticas, distribuido en diferentes locus: artis, en las obras de arte, corporeus, en la práctica performativa y discursus en el esfuerzo de verbalización que revela la intimidad del proceso artístico*. La proposición de una exposición virtual articulando el cuerpo conceptual con el artístico es la ratificación de la seducción de estos diferentes lugares de conocimiento. Esta investigación estaría incompleta sin su parte

³⁴⁸ Sin querer hacer uso del lenguaje positivista que constantemente permea la práctica investigativa en la academia, por resultados entiendo las diferentes conformaciones de conocimiento y trabajo con materiales que se dan lugar tras la reflexión en la investigación. Sobre los lugares, *locus*, que ocupa el conocimiento en la investigación artística ver clúster 1, capítulo ‘DÓNDE?: ¿Dónde está lo que se hace en la investigación artística?: Locus de conocimiento en la investigación artística’

escrita y expuesta en esta tesis, así como sin un locus que albergue algunas reflexiones hechas arte.

Es importante apuntar que no es exclusivamente en la exposición virtual donde se consigan las elucubraciones expuestas a lo largo de este clúster. Los momentos de discusión y de performance musical, imposibles de ser condensados en un lugar únicamente, también hacen parte del *locus artis* de este trabajo.

Retomando al trabajo de transcreación, lo que me interesa apuntar es al potencial subversivo que tiene en el contexto de la música arte occidental. La transcreación no se disgrega de los principios básicos de la performance musical regida por el *modus conservatorial*, por el contrario puede muy bien hacer uso de las herramientas y técnicas de performance hegemónica. No obstante plantea la posibilidad de otros *saber-hacer* en la performance musical desafiando los monolitos erigidos y aceptados de manera incuestionada. Por eso se hace tan importante señalar que cada una de las transcreaciones desarrolladas, está a su manera, cuestionando los cimientos de una práctica que se ha tornado hegemónica hasta nuestros días. De manera implícita, a través de la re-organización de los elementos constitutivos de las obras seleccionadas, el mensaje es dado y la invitación a reflexionar se ofrece para quien quiera aventurarse por la interpretación de estas transcreaciones (interpretación entendida como ejercicio en el que la inagotable identidad del sujeto establece vínculos de congenialidad con algunos aspectos de la obra a ser interpretada, tal como es descrito por Pareyson y se ha tratado anteriormente).

Espejismo, *Este no es el Preludio BWV847* y *No-estudio*, son contingencias para comenzar un diálogo crítico sobre el peso de la figura del performer virtuoso y su impacto en el saber-hacer musical contemporáneo. La exposición virtual, *Virtuosita noster qui es in Parnaso* concentra parcialmente los trabajos experimentales desarrollados durante el doctorado en música. Su parcialidad es debida a la imposibilidad de presentar abiertamente todos los procesos desarrollados, por motivos de autocuraduría. Con esta, el tema del virtuosismo se aborda desde la gestualidad artística tratando de plantear la discusión sobre lo que significa ser un virtuoso en el mundo musical contemporáneo. Paradójicamente, se eligen como material principal estudios icónicos de la técnica pianística como el *Gradus ad Parnassum* de Czerny y de Clementi, así como el trabajo de tres grandes figuras de la música-arte occidental: Bach, Busoni y Schaeffer.

Las obras de estos nombres, Czerny, Clementi, Bach, Busoni y Schaeffer, fueron viviseccionadas, sus entrañas fueron removidas y elementos que congeniaron conmigo misma fueron presentados en una re-creación de estas obras. *Espejismo* no es el díptico de los *Estudios 16 y 17* del *Gradus ad Parnassum* de Clementi; *No-Estudio* no es el último estudio del Op 822 de Czerny; *Este no es el estudio BWV 847* no es el *preludio BWV847* de Bach, ni su re-creación hecha por Busoni o por Schaeffer. Naturalmente todas las transcreaciones NO son la obra que dicen transcrear, al mismo tiempo lo son de manera profunda: ninguno de los elementos constitutivos le pertenece a la transcreación exclusivamente, todos son emergencias que se dieron en la obra que estimuló la transcreación, siendo esta una construcción en paralelo a la obra inicial después de desmontar su máquina de creación. Así, la transcreación funciona autónomamente en cuanto a artefacto semiótico y semántico, pero al mismo tiempo está fuertemente enlazada con la obra inicial, su fuente simbólica.

Vale la pena señalar que la transcreación podría ser vista como un ejercicio personalísimo de interpretación y performance de las obras. Esto está garantizado por los principios básicos de funcionamiento de esta

La traducción de la poesía (o de la prosa que equivale a ella en problemática) es ante todo una experiencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido. Es como desmontar y volver a montar la máquina de la creación, esa frágil belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto acabado en una lengua extranjera. Y sin embargo, es susceptible de una vivisección implacable, que revuelve sus entrañas, para volver a sacarla a la luz en un cuerpo lingüístico diferente.³⁴⁹ (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

Como principio de la traducción de textos estéticos, o transcreación, como lo llamaría posteriormente Campos, se encuentra la aceptación de el hecho de esta ser un ejercicio solamente viable desde la *experiencia interior*. Esta podría verse como una lectura crítica a través del lente singular que es la subjetividad. La necesaria presencia del proceso interno individualiza la transcreación; partiendo desde un mismo estímulo inicial (obra) los procesos de transcreación tomarán rumbos diferentes considerando la mera existencia de transcreadores diferentes. Con esto, la operación de desmonte y re-montaje de la obra se torna dependiente de la individualidad del transcreador manifiesta en la congenialidad que determina los elementos usados para la creación del nuevo *cuerpo* de la obra, es decir la transcreación.

³⁴⁹ A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 2011 [1962], p. 42)

La transcreación puede adoptar formas y medios diferentes de manifestarse con relación a la obra que la incitó. Evidentemente en el caso de *Virtuosita noster qui es in Parnaso*, presenta transcreaciones audiovisuales de obras musicales propuestas para ser performadas en el escenario público o privado. En algunas ocasiones se hace explícito el vínculo de elementos fácticos con la obra, como ocurre con la asociación de la ética productivista y positivista de los estudios de técnica pianística con el contexto de la revolución industrial. En el caso de *Este no es el Preludio BWV 847* se proponen vínculos con el componente metafísico y filosófico de la obra, cuestionando los límites y jerarquías entre la obra y sus versiones subsiguientes. En otros casos, las asociaciones que se exploran son menos fácticas y remiten al mundo virtual con el que yo, como transcreadora, tengo afinidad: la identificación de un tema, el uso del No como estrategia para moldear los comportamientos e incluso las intenciones del individuo en el proceso educativo, y las variaciones que aportan las especificidades individuales.

Finalmente, lejos de pretender acabar con la noción de obra, la transcreación invita a una expansión de sus límites y a un desafío a las nociones de autoría y monosemia. Es una invitación a la creación *con* la obra, *de* la obra, *para* la obra y por lo tanto será una operación expansiva sin el ánimo de imponerse sobre otros modos de operatividad performativa. Como terreno fértil para la creatividad y crítica, se hizo propicia para la expansión del espacio que ocupan los estudios para piano seleccionados, del ámbito privado, como práctica individual sin público, se expandieron hacia la expresión de su existencia pública; de la función de reproductor y sustentador del *habitus conservatorial*, a dispositivos de crítica y resistencia a este. y, lo más importante, la transcreación coloca al performer en la condición no de alguien que busca encontrar y representar las verdaderas intenciones de un creador, si no que lanza al sujeto al desafío de encontrar lo que se quiere decir con la obra.

Y henos aquí, frente a otro uróboro, nuestro último clúster comienza como comenzó esta tesis: reflexionando desde otra orilla sobre algo que ya fue captado por las palabras de la escritora Carolina Sanín en *Somos luces abismales* (2018, p. 121): “todo discurso es una narración. No hay ninguna oración que no cuente una historia, es decir, que no hable del tiempo que pasa. La palabra está siempre en el tiempo y siempre ya pasó”. Someteros al texto, es aceptar la dimensión de la temporalidad, de la sucesión y salirse de la simultaneidad que

acontece en la cabeza. Si bien superficialmente podría parecer que las letras refrenan las innumerables vertientes que puede tomar el pensamiento creativo, la escritura ofrece lo contrario, nos abre un espacio de toma de decisiones, posiciones sobre lo que en la mente tiene una lógica indescifrada, ayuda a crear lo que existe en la mente pero no está creado, de alguna manera nos habla del descubrimiento de la narrativa de las formaciones, en terminología pareysoniana, sin valor cognoscitivo. Se escribe para estar en varios lugares a la vez, imaginación cuántica, en la narración del yo y del nosotros a través del nosotros, existencias que confluyen en creaciones temporales con forma de arte.

5. URÓBORO: CONSIDERACIONES, REFLEXIONES E INTERROGANTES FINALES

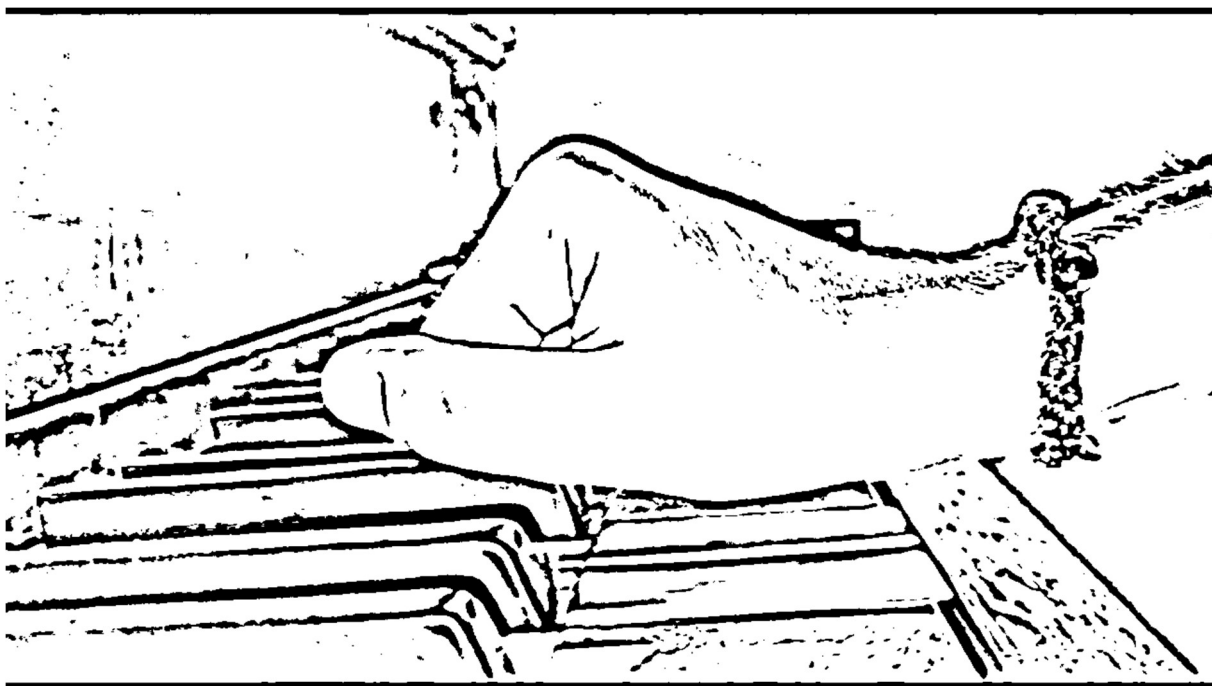


Figura 33: Castro Gil, Susana. 2022. Fotograma y edición digital.

Mire, odio decirlo, pero es verdad que no soy un académico realmente bueno. Para mí, el trabajo intelectual está relacionado con lo que usted podría llamar “esteticismo”, lo que significa transformarse a sí mismo. Creo que mi problema es esta extraña relación entre conocimiento, estudio, teoría e historia real. Sé muy bien, y creo que lo supe desde que era niño, que el conocimiento no puede hacer nada para transformar el mundo. Quizá esté equivocado. Estoy seguro que estoy equivocado desde un punto de vista teórico, pues sé muy bien que el conocimiento ha transformado el mundo.

Pero me refiero a mi propia experiencia personal, tengo la sensación de que el conocimiento no puede hacer nada por nosotros, y que el poder político puede destruirnos. Todo el conocimiento del mundo no puede hacer nada frente a eso. Todo eso está relacionado no con lo que pienso teóricamente (sé que estoy equivocado), pero hablo desde mi experiencia personal. Sé que el conocimiento puede transformarnos, que la verdad no es solo un modo de descifrar el mundo (y quizá lo que llamamos verdad no descifra nada), sino que si conozco la verdad seré cambiado. Y quizá seré salvado. O quizá moriré, pero creo que es lo mismo en cualquier caso para mí [risas].

Ya ve, eso es por lo que trabajo como un animal. Y trabajé como un animal toda mi vida. No estoy interesado en el estatuto académico de lo que estoy haciendo porque mi problema es mi propia transformación. Esta es la razón también por la que, cuando la gente dice “Bien, usted pensaba esto hace unos pocos años y ahora usted dice algo distinto”, mi respuesta es... [risas] “¿Cree que he trabajado esos años para decir lo mismo y no haber cambiado?”. Esta transformación de uno mismo por el propio conocimiento es, creo, algo más cercano a la experiencia estética. ¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura?

Michel Foucault, *Entrevista con Stephen Riggins, 1982*, (1994, p. 120).

El grito ensordecedor de la página en blanco es un viejo conocido entre muchos de quienes hemos desafiado la inercia del lector y nos aventuramos al garabateo de palabras ordenadas en alguna retorcida lógica. Es el grito del mundo en potencia que desea surgir, es el aullido del impávido casi-escritor ensordecido por la desconocida tarea titánica a la que se enfrenta. El grito de la página en blanco es el grito del autor que aún no se ha escuchado. El susto de escribir las primeras líneas es compartido por muchos también está acompañado del terror del final: así como no se sabe qué hacer ante el blanco del papel no escrito, el final ineludible desde el inicio también es igual de aterrador. ¿Cómo saber que ha llegado el fin? ¿Qué hacer con las palabras que quedaron por fuera del punto final? Sin tener respuestas a esto, el inicio de la escritura es el pacto con el final y lo vamos construyendo, haciéndolo sin saber hacerlo, como toda gran cosa en la vida.

Atrapada entre el inicio y el final, llegó el momento de concluir un capítulo más en esta tesis y en su autora y orientadora. Llegamos a este punto con una mirada en retrospectiva y preguntándonos cuál sería el propósito de la acometida que comenzamos en la página uno, un día que insospechadamente vendría a ser el inicio de esta travesía. Naturalmente podemos accionar el lente de la literalidad y juzgar el trabajo conforme al cumplimiento del objetivo principal, dado como promesa investigativa al inicio de esta tesis: Estimular la reflexión a través de la performance transcreadora sobre la escala de valores que determina lo que llamamos un buen performer, es decir un *virtuoso*, para proponer una reconfiguración *mitopoética* del virtuoso en la contemporaneidad. A partir de este punto podrían ser tejidas muchas consideraciones, pero estaríamos dejando de lado aquello que Foucault apunta como el objeto del trabajo intelectual: transformarse a sí mismo.

Esto nos plantea un desafío de perspectiva, en lugar de interpretar la obra en función del sujeto, es decir la tesis y la investigación de doctorado como un vehículo que ha moldado el sujeto, propone ver también la perspectiva inversa: qué produce en el sujeto el proceso de investigación y escritura. O aún mejor, Foucault nos conduce a una reflexión en doble vía, pues el sujeto es al mismo tiempo obra y autor, materia que se molda al moldar la obra, al final, “¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura?” Vale la pena reflexionar, entonces, que el sujeto -en este caso yo como autora- no desarrolla la obra -trabajo de investigación- en las letras y las páginas de una tesis, sino que el fin último está en sí misma y en la capacidad de desafiar los límites del sujeto.

Tal como son desafiados los límites del sujeto, también lo son sus dogmas y *haceres*, el espacio para la duda, los reculados, las incertidumbres son deseados: el fin último está en la

transformación. “¿Cree que he trabajado esos años para decir lo mismo y no haber cambiado?”; “Quizá esté equivocado. Estoy seguro que estoy equivocado”. Para Foucault, estos son espacios forjan un hacer de sí para sí y por tanto de experiencia estética: “Para mí, el trabajo intelectual está relacionado con lo que usted podría llamar “esteticismo”, lo que significa transformarse a sí mismo [...] Esta transformación de uno mismo por el propio conocimiento es, creo, algo más cercano a la experiencia estética”.

Se preguntará el paciente lector en este punto (o quizás mucho antes) por qué este tipo de reflexiones entran en el cierre de una tesis. Podría hacer un sumario de los tópicos tratados en cada clúster y cada capítulo, pero sería redundante en una ya extensa tesis con reflexiones conclusivas en cada sección. Mas interesante sería relatar que transformaciones operaron en mi *saber-hacer* y que podría resonar en el *saber-hacer* del lector, pues es ahí en donde encontramos la razón de ser de este trabajo: ¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura? El objetivo de esta obra -trabajo de investigación con manifestaciones diversas- no es solo atender al objetivo escrito, es en el fondo, la transformación de quienes se vinculan a este trabajo: lograr un cambio de identidad, no permanecer igual que antes de emprender esta acometida.

La manera de traducir este proceso de transformación en letras y palabras fue una tesis estructurada en tres momentos que llamé clúster porque cada sección está conformada por un grupo de capítulos que orbitan alrededor de interrogantes específicos. Clústers independientes pero atravesados por un hilo conductor que transporta al lector a través de tres de mis grandes interrogantes de investigación: ¿Qué puedo hacer cuando investigo? ¿Qué puedo hacer cuando performo? ¿Puedo hacerlo (investigar, performar, transcrear)? La linealidad no es el principal interés, así que la lectura que haya hecho el lector puede tomar cualquier rumbo hasta este punto (y después de este). y, a gran parte de los interrogantes que propongo, no ofrezco respuestas, sino nuevas oportunidades de dudar.

Este recorrido partió desde el punto abstracto de situarme dentro de la macro función que me investía: una pianista en una universidad cursando un doctorado, *tal vez* lo que está haciendo sea *investigar*. Y como existe la estrecha relación entre el investigar y el conocimiento me conduje bajo un compromiso norteador: Tratar de responder *Qué* es la investigación artística, sus delineamientos y entender *Dónde*, lugar físico o metafórico, están distribuidos los resultados que se esperan de la investigación artística cuando es desarrollada en/con/para/desde la performance musical. Han transcurrido varios años desde que sembré la primera letra de la tesis hasta el momento en el que planto esta letra que hace parte del final y veo en retrospectiva

que al iniciar el proceso de escritura me encontré con el reto de trabajar sobre la definición básica de conocimiento, un concepto que damos por sentado al hacer investigación. En mi contexto académico, la Investigación Artística, algo que pretendía entender y desarrollar en ese momento, es un enfoque inusual, siendo el desarrollo de performances de repertorio basadas en matrices teóricas (históricas, pedagógicas, culturalistas, semiológicas, sonológicas) y de perfeccionamiento técnico el tipo de trabajo más común desarrollado en la línea de investigación de performance de la Escuela de Música de mi alma mater, cuyo perfil de investigador es:

un músico-investigador, capaz de actuar en el mercado laboral en variados proyectos artístico-culturales y docentes más centrados en los instrumentos musicales, sabiendo conjugar la práctica artística de alto nivel musical y técnico a las reflexiones teórico-conceptuales propias de la investigación académica, con el fin de extraer de esta relación frutos que enriquezcan cada uno de los polos tomados individualmente: tanto la actuación se hace más consciente y llena de significados como la investigación gana una fuente privilegiada de información y experiencias provenientes de la práctica musical inmediata³⁵⁰ (UFMG, 2022)

Se trata de un sujeto con dos vidas: músico-performer e investigador, como si fuera necesario separar ambas cosas. En el contexto de un doctorado que insiste en la división de la interpretación y la investigación como dos polos que eventualmente pueden ponerse en diálogo, un trabajo que propone deliberadamente reconfiguraciones de las categorías de agentes musicales a través de la interpretación parece tener que soportar la carga de justificarse y reafirmarse como *verdadera investigación*. De este modo, me encontré con la necesidad de definir el conocimiento que estaba *produciendo* -así, en términos positivistas, extractivistas que tan poca simpatía me suscitan-, señalando las diferentes formas, territorios y *metaterritorios* en los que se distribuye.

Acabamos de ver, lectores y yo, mi propio y hasta cierto punto circense espectáculo de acrobacias en un intento de explicar por qué todo lo que estaba haciendo es también conocimiento, respondiendo principalmente al primer principio de la investigación en la institucionalidad académica: *producir* conocimiento. A partir de conceptos como conocimiento artístico, conocimiento encarnado y conocimiento musical hice una gimnasia teórica que puede visitarse en el primer clúster y terminé presentando un esquema de conocimiento distribuido en la Investigación Artística inspirado en la tríada *techné*, *phronesis* y *kinesis*, que también es

³⁵⁰ o de um músico-pesquisador, capaz de atuar no mercado de trabalho em projetos artístico-culturais variados e projetos de ensino mais voltados para os instrumentos musicais, sabendo aliar a prática artística de alto nível musical e técnico às reflexões teórico-conceituais típicas da pesquisa acadêmica, de modo a extrair dessa relação frutos que tornam a enriquecer cada um dos polos tomados individualmente: tanto a performance se torna mais consciente e plena de significados quanto a pesquisa ganha uma fonte privilegiada de informações e vivências advindas da prática musical imediata (UFMG, 2022)

sugerido por otros autores de la Investigación Artística (BORGDORFF, 2012; COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010). En este recorrido comencé a preguntarme: ¿por qué hago esto si mi investigación no tiene como objeto de estudio la ontología del conocimiento en la Investigación Artística? ¿Por qué sentí una necesidad tan fuerte de justificar que mi trabajo es de hecho una producción de conocimiento, hasta el punto de tener que apropiarme del concepto, y presentar y defender mis resultados como un tipo de conocimiento incluso cuando puede presentarse de forma no verbalizable?

Naturalmente estos cuestionamientos pueden asociarse con el compromiso del investigador de tornar lo más explícito posible lo que sucede *dentro* de la investigación y por eso se dedican tantas letras a metodologías y resultados. Pero, por otro lado, no podemos olvidar el perfil(r) fragmentado del investigador musical en la academia que pretende diferenciar marcadamente entre hacer investigación y hacer performance y cuestiona la aplicabilidad de los *resultados* de la Investigación Artística -que se basa en la integralidad entre investigación y performance en la asignatura. Otorgando así una extensión al concepto de performance, además de ser una fuente privilegiada de información y experiencias provenientes de la práctica para la investigación, sino conocimiento *puro y duro* recordando las palabras de Paulo Assis en la entrevista hecha.

Entiendo tal cuestionamiento como un síntoma de una comunidad académica musical que ha caído, en cierta medida, en las analogías de la investigación en algunas ramas de las ciencias humanas y naturales, con modelos de investigación específicos guiados por principios científicos, aristotélicos, logocéntricos y monosemicos. Aunque he puesto como ejemplo mis acrobacias tratando de justificar mi propia investigación, mi caso no es *sui géneris*. Podemos asociar esta situación a una lógica utilitaria que domina la investigación académica evidentemente aplicable en algunos ámbitos vinculados al desarrollo industrial pero que al ser aplicada a la investigación musical, resulta problemática. Podríamos decir que esto se debe a lo que Santos (2009) llamaría la industrialización de la ciencia, es decir, la asociación naturalizada entre el ejercicio de la investigación científico-académica con resultados aplicables y patentables que representan un retorno financiero y un impacto tangible a corto y medio plazo. Esta industrialización de la ciencia viene acompañada de un modelo de desarrollo económico fundamentada en el saber, las llamadas *economías del conocimiento* que son las alternativas al modelo económico extractivista que depende de la explotación de recursos naturales y materias primas, para pasar a la tecnificación de la mano de obra educada.

Como señala Boaventura Santos (2019), la implantación de una economía del conocimiento, que está regida por principios neoliberales, acaba con la búsqueda del conocimiento por el conocimiento, monetizando la producción y la formación universitaria. Esto modifica el comportamiento de los investigadores:

Los investigadores que trabajan en áreas de conocimiento sin valor de mercado no sobrevivirán si siguen definiéndose en términos negativos, es decir, en términos de lo que no son (productores de conocimiento no comercializable). A continuación, tratarán de definir su identidad de forma positiva, en torno a los valores y objetivos del conocimiento no comercial o no comerciable. Sobre esta base, cuestionar lo que parece ser una tendencia abrumadora hacia la mercantilización del conocimiento y la industrialización capitalista de la universidad se convierte en una empresa útil y realista, configurando una alternativa a esta tendencia³⁵¹ (DE SOUSA SANTOS, 2019, p. 388)

Ante la abrumadora tendencia a la mercantilización del conocimiento, los investigadores tienen la posibilidad de mercantilizar su trabajo, o al menos el discurso sobre su trabajo, para hacerlo así aceptable ante la mirada utilitaria del neoliberalismo. En este contexto, la apropiación de un discurso de conocimiento no es irrelevante. Conscientes de que el capitalismo impregna prácticamente todos los aspectos de la vida occidentalizada, los investigadores de las áreas de interés industrial se afirman como productores de conocimiento -el actual motor económico- y, para sobrevivir, como afirma Santos, los investigadores dedicados a áreas que no generan un retorno financiero inmediato, como es el caso de los Investigadores Artísticos, pueden optar por afirmarse positivamente también como productores de conocimiento, y es en este punto donde entran mis reflexiones *quase* ontológicas sobre el conocimiento en la investigación artística en música.

Antes de llegar a ninguna conclusión, ni mucho menos, la búsqueda por leer la Investigación Artística a través del lente del *conocimiento* en el discurso -o como la llamo, la *conocimientización* del discurso³⁵²- no debe asumirse sólo desde esta perspectiva económica. Sin ignorar el macrocontexto económico que influencia el funcionamiento social, también es importante considerar que la Investigación Artística ha surgido como una nueva disciplina de

³⁵¹ Os investigadores que trabalham em áreas de conhecimento sem valor de mercado não irão sobreviver se continuarem a definir-se em termos negativos, ou seja, em termos daquilo que não são (produtores de conhecimento não transacionável). Procurarão então definir a sua identidade de forma positiva, em torno dos valores e objetivos do conhecimento não mercantil ou não comercializável. Com base nisso, o questionamento daquela que parece ser uma tendência avassaladora para a mercantilização do conhecimento e para a industrialização capitalista da universidade torna-se um empreendimento útil e realista, configurando uma alternativa a essa tendência (SANTOS, 2019, p. 388).

³⁵² Gran parte de estas reflexiones están puestas por extenso y situadas en el contexto brasileño en el artículo de mi autoría publicado por la revista *Performance Research*. Susana Castro Gil (2021) What about Knowledgefied Discourse in Artistic Research?, *Performance Research*, 26:4, 37-45, DOI: 10.1080/13528165.2021.2005947.

reciente creación (mucho más joven que las clásicas filosofía, judicatura o medicina) y se ha ocupado por discutir y describir su propia epistemología, es decir, carga en si un genuino interés por *conocimientizar* su discurso. Sin embargo, esto también puede verse como una tendencia de la cultura universitaria a *conocimientizar* su discurso como aceptación de una lógica institucional para encajar en el sistema económico-académico.

O bien, una forma de compensar las inseguridades relacionadas con los modos de presentación de los *resultados* y un deseo de aceptación que surge del autorreconocimiento de las artes escénicas como ámbitos no hegemónicos en la producción de conocimiento-producto privilegiado por la economía del conocimiento (ELLIS, 2018). De este modo, hablar en términos capitalistas de la productividad del conocimiento y de la *conocimientización* de la identidad de la Investigación Artística puede ser visto como un mecanismo de inserción en la academia mercantilizada y en la sociedad del conocimiento.

Conscientemente ignorando el carácter de sumario y recopilación que suelen tener las consideraciones finales de una tesis, opto por reaccionar a la pregunta de Foucault: *¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura?* De frente a mi propio texto, de manera retrospectiva, entiendo que las acrobacias teóricas del primer Clúster llevarían a discurrir por el asunto del conocimiento y de la propia ontología de la Investigación Artística como consecuencia de diversos factores entre los que cito: (1) una acomodación al discurso utilitario de las políticas educativas dirigidas por los intereses financieros -economía del conocimiento- (2) una estrategia de supervivencia de los artistas dentro de la academia para asegurar los recursos y la continuidad de la financiación -industrialización de la ciencia- (3) una estrategia de autodefinición para los artistas dentro del universo académico y otros.

Apuntando para esto no pretendo deslegitimar el discurso que asocia los resultados de la Investigación Artística en música como objetos epistémicos de conocimiento, sino que fiel a la exposición de aquello que *la pintura transformó en mí*, me interesa reflexionar sobre la construcción del discurso de la Investigación Artística dentro de la academia, y mi propio discurso. Pese a haber dedicado páginas enteras a tratar de describir que es la Investigación Artística y el conocimiento que en ella se produce, la única certeza que me resta es que hay que preguntarse por qué y para qué se *conocimientiza* el discurso en el contexto de la Investigación Artística. Aún más en nuestro contexto latinoamericano en donde operan fuerzas determinadas por, entre otros, el peso del legado colonial, las desigualdades sociales, el ascenso al poder de las agendas neoliberales, la injusticia socio-cognitiva, etc.

Finalmente, sobre el primer clúster resta decir que pensar en términos ontológicos y taxonómicos de la Investigación Artística y del (los) conocimiento(s) en ella producido(s), me obligó a reconocer mi propia inmersión en una institucionalidad académica determinada por siglos de implementación metodológica eurocéntrica y logocéntrica cuyo sistema epistémico no reconoce su propia incapacidad para validar formas alternativas de conocimiento. Por otro lado, es evidente que la industrialización de la ciencia ha desencadenado un compromiso bilateral (mercantilización del conocimiento) con los centros de poder económico, político y social y eso también impacta la creación de narrativas alrededor del conocimiento partiendo de áreas de poco impacto (e interés) económico, como las artes y por supuesto la Investigación artística. El aspecto definitivamente positivo es que la creciente curiosidad de los investigadores-performers por la Investigación Artística puede verse como un estímulo para una nueva generación de performers que se atreven a asumir críticamente su propio hacer como un saber-hacer ecléctico, que desmonta categorías predeterminadas, todo ello dentro de un hacer con límites abiertos, preguntas y enfoques no sometidos a la tradición y tal vez sea esta una forma de resistir la desigualdad epistémica dentro del mundo académico occidentalizado.



Figura 34: Castro Gil, Susana. 2022. Fotograma y edición digital.

Siguiendo con la lógica del primer clúster, independientemente de la problematicidad, la naturaleza o los lugares que ocuparía, algo llamado *conocimiento* resultaría del esfuerzo combinado de institucionalidad y sujeto (incluyendo la sabia guía de mi orientadora, las clases colectivas, los congresos y cursos a los cuales asistí durante este tiempo doctoral). El asunto se trata ahora de como caracterizaría aquello que sería el centro de mi investigación y como respondería a mi interrogante de ¿Qué puedo hacer cuando performo? Aunque pueda parecer

contradictorio, una respuesta a algo práctico también se obtiene desde lo discursivo, al final, cuando se teoriza se está pensando en alternativas y potencialidades del hacer. En un primer momento, el impulso inicial estaba orientado hacia el acto de la trasgresión de categorías en la performance musical, la trasposición de saberes y prácticas, el atravesamiento de fronteras temporales, mediales, discursivas. En ese anhelo la transcreación como teoría insinuada por Haroldo de Campos apareció propicia. Inclusive siendo un término-práctica aplicado en la traducción de textos estéticos, inclusive el desafío de transfundir un pensamiento de un área a otra pareció propicio para el ejercicio global de trasgredir.

Como toda investigación, esta cuenta con un componente verbalizable, siendo el planteamiento central del desarrollo teórico de esta tesis la aplicación (y aplicabilidad) de la transcreación haroldiana en la performance musical. De esta manera, se construyó una arquitectura argumentativa con este fin y se encuentra que es una postura que implica entender la posición polifacética del performer en el juego musical, en donde está en interacción constante con agentes humanos y no humanos, de manera trans-temporal con alcances reales y virtuales. Esta descubierta cuestiona los pilares fundamentales de la ética de performance en el contexto de la música-arte occidental, el *modus conservatorial*. Vínculos con agencias como el texto original y versiones, obra musical, la tradición, la verdad, el autor; dogmas como la fidelidad al texto, la mono-autoría, la despersonificación en la performance son reconsideradas bajo la luz de la transcreación.

En breves palabras, para resumir una amplia discusión teórica al respecto, el transcreador sobrepasa la función representativa del *ejecutor* de la obra y activamente asume el papel de cocreador, recreándola -una vez que se acepta que no existe la representación de la obra sino procesos de reconstrucción que permiten situarla en el tiempo y lugar de la performance-. De este modo, Campos propone el quiebre de la jerarquía entre la obra, llamada 'original', y sus posteriores recreaciones, llamadas versiones. La “ traducción de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela, autónoma, sin embargo recíproca”³⁵³ (CAMPOS, 2011 [1962], p. 34). Las recreaciones, que posteriormente serían llamadas transcreaciones son instanciaciones de la obra cuya materialidad estética se encuentra reconstituída, reorganizada, ganando un valor y fuerza autónoma pero a la vez paralela a la obra que suscitó la recreación.

³⁵³ tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. (CAMPOS, 2011b [1962], p. 34).

No será este el lugar donde retornaremos a las definiciones detalladas, pero es importante apuntar sobre la transcreación aplicada a la interpretación musical que transforma la función del texto, vivificando una instanciación que en el texto original (o partitura, considerándola como soporte físico e instanciación parcial de la obra musical) pertenece a una temporalidad pasada transgrediendo las fronteras temporales con el universo intertextual de la temporalidad presente de la transcripción. Está claro que la transcreación no es un ejercicio de interpretación de un texto, sino una re-formación de este a partir de los vínculos intertextuales con los cuales *congenie* el transcreador (o performer en nuestro caso) -haciendo alusión aquí al concepto de la *congenialidad* Pareysoniana tan cara para este trabajo-.

[En la transcreación como re-formación de la obra] forman parte tanto el referente contextual como el intertexto citacional [...] [esto significa] que la transcripción del texto, con miras a la literalidad, debe conducir a la transformación creativa del extratexto -a la modernización del contexto histórico, a menudo mediante la incorporación de intertextos que acercan la traducción al presente de la creación. Así, pasado y presente, literalidad y creatividad, nacional y extranjero, no se excluyen mutuamente, sino que mantienen una relación dialéctica vital³⁵⁴ (NÓBREGA, 2006, p. 253).

Estos intertextos coexisten en una visión de la transcreación que acerca el trabajo del transcribador y su red de interlocutores, actualizándolo y reviviéndolo. La transcreación aporta la noción de modernización o actualización del texto original a través de una vivisección y genealogía que involucra elementos virtuales y fácticos, incluyendo intertextos contemporáneos de otros ensambles con los que se pueden construir vínculos. Aplicada a la performance musical es un diálogo con una obra en constante formación, con sus constituyentes distribuidos en diferentes momentos del tiempo y del espacio, articulados en el momento presente por la individualidad del transcreador, que organiza sincrónicamente la convergencia transtemporal.

Para Campos (1976), la literatura es el dominio de la simultaneidad, en el que los modelos estructurales aportados por el presente de una obra nueva o de un movimiento poético o artístico implican una contribución a la lectura y comprensión de un pasado, poniendo la producción del pasado en sincronía con la del presente. Ampliando esta visión, la música

³⁵⁴ [En la transcreación como re-formación de la obra] do qual fazem parte tanto o referente contextual quando o intertexto citacional [...] [Esto significa] que a transcrição do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem, mas mantêm uma relação dialéctica e vital. (NÓBREGA, 2006, p. 253)

también puede ser leída y experimentada desde la perspectiva sincrónica, en la que “una producción, creada en un contexto cultural determinado, puede ser leída, desligada de sus ataduras historizantes, adquiriendo nuevos significados a través de las refracciones provocadas por las lecturas del presente³⁵⁵” (LOMBARDI, 2005, p. 95) y, por tanto, destinada a salir del tiempo de su génesis para dirigirse hacia su propio presente de emergencia.

La sincronización del pasado (una contingencia) de la obra y su futuro, es decir, el presente (otra contingencia) de la instanciación, constituye una fuente de resignificación, reconfiguración y redescubrimiento de los elementos constitutivos de la obra y sus funciones, lo que podría considerarse como el principio angular de la acción transcreativa. Dado que la dimensión estética de la obra se define por las formas en que el artista articula estos elementos para formar la obra, la *vivisección*, el juego de *cubrir, descubrir y des-cubrir*, y la *re-formación* de la obra se convierten en estrategias transcreativas que pueden aplicarse a la performance musical siempre que el performer-transcreador se sitúe ante la obra como reactivo a su multiplicidad. En esta perspectiva, en lugar de rendirse ante la imagen de una obra musical acabada, el performer transcreador amenaza la imagen monolítica de la obra, demostrando en su *hacer* que la obra es una pluralidad producto de la interacción de acontecimientos humanos, espaciales y temporales.

La transcreación no nos parece exclusivamente una reformulación de la obra desde la perspectiva de una reorganización de sus elementos constitutivos, implica una transformación y transgresión de las categorías que determinan los roles tradicionales de los agentes vinculados al proceso musical: transgrede la autoridad del texto, la noción de fidelidad, la idea de creatividad individual, la temporalidad de la obra, la delimitación conceptual de la obra y la división entre intérprete y creador. Considerar la performance musical desde esta perspectiva implica no solamente una mudanza en la filosofía de la performance, sino (y sobre todo) en la ética que determina el accionar del performer con relación a sí mismo y los agentes musicales a su redor.

Pensar la performance como transcreación abre una dimensión ética en el accionar del performer, en donde su deber trasciende la función de conservador-cuidador del conocimiento-cultura concentrado en el texto para colocarlo en movimiento, en sincronización transtemporal; convertir su performance en tradición viva asumiendo un lente hipercrítico y tornar el accionar

³⁵⁵ “uma produção, criada num contexto cultural determinado, pode ser lida, desligada de suas amarras historizantes, ganhando novos sentidos através das refrações provocadas pelas leituras do presente” (LOMBARDI, 2005, p. 95)

performativo en una navegación intertextual. El performer transcreador como persona se sintoniza con su entorno, con la obra como entidad viva en proceso de formatividad introduciéndose en su tejido estético, problematizándolo y performándolo a partir de una cuidadosa aplicación de la ley de la ejecución pareysoniana, es decir, ejerce y se coloca en el lugar del artista creador en el momento de la formación de la obra para producir performances con valor estético autónomo. Todo esto recordando que la ley de formación es la hiperfidelidad a la forma, es decir no a un texto externo sino al proceso creativo donde se exploran las potencialidades del material. La transcreación de Campos brinda una luz a la filosofía de la práctica performativa contemporánea, instigando al individuo a un mayor empoderamiento de su agencia creativa, reflexiva y formadora.

Fiel a la intención de no pretender defender una alternativa autoritaria que pueda tornarse en un discurso hegemónico, siendo muy optimistas, o anulador -es decir, todo aquello hacia lo que se ha apuntado para ser superado-, voces disidentes fueron escuchadas. No es en la transcreación en la que se fundamenta el *saber-hacer* de performers disidentes que cuestionan el *Status Quo*. Cada sujeto se encuadra en la narrativa que ha construido y que responde a sus inquietudes e ideales. El Clúster II recoge por medio de análisis de entrevistas el testimonio de tres pianistas que, aunque han sabido encontrar un lugar en el mundo académico occidental, cuentan con una construcción discursiva que desafía los paradigmas conservatoriales.

Salvando las grandes diferencias que separan un sujeto de otro, los performers investigadores entrevistados guardan entre sí el consenso sobre el carácter no definitivo de la partitura y la necesaria separación de la partitura con el concepto de obra musical. Para cada individuo emerge una dimensión discursiva con neologismos, sustratos teóricos diferentes y enfoques específicos variables. La opción adoptada por Luca Chiantore, la *desclasificación*, es asumida como una historicización de los textos, una musicología en vivo que incluye el cuestionamiento del discurso hegemónico ‘tradicional’ a partir del estudio de fuentes históricas. Para Paulo Assis su frente está en la ontologización de la obra, influenciado por la filosofía postestructuralista Deleuziana y Rancieriana, torna la performance en un espacio de no-representación sino de exposición de los diversos elementos constitutivos de la obra específicamente en el contexto de la investigación artística, proponiendo inclusive una metodología de tres pasos: *Arqueología*, *genealogía* y *problematización* de la obra. En Joana Sá, la *contaminación* es una sugerencia frecuente, hay en ella y en su performar un deseo de desblindamiento de la partitura a partir del reposicionamiento del foco hacia la corporalidad en la performance otorgándole un papel determinante al gesto en el proceso creativo.



Figura 35: Castro Gil, Susana. 2022. Fotograma y edición digital.

Además de las reflexiones tejidas en diálogo con bibliografía, autores, filósofos y performers en entrevista en torno a lo que significa el *saber-hacer* performance como medio de cuestionamiento al *modus conservatorial*, el desafío es lanzado hacia mí misma: Como el pensamiento transcreativo iría transversalizar mi *saber-hacer*. El clúster III con su descripción de los módulos que conforman la exposición virtual *Virtuositas noster qui es in Parnaso* es de alguna manera la verbalización de procesos transcreativos.

Organizados en orden cronológico, porque la verbalización así lo exige, cada uno de estos aborda el cuestionamiento a algún punto fundamental para el *modus conservatorial*. A manera de recordatorio, mi insistencia con elaborar críticas a este *modus*, o manera de entender las relaciones musicales, no es una fijación aleatoria, sino que hace parte de un cuestionarme a mí misma, a gran parte de mi formación musical. Sobre todo, esa crítica reflexiva la hago a manera de materializar una ética performativa regida por otros derroteros encontrados en la transcreación: visión ontológica de la obra como un conglomerado mutante; autoría y creatividad compartida; inexistencia de la traducción -performance- perfecta; anarquía entre original y versiones subsecuentes; acometida por *presentificar* y *vivificar* las obras; reconocimiento del valor autónomo de las versiones con relación al ‘original’.

Teniendo en vista esto, el módulo *Espejismo* trata de tejer una asociación entre el contexto socioeconómico de la revolución industrial en la Inglaterra del siglo XVIII y XIX, contexto en que emergieron los ‘originales’ de este módulo: Estudios 16 y 17 Op. 44 de Clementi. El *factory system* con su mecanicismo, la eficiencia, productividad, rapidez y positivismo inculcó valores que cobraron especial valor en el contexto de la revolución industrial y paulatinamente se convirtieron en derroteros para nuestra sociedad permeando cada círculo de sociabilidad, sin dejar la música exenta. La sobreexplotación del hombre-máquina perfecto, idealizado por este sistema de valores -ética-, puede estarnos llevando a un punto sin retorno. En el ámbito socioeconómico y ecológico, la sobreexplotación ha hecho sus estragos

en el planeta y el vertiginoso ecocidio tiene su causa en el capitalismo voraz. En el ámbito musical, hay un desgaste de la figura del virtuoso *mechanicus*, el esfuerzo que toma convertirse en uno no es recompensado con la gracia y el favor efímero de un público bombardeado constantemente con informaciones grandilocuentes por todos los canales. ¿Qué sentido tiene la hiper-productividad si conduce a la fatiga y cercena la creatividad?

Este no es el Preludio BWV847 es la concatenación de obras que orbitan el *Preludio BWV847* de Bach. En esta, la noción de fidelidad es desafiada al desdibujar los límites entre la pieza que dio origen (el preludio de Bach) a manifestaciones de creatividad sugeridas por Busoni y Schaeffer. El gesto en esta transcreación es determinante y se concentra en el movimiento de las manos, como sombras nos recuerda que para existir una cosa (la sombra) es necesario algo que la incite (cuerpo que produce sombra e interactúa con la luz); no obstante, sombra y cuerpo no tienen que ser exactamente iguales, son autónomos y dependientes a la vez, libres de jerarquías pero co-dependientes. Este módulo cuestiona la noción de fidelidad a la obra, se hace constante referencia al preludio BWV847 que nunca es performado como tal se entendería en los términos *Werketreue*. La fidelidad se lleva a la *hiperfidelidad transcreativa*, a la forma y a la materia, o mejor decirlo, a sus potencialidades plásticas. La *hiperfidelidad* en los términos haroldianos se torna una acción re-formadora del material donde se lleva al límite la plasticidad del material: sonido, letras, imagen.

Siendo el más último de los procesos creativos, el NO-Estudio sobre el último estudio del *Gradus ad Parnassum* Op.822 n.46 de Czerny es una invitación a la reflexión sobre el impacto del *habitus conservatorio* en la psique del sujeto que ejerce de docente y del sujeto que ejerce el rol receptivo del estudiante. La prolífica producción de material didáctico de Czerny lo torna tal vez el compositor más tocado en el contexto de la música arte occidental, llevando así las nociones de la laboriosidad, el esfuerzo físico y mental y el rigor técnico como pilares de la construcción del instrumentista ideal: el virtuoso. Con esto, se perpetúa hasta nuestros días la vigencia de relaciones de poder autoritario entre el alumnado y sus maestros, impactando de manera importante la trayectoria de cada instrumentista que deseó llegar al virtuosismo *werketreue*. En diálogo con mis pares la revelación del NO como partícula determinante en sus carreras se presentó como una variación para una misma historia de opresión sistémica. A través de esta propuesta de instalación se levantan los interrogantes hacia el por qué continúa vigente un sistema educativo musical que se ha caracterizado por su aridez y opresión después de siglos de operación y nos convida a pensarnos como agentes del cambio.

Es importante señalar que los cuestionamientos hacia el sistema ético del *habitus* conservatorio que he ido desarrollando tanto en los primeros clústers como en el último de manera más explícita no son iconoclastas, apuntan hacia el fortalecimiento del individuo con su *hacer* musical a través de la reflexión y el conocimiento de sí y del entorno en que opera. Entiendo que todo el aparato conceptual y creativo que he levantado está basado en algo que la controversión a dogmas de la performance *werketreue* como manera de abrir espacio para la reflexión y el planteamiento de posibilidades. Para no dejar el asunto tan abstracto, y para dar cuenta de responder que es lo que transformó en mí el trabajo hasta ahora desarrollado, *¿Por qué trabajaría un pintor si no es transformado por su pintura?* Es importante apuntar que aparentemente los desafíos y contravenciones propuestas parten de una mudanza en la manera como me relaciono con el concepto regente de la obra musical.

La relación con agencias (humanas o no) pasa necesariamente por una ontologización como punto de partida que definirá el tipo de vínculos que se establecen: *¿Qué es aquello con lo que me voy a relacionar?* Y lejos de ser una presunción filosófica, como afirma David Davies (2017), las ontologías ayudan a explicar la práctica y ayudan al practicante a alcanzar sus objetivos. Inclusive, una ontología del buen performer, *virtuoso*, nos revela la dependencia de un sistema de valores jerárquico impuesto por un sistema institucional, aunque contingente. Y pensar en el performer ideal es pensar en cómo este individuo se relaciona con las demás agencias musicales, entre ellas resaltando la obra musical. Con la incorporación de las máximas de la transcreación, se supera la ontología de la obra como unidad perfecta y acabada. Se enajena la grandilocuencia alrededor del discurso de la obra y su creador para proponer una perspectiva desde la multiplicidad como alternativa discursiva a la noción de una obra musical limitada y estática, despojada del significado contextual de sus elementos.

Desde este ángulo, la obra deja de ser vista como una unidad: no es la partitura definitiva firmada por el compositor, no es la performance perfecta del *virtuoso* que la representa, no es el objeto inalcanzable que vive en el mundo de las ideas. Eso sí: no es sólo eso, también puede ser eso y más. El reconocimiento ontológico de la diversidad de la obra musical, como un conjunto potencialmente infinito de elementos constitutivos, sugeridos por y para la transcreación, incita a una práctica performativa desafiante a diferentes niveles. Evidentemente, desafía la ontología paradigmática de la obra musical; disuelve los límites entre las agencias creativas; reconfigura el lugar y el efecto de los objetos (instrumentos musicales, vestuario, partituras) y ejerce un efecto revisionista sobre la práctica de la performance musical al

reconfigurarla para desplazar el lugar en el que se reconoce *la* creación (tradicionalmente asociada a la obra) para reubicarla en la propia performance.

El efecto revisionista y reconfigurador de las agencias y categorías en la performance musical que sugiere la transcreación parece acoplarse a los principios de la Investigación Artística, vistos y explorados en el Cluster I. En este abordaje investigativo, lo que se vuelve central es la posibilidad de habitar un espacio híbrido de expansión del individuo en sus potencialidades e intereses, reconociendo que es posible ofrecer soporte a un *modus operandi* que trasciende la tradicional separación del individuo artista regido por la intuición y del individuo investigador regido por la metodolatría sistémica. De este modo, tanto la Investigación Artística como la transcreación demuestran el entrelazamiento de los conocimientos tácitos y explícitos de la acción-reflexión del performer y la reflexión activa sobre su proceso de creación artística.

La transcreación apoya al artista con el proceso de Investigación Artística, es una de las múltiples opciones que ofrece esta plataforma investigativa, convirtiéndose al mismo tiempo en un espacio de reflexión y autocrítica sobre su práctica. También tiene el potencial de convertirse en una plataforma para el desarrollo creativo dentro de la estructura institucional, con implicaciones para la difusión y el intercambio de ideas en redes de colaboración de pares. Todo esto, implicaría la proposición de nuevas éticas y perspectivas en el accionar musical desde adentro de la institucionalidad, un acto subversivo.

Aceptando esta lógica paralela a la hegemónica, el performer será valorado en consonancia con ella, y como tal, la narrativa del buen performer, *virtuoso*, podría ser reescrita para validar su actuación como agente que vincula y moviliza diferentes estrategias, artes, herramientas, métodos para crear un conglomerado cohesivo que instancie una re-formación de la obra. Esta proposición de ética y por tanto de buen accionar, no sería compatible con un vínculo ontológico de sumisión entre el intérprete y la obra perfecta. Tampoco sería compatible con el *habitus conservatorial*, que además de crear estructuras jerárquicas de agencias separadas, cimenta la práctica musical en la ejecución impersonal, alejada de la singularidad y subjetividad del intérprete. En este sentido, insisto, proponer un *modus operandi* que presuponga la vitalidad, la complejidad y la heterogeneidad de la obra musical no sólo es un reto para el pensamiento ontológico, sino para la definición de otras categorías como la del performer y el establecimiento de una ética musical alternativa.

Por último, aunque en este trabajo la reflexión ontológica ha sido secundaria de manera explícita, no lo ha sido si consideramos que el lente de la transcreación está desafiando el principio básico ontológico de la obra. Al mismo tiempo, la revisión de la ontología de la obra también implica una resignificación de cada categoría, constructo y agente implicado en la performance musical. Al crear las condiciones para incitar y ampliar el pensamiento y la experiencia de la práctica musical a partir de su materialidad, acaba llevando a la redefinición de las jerarquías y las estructuras tradicionales, si pensamos en el acto musical como un proceso de interacción entre diferentes agentes, como el compositor, el oyente, el intérprete, el musicólogo, etc., definidos por estructuras jerárquicas de regulación social, cultural y económica. Así, al desplazar su foco de atención desde lo que hay que descubrir a lo que puede crearse potencialmente en el contexto de la investigación, desafía, entre otras, las definiciones convencionales del papel propio del *virtuoso* dentro del mundo académico y del trabajo que se realiza. El aspecto fundamental de cambio en la transcreación respecto al paradigma conservatorio es que el anhelo de *encontrar aquello que la obra quiere decir*, el significado, a través de interpretación de partitura pasa a ser reemplazado por *lo que yo quiero decir a través de la obra*, leída como universo situado factual y virtualmente.



Figura 36: CASTRO GIL, Susana. 2022. Uróboro

REFERENCIAS

- ANDO, Clifford. **Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire**. Berkeley: University of California Press, 2000.
- ANDREATTA, Susan; FERRARO, Gary. **Elements of Culture: An Applied Perspective**. Belmont: Cengage Learning, 2013.
- ARENDDT, Hannah. **Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política**. Barcelona: Península, 1996.
- ASSIS, Paulo de (org.). **Virtual Works Actual Things Essays in Music Ontology**. Leuven: Leuven University Press, 2018 a.
- _____. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2018 b.
- _____. The emergence of questions from practice: Introduction to Artistic Research in Music. Finding focus: articulating questions, topics and objectives. **Introduction to Artistic Research in Music**. Gante, Bélgica: 2019 b.
- _____. What does artistic research mean to individual researchers? **Introduction to Artistic Research in Music**. Gante, Bélgica. 2019a.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. 2da. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- BARRIGA MONROY, Martha. La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística. **El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas**, [S. l.], n. 8, p. 317–330, 2011.
- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. 1986.
- BECKETT, Not I. **Collected Shorter Plays**. New York: Grove, 1984. p. 213–224.
- BEJARANO CALVO, Carlos Mauricio. **Música concreta: tiempo destrozado**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- BIPPUS, Elke. Artistic Experiments as Research. In: SCHWAB, Michael (org.). **Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2013. p. 121–134.
- BLACKING, John. **¿Hay música en el hombre?** Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2006.
- BORGDORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties Perspectives on Artistic Research and Academia**. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. **Discusión**, p. 129–139, 1932.

_____. Pierre Menard, autor del Quijote. In: **Ficciones**. 1944. p. 19–25.

BOUIJ, Christer. **Action, Criticism & Theory for Music Education Two Theoretical perspectives on the Socialization of Music Teachers**. v. 3, n. 3, 2004.

BOWMAN, Wayne. Music's place in education. In: MCPHERSON, GARY E.; WELCH, GRAHAM F. (Org.). **The Oxford Handbook of Music Education**. Oxford: [s.n.], 2012. p. 21–39.

BOWMAN, Wayne. Who is the “We”? Rethinking Professionalism in Music Education. **Action, Criticism, and Theory for Music Education**, v. 6, n. 4, p. 109–131, 2007.

BRONNER, Stephen Eric. **Music and Capitalism Melody, Harmony and Rhythm in the modern world**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

BUSONI, Ferruccio. Introduction. In: **Well-Tempered Clavichord I**. New York: Schirmer, 1894.

_____. **Sketch of a new esthetic of music**. New York: Schirmer, 1911.

CAMPOS, Haroldo De. Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora, 2011 [1985a] p. 9-30. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

_____. Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir, 2011 [1985b] p. 75-90. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

_____. Da tradução como criação e como crítica, 2011 [1962] p. 31-46. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

_____. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? , 2011 [1992] p. 91-106. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

CAMPOS, Haroldo De. Tradução, ideologia e história. **Remate de males**, v. 4, p. 239–247, 1984.

_____. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução, 2011 [1984]. In QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

_____. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor, 2011 [1991] p. 63-74. In QUEIROZ, Sônia (org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

_____. A transcrição do "lance de dados" de Mallarmé, 2015 [1996a] p. 131-140 In: TÁPIA, Marcelo; & NOBREGA, Thelma Medici (Orgs.). **Haroldo de Campos Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antígona de Hölderlin, 2015 [1996b] p. 173-196 In: TÁPIA, Marcelo; & NOBREGA, Thelma Medici (Orgs.). **Haroldo de Campos Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. A tradução como instituição cultural, 2015 [1997] p. 207-210 In: TÁPIA, Marcelo; & NOBREGA, Thelma Medici (Orgs.). **Haroldo de Campos Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Transluciferação Mefistofáustica. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 179–209.

_____. Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética. **Acta Poética**, v. 4, n. 1–2, p. 145–154, 1982.

_____; NÓBREGA, Thelma Médici. Entrevista com Haroldo de Campos Thelma Médici Nóbrega. In: MOTTA, LEDA TENORIO DA (Org.). **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 343–366. CAMPOS, Haroldo De. A operação do texto.pdf. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011.

_____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARNEIRO, Ana Maria *et al.* Diáspora brasileira de ciência, tecnologia e inovação: panorama, iniciativas auto-organizadas e políticas de engajamento. **Idéias**, v. 11, p. 1–29, 2020.

CARR, David. Art, practical knowledge and aesthetic objectivity. **Ratio**, [S. l.], v. 12, n. 3, p. 240–256, 1999.

CARTER, Paul. **Material thinking**. Melbourne: Melbourne University Publishing, 2004.

CASTRO GIL, Susana. **Virtuosismo en la contemporaneidad: de la invisibilidad al activismo decolonial**. 2019. 171 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

_____. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. **Ímpar: Online journal for artistic research in music**, v. 1, n. 2, p. 3–21, 2017.

COBUSSEN, Marcel. **Interview with Tom Koopman**. Neetherland: Leiden Universisty. Disponível en: <<https://www.coursera.org/learn/importance-power-music-our-society/lecture/tXTeM/music-and-respect-an-interview-with-ton-koopman>>. 2017.

COESSENS, Kathleen. The Web of Artistic Practice A Background for Experimentation. In: CRISPIN, Darla; GILMORE, C. (org.). **Artistic Experimentation in Music**. Leuven: Leuven University Press, 2014. p. 69–82.

_____; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn: A Manifesto**. Leuven: Leuven University Press, 2010.

COLLINS, Harry. **Tacit and Explicit Knowledge**. Chicago: The university of Chicago Press, 2010. v. 16.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. New York: Oxford University Press, 2013.

_____. **Music as Creative Practice**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CRISPIN, Darla. The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research. [S. l.], v. 3, p. 45–59, 2019.

CROFT, John. Composition is not research. **Tempo** (United Kingdom), [S. l.], v. 69, n. 272, p. 6–11, 2015.

DAVIES, David. Descriptivism and Its Discontents. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 75, n. 2, p. 117–129, 2017.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autênciã Editora, 2019.

DEAVILLE, James. A Star Is Born? Czerny, Liszt, and the Pedagogy of Virtuosity. In: GRAMIT, DAVID (Org.). **Beyond the Art of finger Dexterity. Reassessing Carl Czerny**. Woodbridge: University of Rochester Press, 2008. p. 52–66.

DECROUPET, Pascal. Contemporary music: Theoretical and philosophical perspectives. In: PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène (org.). **Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives**: Ashgate e-book, 2010. p. 99–116.

DESBLANCHE, Lucile. **Music and translation: New mediations in the digital age**. London: Palgrave Macmillan, 2019.

DOĞANTAN-DACK, MİNİE (org.). **Artistic practice as Research in Music Theory, Criticism, Practice**. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2015.

_____. Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics. **Parse Journal**, n. May 2015, p. 27–40, 2017.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. In: 2012, Rio de Janeiro. **II SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2012. p. 169–182.

_____. His master 's voice : a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música UFPel**, n. 5, p. 65–97, 2012.

ECO, Umberto. **Kant y el ornitorrinco**. Barcelona: Penguin Random House, 2013

EHRlich, Cyril. Economic History and Music. **Proceedings of the Royal Musical Association**, v. 103, n. January 2015, p. 188–199, 1976.

ELLIOTT, David J.; SILVERMAN, Marissa. **Change in Music Teacher Education. The Oxford Handbook of Preservice Music Teacher Education in the United States**. 2019

- ELLIS, Simon. That thing produced. In: ELLIS, SIMON; BLADES, HETTY; WAELDE, CHARLOTTE (Org.). **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and Scholarship in Dance**. Coventry: C-DaRE at Coventry University, 2018. p. 480–498. Disponível em: <<https://www.coventry.ac.uk/PageFiles/276435/AWofMBandO.pdf>>.
- FAJARDO, Roberto. La investigación en el campo de las artes visuales en el ámbito académico universitario. **Societas Revista de Ciencias Sociales y Humanísticas**, v. 10, n. 2, p. 85–98, 2008.
- FERAND, Ernst T. Improvisation in Music History and Education. **Papers of the American Musicological Society**, p. 115-125. 1940
- FIGUEIREDO, Camila. Expandindo os limites: a transmídia no campo da intermedialidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 27, n. 2, p. 69, 2017.
- FLORES, Guilherme Gontijo. DA TRADUÇÃO EM SUA CRÍTICA: HAROLDO DE CAMPOS E HENRI MESCHONNIC. **Circuladô**, v. IV, n. 5, p. 9–25, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión**. 1. ed. Buenos Aires: 2002.
- FRANCA, Thais; PADILLA, Beatriz. Acordos bilateral de cooperação acadêmica entre Brasil e Portugal: linternacionalização ou (pós)colonização universitária? **Universidades UDUAL**, n. 69, p. 57–73, 2016.
- FRAYLING, Christopher. Research in Art and design. **Royal college of art Research papers**, v. 1, n. 1, p. 1–5, 1993.
- GATTI, Guido M. The Stage-Works of Ferruccio Busoni. **The Musical Quarterly**. v. 20, n. 3, p. 267–277, 1934.
- GIBBONS, Michael et al. **The new Production of Knowledge: the dynamics of science and research in contemporary societies**. 2010. ed. London: SAGE publications, 1994.
- GIL, Susana Castro. Pesquisa artística como espacio de decolonización de la producción de conocimiento musical. In: 2019, Pelotas. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas: ANPPOM, 2019. p. 1–8.
- GOHER, Lydia. **The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Clarendon Press, 1992.
- GOLBY, David J. **Instrumental teaching in Nineteenth-Century Britain**. Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.
- GOOLEY, Dana. The battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century. In: GIBBS, Christopher H.; GOOLEY, Dana (org.). **Franz Liszt and his world**. Princeton University Press, 2010. p. 75–112.
- GRAMIT, David. Introduction. In: GRAMIT, DAVID (Org.). **Beyond the Art of finger Dexterity. Reassessing Carl Czerny**. Woodbridge: University of Rochester Press, 2008. p. 1–10.

GROTH, Camilla. The Knowing Body in Material Exploration. **Studies in Material Thinking**, v. 14, 2016.

HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, theme issue “Practice-led Research”, n. 118, p. 98–106, 2006.

HAYNES, Bruce. **The end of early music: a Period performer’s history of music**. New York: Oxford University Press, 2007. Disponible en: <<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199373734.001.0001/acprof-9780199373734>>.

HELYARD, Erin. **Muzio Clementi, Difficult Music, and cultural ideology in late eighteenth-century England**. 2011. McGill University, 2011.

IMPETT, Jonathan. The Contemporary Musician and the Production of Knowledge: Practice, Research, and Responsibility. In: IMPETT, Jonathan (org.). **Artistic Research in Music: Discipline and Resistance**. Leuven: Leuven University Press, 2017. p. 221–240.

INGOLD, Tim. Correspondences. **Knowing from the inside**. Aberdeen: University of Aberdeen, 2014. E-book.

KESSELS, Jos; KORTHAGEN, Fred. The Relationship between Theory and Practice: back to the classics. **Educational Researcher**, v. 25, n. 3, p. 17–22, 1996.

KIRKKOPELTO, Esa. Searching for Depth in the Flat World: In: IMPETT, Jonathan (org.). **Artistic Research in Music: Discipline and Resistance**. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 134–148.

KLEYNHANS, Cara. Die Chinese virtuoos-pianis Lang Lang en sy model Vladimir Horowitz , die “Laaste Romantikus”. **LitNet Akademies**, v. 9, n. 3, p. 699–742, 2012.

KNUDSEN, Erik. **Research Is Research Is Research**. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kLz12hysn-A>>. Último acceso: 5 maio 2020.

KNYT, Erinn E. “How I Compose”: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process. **The Journal of Musicology**, v. 27, n. 2, p. 224–264, 2010 a.

KNYT, Erinn E. **FERRUCCIO BUSONI AND HIS LEGACY**. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

KNYT, Erinn E. **Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work: permutations and possibilities**. 2010b. – Standford University, 2010.

KNYT, Erinn E. The Compromise between Performative Originality and Reproductive Literalness: Ferruccio Busoni on Performance and the Musical Score. **ARSC Journal**, v. 39, n. 2, p. 275–283, 2008.

KOGAN, Griogory. **Busoni as Pianist**. Rochester: University of Rochester Press, 2010.

Koopman, Tom; Cobussen, Marce. **Interview with Tom Koopman**. Neetherland: Leiden Universisty, 2017. Disponible en: <https://www.coursera.org/learn/importance-power-music->

our-society/lecture/tXTeM/music-and-respect-an-interview-with-ton-koopman

LEACH, James; DAVIS, Richard. Recognising and Translating Knowledge: Navigating the Political, Epistemological, Legal and Ontological. **Anthropological Forum**, v. 22, n. 3, p. 209–223, 2012.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Classical music as enforced Utopia. **Arts and Humanities in Higher Education**, v. 15, n. 3–4, p. 325–336, 2016.

LEECH-WILKINSON, Daniel. The danger of virtuosity. **Musicae Scientiae**, v. 22, n. 4, p. 558–561, 2018.

LEHRER, Keith. **Art, self and knowledge**. New York: Oxford University Press, 2012.

LEICHTENTRITT, Hugo. **Music, History, and Ideas**. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

LEISTRA-JONES, Karen. Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of Werktreue Performance. **Journal of the American Musicological Society**, v. 66, n. 2, p. 397–436, 2013.

LOMBARDI, Andrea. Haroldo de Campos e a interpretação luciferina. **Cadernos de Tradução**, n. jul./dez., p. 182–197, 2014.

LOMBARDI, Andrea. Nostalgia. Uma reflexão sobre literatura e música. In: MOTTA, LEDA TENÓRIO DA (Org.). **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 81–97.

LÓPEZ CANO, Rubén. Pesquisa artística , conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal/ Revista de pesquisa em arte**, v. 2, n. 1, p. 69–94, 2015.

_____ ; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: ESMUC

MACLEOD, Katy. Writing/Art Katy. **Studies in Material Thinking**, v. 1, n. 1, p. 1177–6234, 2007.

MATEDI, João Paulo. Haroldo de Campos e a tradução: Para além da angústia da influência. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, v. 2, n. 6, p. 1–13, 2010.

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy; GALLARDO, Natividad. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. **Meta: Journal des traducteurs**, v. 33, n. 3, p. 356–367, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. New York: Routledge, 2002.

MACLEOD, Katy. Writing/Art Katy. **Studies in Material Thinking**, v. 1, n. 1, p. 1177–6234, 2007.

MANTOUX, Paul. **The Industrial Revolution in the Eighteenth Century An outline of the beginnings of the modern factory system in England**. London: Paperbacks University,

1961. v. 7. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/269107473_What_is_governance/link/548173090cf22525dcb61443/download%0Ahttp://www.econ.upf.edu/~reynal/Civilwars_12December2010.pdf%0Ahttps://think-asia.org/handle/11540/8282%0Ahttps://www.jstor.org/stable/41857625>.

MATEDI, João Paulo. Haroldo de Campos e a tradução: Para além da angústia da influência. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, v. 2, n. 6, p. 1–13, 2010.

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy; GALLARDO, Natividad. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta: Journal des traducteurs*, v. 33, n. 3, p. 356–367, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. New York: Routledge, 2002.

MORENO, Silene. **Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução**. 2001. – Universidade Estadual de Campinas, [s. l.], 2001.

NETTEL, Reginald. **The influence of the industrial revolution on english music**. 1945. p. 23–40.

NÓBREGA, Thelma Médici. Entrevista com Haroldo de Campos Thelma Médici Nóbrega. In: MOTTA, LEDA TENORIO DA (Org.). **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 343–366.

_____. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249–255, 2006.

NOË, Alva. **Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons From the Biology of Consciousness**. New York: Hill and Wang, 2009. v. 37.

NOGUEIRA, Isabel; ZANATTA, Luciano; FERREIRA, Carlos. Interfaces entre improvisação e pesquisa artística: reflexões sobre performance e criação sonora no coletivo medula (brasil). **Revista Brasileira de estudos da homocultura**, v. 2, n. 9, p. 51–80, 2020.

O'DEA, Jane. **Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of musical performance**. Wespot: Greenwood Press, 2000.

ÖSTERSJÖ, Stefan. Thinking-through-Music: On Knowledge Production, Materiality, Embodiment, and Subjectivity in Artistic Research. In: IMPETT, Jonathan (org.). **Artistic Research in Music: Discipline and Resistance**. Leuven: Leuven University Press, 2017. p. 88–107.

PALMER, David L. Virtuosity as rhetoric: Agency and transformation in Paganini's mastery of the violin. **Quarterly Journal of Speech**, v. 84, n. 3, p. 341–357, 1998.

PALTRIDGE, Brian et al. Doctoral writing in the visual and performing arts: Issues and debates. **International Journal of Art and Design Education**, v. 30, n. 2, p. 242–255, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Conversaciones sobre estética**. Madrid: Visor, 1987.

_____. **Estética: teoría da formatividade.** ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os Problemas da Estética.** 3ed. ed. São Paulo: Martin Fontes, 1997.

PENHA, Rui. On the reality clarified by art. **Impar Online journal for artistic research**, v. 3, n. 2, p. 3–44, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.34624/impar.v3i2.14149>

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa. **Congresso da ANPPOM**, v. 23, p. 1–8, 2013.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. **O Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares.** 2012. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012.

PETRI, Egon. How Busoni taught. The Etude. **Music Magazine.** 1940.

PERKINS, Rosie. Hierarchies and learning in the conservatoire: Exploring what students learn through the lens of Bourdieu. **Research Studies in Music Education**, v. 35, n. 2, p. 197–212, 2013.

PLANTIGA, Leon. Clementi in London. In: SALA, LUCA LÉVI; STEWART-MACDONALD, ROHAN H. (Org.). *Muzio Clementi and british musical culture. Sources, Performance practice and style.* New York: Taylor & Francis e-Library, 2019. .

POLANYI, Michael. **Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy.** London: Taylor & Francis e-Library, 2005. v. 8

QUIROGA, P. C. La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. **Revista Mexicana de Investigacion Educativa**, v. 20, n. 64, p. 219–240, 2015.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques**, n. 6, p. 43, 2005.

RATTALINO, Piero. **L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria.** Varese: Zecchini Editore, 2008.

RINGER, Alexander L. Musical Taste and the Industrial Syndrome. A Socio-Musicological Problem in Historical Analysis. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 25, n. 1/2, p. 79, 1994.

RIVERS, Elias L. **¿Cómo leer el «Viaje del Parnaso»?** 1993, Alcalá: 1993. p. 105–116.

ROBERGE, Marc-André. The Busoni Network and the Art of Creative Transcription. **Canadian University Music Review**, v. 11, n. 1, p. 68, 2013.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Viaje del parnaso.** Florencio ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

SAGIV, Dan; HALL, Clare. Producing a Classical Habitus: Reconsidering Instrumental Music Teaching Methods. In: BURNARD, PAMELA; TRULSSON, YLVA HOFVANDER; SÖDERMAN, JOHAN (Org.). **Bourdieu and the sociology of music education.** New York:

Routledge, 2015. p. 113–126.

SALAS, Xiomara Zúñiga. La investigación artística en las artes visuales: estudio de tres casos en la Universidad de Costa Rica. **Escena Revista de las artes**, v. 74, n. 2, p. 55–74, 2015.

SANÍN, Carolina. **Somos luces abismales**. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2018.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, LEDA TENORIO DA (Org.). **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 221–232.

SARAMAGO, José. **El hombre duplicado**. Madrid: Alfaguara, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

_____. **Treatise on Musical Objects**. Oakland: University of California Press, 2017.

_____; HODGKINSON, Tim. An interview with Pierre Schaeffer – pioneer of Musique Concrète. **ReR Quarterly magazine**, v. 2, n. April, p. 1–6, 1987.

SCHECHNER, Richard. **PERFORMANCE STUDIES: An introduction**. 3rd. ed. New York: Routledge, 2013.

SCRIVENER, Stephen. The art object does not embody a form of knowledge. **Working papers in art and design**, v. 2, p. 1–12, 2002.

SHAHAR, Galili. In the name of the Devil: Reading Walter Benjamin's "agesilaus Santander". In: JOSKOWICZ, ARI; KATZ, ETHAN (Org.). **Secularism in Question Jews and Judaism in Modern Times**. University of Pennsylvania Press, 2015. p. 98–114.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performance and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STEFANIAK, Alexander. Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism. **Journal of the American Musicological Society**, v. 70, n. 3, p. 697–765, 2017.

STEWART-MACDONALD, Rohan H. Clementi, the Market Place and the Cultivation of a British Identity during the Industrial Revolution. In: ILLIANO, TOBERTO; SALA, LUCA (Org.). **Instrumental Music and the Industrial Revolution**. Bologne: Parnassum Studies 5, 2010. p. 471–510.

STRAVINSKY, Igor. **Poetics of Music in the form of six lessons**. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

STRAVINSKY, Igor. **Stravisnky: An autobiography**. Stratford ed. New York: Simon and Schuster, Inc., 1936.

SUASNÁBAR, Claudio. Los ciclos de reforma educativa en América Latina: 1960, 1990 y 2000. **Revista Española de Educación Comparada**, v. 30, n. 30, p. 112, 2017.

TÁPIA, Marcelo. Posfácio: O eco antropofágico. In: TÁPIA, Marcelo, NÓBREGA, Thelma (Orgs.). **Haroldo de Campos Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 215-232

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. 1. The ethos of musical performance. **Debates – Cadernos de programa de pós-graduação em música**. 20, p. 27–47, 2018.

TIN, Mikkel B. Making and the sense it makes. **Techne Serien – Forskning I Slöjdpedagogik Och Slöjdvetskap**, v. 20, n. 3, p. 1–4, 2013.

TROTSKY, Leon. **Literature and Revolution**. Leon Trotsky Internet Archive Disponible en: <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/index.htm>.

UNES, Wolney. **Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete**. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

UFMG. Programa de psograduação em música: linhas de pesquisa, performance musical. Página institucional. Disponible en:<https://musica.ufmg.br/ppgmus/linhas-de-pesquisa/>. Último acceso: 02 de noviembre 2022.

VALLEJO, Irene. *El infinito en un junco*. Almagro: Ediciones Siruela, 2019.

VAN LOYEN, Clemens. A positividade da negação: o exílio de Flusser no Brasil. **Flusser**, n. 17, p. 1–19, 2014.

WATERHOUSE, John C. G. Busoni: Visionary or pasticheur? **Proceedings of the Royal Musical Association**, v. 92, n. 1, p. 79–93, 1965.

WEHMEYER, Grete. Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier. **Österreichische Musikzeitschrift**, v. 36, n. 12, p. 622–630, 1981.

WILLIAMSON, John. The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni. In: TALBOT, Michael (org.). **The musical work: Reality or invention?** Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

WITS SCHOOL OF ARTS, Music Division. Doctor of Philosophy Degree (PhD). **Information for Applicants**. Disponible en: <<https://www.wits.ac.za/media/wits-university/faculties-and-schools/humanities/wits-school-of-arts/music/documents/PhD%20in%20music-information.pdf>>. (Acceso: 30 de abril de 2020). 2016

ZIZEK, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Buenos Aires: Fonfo de Cultura Económica, 2006.