

Replanteando las *obras abiertas* desde la *performance* musical: una interpretación más allá de la reproducción

Rethinking the “Open Works” from Music Performance: An interpretation beyond reproduction

Paloma Castro Pavez

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
paloma.castro.p@mi.unc.edu.ar

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/nzyrtyvl4>

Resumen

El objetivo de este artículo es problematizar algunas de las definiciones de *interpretación musical* que han predominado en la musicología previa al giro performativo, proponiendo una perspectiva centrada en su rol activo en los procesos de creación artística. Plantearemos dos acepciones que apoyarán las ideas de *obra* y de *interpretación musical* sobre las cuales trabajaremos. La primera será la noción de *obra abierta* de Umberto Eco (1962), la cual será empleada, contrastada y ampliada para conjeturar y delimitar lo referente a la obra de arte/obra musical en este trabajo. Consecuentemente, para la discusión en torno a *interpretación musical* nos valdremos principalmente del *paradigma de la reproducción* desarrollado por Nicholas Cook (2014). Ambos conceptos serán puestos en diálogo para resolver la pregunta: Interpretación musical, ¿*creación* o *reproducción*? El recorrido sugerido lleva a reflexiones que obligan a pensar la interpretación desde su dimensión escénica y fenomenológica, así como a poner en valor el papel del intérprete/*performer* junto con la diversidad de formatos artísticos y, de esta manera, comprometer la práctica de la interpretación musical con la creación musical.

Palabras clave

interpretación musical, obra musical, composición musical, estudios de performance, creación musical

Abstract

The aim of this article is to problematize some definitions of music performance that have predominated in musicology prior to the performative turn, proposing a perspective focused on its active role in the processes of artistic creation. We will propose two meanings that will support the idea of work and music performance on which to work. The first one will be the notion of *Open Work* by Umberto Eco (1962) which will be used, contrasted and expanded to conjecture and delimit what refers to art work/ musical work in this paper.

Consequently, for the discussion about music performance, we will mainly use the *Paradigm of Reproduction* developed by Nicholas Cook (2014). Both concepts will be put into dialogue to solve the question: Music performance: *creation or reproduction?*. The suggested path leads to reflections that force us to think about performance from its scenic and phenomenological dimension, as well as to value the role of the performer, along with the diversity of artistic formats, and in this way commit the practice of music performance to musical creation.

Key words

music performance, musical work, musical composition, performance studies, musical creation

Introducción¹

En el siguiente artículo, las diversas discusiones que presentaremos tendrán como objetivo principal la búsqueda de una definición de *interpretación musical* que la sitúe como una práctica activa en los procesos de producción artística, comprendiéndola desde su naturaleza performática² y considerando las dimensiones sonora, gestual/corporal, espacial y social que la constituyen y que, a su vez, operan en la construcción de un *texto musical* —u obra— dinámico, irreproducible, único y colectivo.

Las reflexiones en torno a la interpretación musical han estado en estrecha relación con la concepción de *obra musical* que tanto músicos/as como teóricos/as han ido delineando según su contexto social y temporal. La relevancia del soporte escrito en la tradición de la música occidental, como el portador de la idea musical, se posicionó fuertemente hasta hace algunas décadas, promoviendo la diada composición-interpretación como instancias disímiles de la producción musical, por un lado, y con funciones y objetivos distintos y jerarquizados, por otro.³ Si bien el pensamiento occidental que cuestionó tanto la obra musical y/o la idea de *música* como el rol de compositores e intérpretes (*performers*) se fue actualizando, en ningún caso los debates al respecto podrían considerarse zanjados al día de hoy. Sin ir más lejos, las transformaciones y diversificaciones de los formatos artísticos nos invitan —o empujan— a repensar nuestro quehacer artístico y a migrar de nuestra zona de confort afincada para, de alguna manera, sobrevivir a una eventual infertilidad creativa.

Para no agotar el ejercicio propuesto antes de tener respuestas tentativas, quisiéramos centrarnos en la pregunta que como instrumentistas nos ha movilizado los últimos años y que, dicho sea de paso, surge de una insatisfacción en lo personal así como de una sensación de subestimación al trabajo del intérprete y, en específico, de la interpretación musical en la formulación de una obra musical por parte de quienes han teorizado sobre ella. ¿Acaso los y las intérpretes *performers* materializamos una idea musical?, ¿o la idea nace a partir de esa posibilidad de ser materializada?, ¿pueden ambas opciones coexistir o fusionarse sin tener que

1 Este trabajo fue presentado en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes del Centro de Investigación y Producción en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba bajo el título *Replanteando las Obras abiertas desde la Performance Musical: Una búsqueda para una interpretación más allá de la reproducción*.

2 Existe un debate pendiente en relación con la consideración de la interpretación musical como arte de la representación; de igual modo, así será considerada en este escrito.

3 En términos de Madrid (2009).

negar aspectos de una u otra?, ¿cómo se relaciona la interpretación con la construcción de un texto musical?

Simplificando, es la interpretación musical ¿*creación* o *reproducción*?

Antes de continuar plantearemos dos acepciones que apoyarán la idea de *obra* a trabajar y la idea de *interpretación musical*. Para la primera, será la noción de *obra abierta* de Umberto Eco (1962) la cual será empleada, contrastada y, hasta cierto punto, ampliada para conjeturar y delimitar lo referente a la obra de arte en este escrito.⁴ Y para la discusión en torno a interpretación musical, nos valdremos principalmente del *paradigma de la reproducción* desarrollado por Nicholas Cook (2014).⁵ Ambas líneas discursivas se retroalimentarán y entrelazarán para dar forma a una perspectiva de interpretación o *performance* musical que nos acerque a una respuesta provisoria.

En primer lugar, es necesario establecer el marco conceptual sobre el cual se profundizará este planteo. El concepto de *interpretación* (musical) presenta una serie de acepciones en español que permite que se lo use bajo distintos contextos. En el caso de *performance*, palabra anglosajona que suele usarse como equivalente de interpretación, ocurre algo similar, pues si bien refiere a una actuación (no solo musical), los diversos sentidos que puede adquirir complejizan el entendimiento de reflexiones e investigaciones fuera de las fronteras de cada idioma, obstaculizando las transformaciones en los discursos sobre práctica musical de forma equiparada, ya que pensamos en el lenguaje que conocemos (Boroditsky, 2021). Aunque no será esta la ocasión para desarrollar un debate conceptual y epistemológico sobre la “intraducibilidad” de ambas acepciones, esperamos poder arrojar luz sobre algunos problemas que aquello ha suscitado y aportar mínimamente a su discusión.

En adelante utilizaremos los conceptos de *performance* y *performer* para aludir a *interpretación* e *intérprete* respectivamente, no obstante es necesario aclarar en cuál dirección serán abordados estos últimos. Entendemos por *interpretación* la acción de interpretar, esto es, una forma de explicar un evento, dar una lectura propia a algo que se nos presenta o ejecutar/representar una obra o idea artística por medio del cuerpo, la voz o el instrumento (Real Academia Española, 2023). En relación con la práctica musical, si esta es llevada a cabo

4 En el capítulo “Poética de la obra abierta” (Eco, 1962).

5 En “Plato’s Curse” (Cook, 2014).

como realización escénica⁶, podrían darse sin mayor dificultad todos los entendimientos de interpretación antes descritos, suponiendo que coexistan músicos/as intérpretes (u otros *performers*) y quienes jueguen el rol de audiencia. Pero, para los objetivos de este ensayo, nos centraremos en aquel intérprete que no es espectador (en su acepción tradicional) o “usuario”, sino en el intérprete, como diría Eco (1962), ejecutor⁷, o bien *performer*⁸.

Otra aproximación que consideraremos al hablar de interpretación musical (en lo sucesivo interpretación o *performance*⁹) es su dimensión integral; es decir, más allá de un fenómeno sonoro, la entendemos como uno multidimensional, en donde lo espacial, lo corporal y lo visual (entre otros) son elementos inherentes a su práctica.

Noción de obra versus soporte

Para analizar el rol del intérprete en la producción artístico-musical es preciso encarar una abstracción de la obra musical desde la cual partir. Como refiere Cook (2014) en *Beyond the score*, la perspectiva de idea musical que permeó siglos de discusiones en la música de tradición escrita occidental estuvo, justamente, centrada en lo que el compositor plasmaba en un papel.¹⁰ La música se erigiría como una entidad abstracta y sería la notación (neuma o partitura) su portadora más fiel y la que le permitiría perdurar en el tiempo. Una concepción platónica de la música (Cook, 2014) que, al no considerar fundamental su materialización performática, la estaría desligando de sus aspectos sociales y comunicativos, los cuales, según los enfoques musicológicos actuales, deben ser parte fundamental de la definición de *obra musical*. Asimismo, no se puede restringir la idea de obra a su soporte, sea este de naturaleza escrita (*score*, cifrado, tablatura, etc.), digital (registros sonoros, audiovisuales, etc.) o incluso memorística (en el caso de la música de tradición oral). Estos soportes constituyen parte de la

6 Definición de Herrmann para el uso de *realización escénica* (en Fischer-Lichte, 2004).

7 Para Eco (1962) el “usuario” es quien interpreta una obra ya producida o ejecutada desde una perspectiva tradicional de obra y audiencia.

8 En este caso “performer”, pareciera ser una manera inequívoca de traducir “intérprete ejecutor”.

9 Para evitar confusiones, se utilizará la palabra *performance* para referirnos a *musical performance*. En los casos en que sea necesario abordar la *performance* desde los estudios de la *performance* que refieren a otras disciplinas, se hará la aclaración.

10 Si bien Cook (2014) considera escritos de teóricos del barroco en adelante, no es posible asegurar que haya pasado a ser una perspectiva totalmente obsoleta dentro de la musicología o teoría musical.

obra, pero no son la obra, de igual forma que el compositor no es el único artífice de la obra musical, sino que esta se vale de las y los *performers*, de la audiencia y de otros elementos paramusicales y —posiblemente— extramusicales para definirse.

La noción de *obra musical* que pretendemos exponer, por tanto, se asemeja a la de *texto musical*, mas no como partitura o acciones particulares que producen sonido, sino como todo aquello que sucede en el momento de la *performance* musical. Emplearemos para estos fines los conceptos de *texto musical*¹¹ y obra como sinónimos. De igual manera, orientaremos el debate desde la óptica escénica, de representación, pues esta logra reunir las diversas dimensiones de la *performance* musical antes mencionadas, planteando —desde una perspectiva fenomenológica— la obra musical como materialidad acústica contingente a la *performance*.

Obras abiertas para nuevos roles del performer

Una configuración del intérprete en tanto recreador de una idea musical, como la descrita por Cook (2014), deja de tener sentido cuando las obras de arte toman otros giros en la forma de presentarse. Umberto Eco (1962) en *Obra abierta* examina una serie de obras musicales y de otras disciplinas que no cumplen con el mandato tradicional según el cual el autor es quien “fija” unívocamente el “resultado” de la propuesta artística, sino que por el contrario la característica común de estas obras radicaría precisamente en su forma compositiva. En ellas el autor (o compositor) entregaría explícitamente poder al intérprete para “manipular” la obra. Es este “tipo” de obra, el que Eco denominará *obra abierta*.

Sin embargo, ¿qué es lo que *manipula* el intérprete en la obra abierta? Lo que se desprende en base a los casos estudiados por Eco es que la apertura de la obra abierta es una invitación a modificar la organización de la obra, pero en base a sugerencias proporcionadas por el propio compositor. El intérprete —tanto ejecutor como usuario— es un colaborador en la producción de sentido de la obra, está dotado de una libertad de elección de elementos para terminar de construir la propuesta iniciada por el compositor. El “producto” final, así como su sentido, varía de una vez a otra en cada puesta en escena y esa variabilidad es decisión del intérprete, sea *performer* o no.

¹¹ Se utilizará la noción de *obra* asimilándola a la de *texto* desarrollada por Yuri Lotman (1996).

La función del intérprete en una obra abierta va más allá de solo *reproducir* una serie de indicaciones. Debe, en cambio, estar dispuesto al juego de la creación que propone el compositor e involucrarse —en parte— en la tarea compositiva. ¿Y por qué decimos que el intérprete se involucra “en parte” en esta tarea? Porque al menos en las obras aludidas por Eco para ejemplificar su análisis, la estructura de la obra, su “sustancia”, no termina de intervenir por el *performer*. El rol que juega el *performer* es más bien el de darle otro orden a los elementos dispuestos por el compositor. Es la forma de la obra la que cambia, no su estructura, pero, a la vez, esa “restricción” le permite a la obra seguir siendo esa obra y no otra, aunque nunca se replique ese “orden” en su totalidad.

Ahora bien, bajo esta conceptualización de *obra abierta* que entrega el autor, surgen algunas interrogantes. La primera es si acaso la “autonomía” del *performer* a la hora de interpretar una obra solo existe cuando se manifiesta expresamente como voluntad previa del compositor o si es inherente a la práctica de la interpretación musical. ¿Son aquellos “actos de libertad conscientes”¹² del intérprete atribuibles solo a obras en las que el formato así lo dispone?, ¿o es inherente a la práctica interpretativa dar nuevos sentidos a una obra conscientemente?, ¿es posible limitar la *creación* solo a la esfera de lo que entendemos tradicionalmente por composición?

Podemos encontrar en la literatura musical del siglo XX —y sobre todo en la música popular— piezas o canciones donde el compositor otorga espacios de composición en “tiempo real” a los *performers*; estos espacios son las ya conocidas improvisaciones. Las y los intérpretes deben poner tanto su expertiz instrumentística-vocal como su capacidad de análisis musical de la obra y género que están ejecutando y sellar su *performance* con una improvisación. Tal es el caso de la obra pianística de Frédéric Rzewski, *The People United will Never be Defeated*, cuya forma musical es un tema con variaciones que, a lo largo de este, van sugiriéndole al intérprete el uso de recursos sonoros como silbidos, golpes a la tapa del piano, así como la libertad de ejecución rítmica de algunas figuras hasta la última variación.¹³ Hasta acá la obra no presenta aperturas mucho mayores que pudieran catalogarla como *obra abierta* si nos atenemos a la definición de Eco, pese a que el compositor brinda —a modo de sugerencia— aproximadamente cinco minutos para que el ejecutante improvise una *cadenza* previa a la reexposición (final) del tema.

¹² Eco (1962) toma este concepto de Pousseur (1958, p. 25) de *La nuova sensibilità musicale*, en “Incontri musicali”.

¹³ *The People United will Never be Defeated* es una obra para piano de Frédéric Rzewski inspirada en la canción del compositor chileno Sergio Ortega “El pueblo unido jamás será vencido”.

Esa “libertad” que otorga el autor no representa un cambio en el orden estructural de la obra, así como tampoco en el formal. No obstante, ese espacio va a permitir que en cada representación esa obra cambie, sea otra, no desde su aspecto estético estructural ni formal, sino en relación con su contenido. ¿Cuál es la idea de Rzewski de dejar ese margen de acción al intérprete? Podríamos elucubrar que justamente busca brindar al *performer* un lugar de exposición como músico en el aspecto integral, ya que como mencionamos unas líneas atrás, la improvisación pone en juego no solo el virtuosismo de un instrumentista o cantante, sino que combina su capacidad de elaborar una propuesta compositiva de su autoría con su manejo del lenguaje en el cual se plantea la pieza. En *The People United*, además de combinarse estos dos aspectos, se conjuga la manera en que el o la pianista integra la obra, una especie de “imagen” que se “fabrica” el intérprete a partir de la idea entregada por Rzewski en la partitura, lo que posiblemente apunta a resaltar la figura del *performer*. Observar *qué hace* cada intérprete que lleva a cabo la interpretación sugerida en el papel resultará —seguramente— en un interesante caso de análisis musical y estético. Cabe mencionar que Frédéric Rzewski fue un eximio pianista, por lo que no es de extrañar que en sus composiciones otorgara un lugar de relevancia al *performer*.

La segunda interrogante que surge tiene relación con las diferentes dimensiones que son parte de la *performance* musical. Eco (1962) sitúa la discusión de la *obra abierta* desde la idea que propone el compositor; podríamos deducir que lo hace homologando la función de la partitura con la de obra musical. La propuesta de este análisis es superar esa idea de texto musical y considerar la *performance*, con todos sus elementos, como la obra de arte. No debemos perder de vista que al momento de “performar” la música, el intérprete compromete mucho más que su capacidad mecánica en la producción del sonido, y su actuación tampoco está reducida a producir sonido, sino a comunicar más allá de lo estrictamente sonoro. El intérprete, además de exponer su lectura a partir de una idea musical, expone una personalidad musical, como lo plantea Philip Auslander (2006), una *musical personae*.¹⁴

Ya hemos advertido que la *performance* (musical) comprende diversos espectros o dimensiones en tanto fenómeno “perceptible”, pudiéndose identificar para cada uno de estos un margen de acciones que solo se hallan en jurisdicción del *performer*. A modo de ejemplo, en el caso de la dimensión sonora las posibilidades tímbricas de un intérprete son diversas, este

¹⁴ Con el concepto de *musical persona* o *persona musical*, Auslander (2006) se refiere a la personalidad del músico que este construye de forma pública, la cual se ubica entre la realidad y la ficción, y está determinada igualmente por su entorno social.

puede escoger una sonoridad u otra dependiendo del “carácter” que quiera imprimirle a su propuesta musical, pero incluso si otro intérprete quisiera imitar ese timbre para la misma idea o partitura musical, el resultado sería distinto. Por otro lado, si nos enfocamos en la dimensión kinésica/gestual notaremos que los movimientos —aunque se presenten sutilmente— varían de un intérprete a otro, aun si se trata del mismo intérprete en distintas ocasiones o una misma composición. Estas —y otras— dimensiones de la *performance* en música pueden ser resultantes de un proceso tanto consciente como inconsciente del intérprete; sin embargo lo que sí es seguro es que en su conjunto ayudan a construir y manifestar la persona musical, la cual no forma parte ni siquiera de la más explicativa y detallada de las partituras, sino más bien de una construcción de las esferas personal y social del músico.

Retomando la discusión más musicológica, recuperamos la idea de que el modo de tocar o cantar del *performer* pone en tensión la jerarquía de la composición entendida como organización de alturas y duración de notas. Ilustrativo es el caso que trae a colación Nicholas Cook (2014) sobre el flautista James Newton a quien le “roban” seis segundos de su interpretación en su álbum *Axum* para ser sampleado en una canción de Beastie Boys. Newton demanda derechos de autor por ser parte de una obra de su autoría, pero el juez no le da la razón argumentando falta de “originalidad” en la composición, la cual consistía en él cantando las notas Do-Reb-Do mientras digita un Do en la flauta, lo que da como resultado una forma particular de interpretación y le otorga “valor” a ese fragmento de texto musical. Este caso reviste una noción estética desde lo formal, mas no por eso carente de una magnitud creativa. Por otra parte, el intérprete no está *reproduciendo* la idea musical de alguien más, incluso podríamos cuestionar si existe una idea musical como la entiende la musicología convencional ligada a la composición, o si la idea musical puede superar el enfoque compositivo o estructural que la tradición musical occidental ha venido planteando.

Sin dudas que tras los flancos de discusión estipulados en este ensayo aún se puede seguir problematizando y profundizando cada uno de ellos. Las perspectivas sobre obra abierta, las posibilidades que se instalan en el contexto actual de la composición contemporánea, donde la práctica musical sobrepasa los límites de lo sonoro y se enviste de elementos escénicos que hasta hace unas décadas no se comprendían como parte de su naturaleza, hacen que la discusión sobre interpretación musical esté lejos de agotarse.

Tras una primera lectura de “Poética de la obra abierta” (capítulo específico que acoge la reflexión acá abordada) asumimos erróneamente que la clasificación de *obra abierta* que encara

Eco (1962) serviría para categorizar toda obra en donde el compositor o autor le diera —de manera explícita— cierta libertad al intérprete para involucrarse en el proceso de producción final de esta. Luego de una segunda aproximación al concepto y tras haber estudiado otros autores como Nicholas Cook y Philip Auslander, comprendimos, por un lado, que la *obra abierta* como la plantea Eco está relacionada con la posibilidad de jugar con los elementos de la obra para darle un resultado distinto, pero de alguna manera pronosticado o guiado por el compositor y siempre manteniendo una estética y/o una forma que la hiciera inconfundible por mucho que sus elementos dispuestos para el juego variaran, no cabiendo en esta categoría, por ejemplo, una obra como la de Rzewski antes descrita. Por otro lado, caímos en la cuenta de que, con la transformación de las modalidades —o “formas”— de composición (en especial en la música de arte occidental), los y las intérpretes (*performers*, aunque hasta cierto punto también la audiencia) tendríamos que estar preparados y preparadas para asumir funciones distintas a las acostumbradas en una perspectiva de reproducción; no solo desde un punto de vista técnico, sino que también teórico, analítico y creativo. La invitación a “colaborar” con los compositores y compositoras nos desafía a abordar componentes de la puesta en escena musical no tomados en cuenta en la práctica tradicional, así como reflexionar sobre *qué es la performance* musical y *cuál es su rol* en la producción del texto musical.

Deseamos compartir una frase de Eco (1962) que motivó una reflexión y posterior propuesta que complejiza y supera —a nuestro criterio— la definición de *obra abierta*: “toda obra de arte (...) está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal” (p. 44). Acá el autor insinúa la posibilidad de que cada obra de arte sea potencialmente una obra abierta, valiéndose de la multiplicidad de sentidos que cobra tras cada interpretación (ejecutora o usuaria). Intentamos, pues, relevar aquellos lugares menos obvios del proceso de creación musical en los que el intérprete/*performer* se puede implicar para aportar originalidad y nuevos significados a la obra. Esto no quiere decir que un texto musical pierda esos aspectos si los intérpretes no son conscientes de esos espacios de acción que se les presenta, pues aun para aquellos casos la obra nunca será la misma de una interpretación a otra y el *performer* siempre aportará con su propia estética sonora e intransferible personalidad musical. Bajo el análisis de estas consideraciones, podríamos establecer que toda obra es una *obra abierta*, independiente de la intención y voluntad de la figura del autor.

En relación con la pregunta introductoria que invitaba a orientar la discusión evaluando la práctica musical interpretativa desde las dimensiones de *creación* y *reproducción*, y la posterior

consideración de la concepción que históricamente ha recaído sobre la interpretación como la acción *mediadora*, entre la composición y la recepción (del público), podría concluirse que: 1) la *performance* musical no cumple una tarea de reproducción desde una perspectiva —superada— que sitúa la idea musical¹⁵ como equivalente a un soporte, así como tampoco si identificamos la reproducción como traductora de la abstracción que ocurre en la mente de un otro, sino que involucra reproducción en tanto manifiesta una idea musical alojada en un medio o soporte que es descubierta por el intérprete;¹⁶ 2) aquella idea musical es la resultante de un proceso colectivo de creación, en donde lo que el compositor (de existir tal figura) aporta una especie de guion o puntapié inicial al proceso colaborativo que desencadenará en un texto musical¹⁷ y 3) el texto u obra musical, como se ha planteado en este trabajo, es el resultado de las distintas interacciones que se libran al momento de la *performance*. A su vez, la *performance*, se presenta como la fase con mayor potencial de *recepción sensible* (más visible-audible) de un proceso de preparación que involucra la producción de sentido/ interpretación por parte de una audiencia (intérpretes usuarios) como culminación de una temporalidad que inicia mucho antes del espacio público donde esta se realiza.

El proceso de producción artística es un proceso de colaboración colectiva, el texto resultante implica siempre, o al menos en la mayor parte de los casos, propuestas, acuerdos, diálogos, negociaciones de quienes quieran sumar lecturas a una intención contenida en un “soporte”. Las y los *performers* son parte de varias etapas de ese proceso de construcción y tienen la responsabilidad de ser las y los artífices cuando la música sucede. El intérprete —sobre todo si es consciente del rol que estas palabras le otorgan— crea estéticas, crea ideas y crea atmósferas para la representación.

Finalmente, nos parece relevante exponer que la idea platónica de *música*, según la cual la interpretación se entiende como la acción que busca reproducir fielmente lo que se gestó en la mente de un compositor, o bien lo impreso en una partitura, no ha hecho más que llevarnos a fracasos, frustraciones y desencantos a quienes ejercemos el oficio de intérpretes. Comprender y asumir la disciplina bajo enfoques restrictivos solo ha revestido contradicciones en una práctica que, por perseguir un ideal, tropieza con la materialidad. Siquiera pensar que podemos

¹⁵ Para una siguiente discusión consideramos necesaria la profundización en torno a la noción de *idea musical*.

¹⁶ Sería importante para este punto problematizar el sentido de *reproducción* también desde la perspectiva de Walter Benjamin (2009).

¹⁷ Podría relacionarse lo dicho aquí con la idea de “la muerte del autor”, desarrollada por Barthes (1987) y Foucault (1984).

entender a ciencia cierta lo que intentó transmitirnos otro ser humano por medio de una idea o un papel ya es ingenuo e irreal, pues en una realidad de obras abiertas no cabe una definición de interpretación musical que la comprenda como *notación hecha audible*. Quizás “hincarle el diente” a las reflexiones en torno a nuestro quehacer desde una formación temprana suscite un progreso en cuanto a la generación de nuevas metodologías, al desarrollo de epistemologías musicales acordes, pero por sobre todo en la manera de *vivir la performance*.

Bibliografía

- Auslander, P. (2006). *Musical personae*. *TDR: The Drama Review*, 50(1) (T 189), pp. 100-119.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. [Trad. Tomás Agustín Bartoletti y Julián Manuel Fava]. Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.
- Boroditsky, L. (2021). *Cómo la lengua configura nuestro pensamiento* [entrevista de Zuberoa Marcos]. Canal Aprendemos Juntos 2030. <https://youtu.be/Qnz4Esh6WNg?si=lpZLutzwvm3orLdr>.
- Cook, N. (2014). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? [Trad. de Corina Yturbe]. *Dialéctica*, 16. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/47317/11837-29541-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abad Editores S.L.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I*. *Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans Revista Transcultural de Música*, 13.
- Real Academia Española. (2023). Interpretar. En *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 16 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/interpretar>.

Cómo citar este artículo:

Castro Pavez, P. (2024). Replanteando las obras abiertas desde la performance musical: una interpretación más allá de la reproducción. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45501>