

# REPETICIÓN Y DIFERENCIA COMO ACTOS INTERPRETATIVOS

GERARDO GUZMÁN

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNLP  
ESCUELA DE ARTE DE BERISSO - DGCYE

## Introducción

El tema de la repetición y la diferencia instala en variados dominios del conocimiento una serie de consideraciones que involucran procesos de diverso orden y complejidad.

Si acordamos que las mismas tienen una emergencia en la dimensión de la temporalidad, se infiere que su vigencia en el campo de la música adquiere particular relevancia. Se plantean de este modo diversos materiales, habilidades y conductas que remiten a la pregunta de cómo aquellas *actúan* en esta especial articulación de la temporalidad, entendida como sonido estéticamente significativo, reactualizada en actos interpretativos (*repetitivos*) y generadora de una operatoria de múltiples estratos relacionados entre sí, vinculados a su vez con sus variadas instancias de intervención y valoración. ¿La repetición y diferencia se constituyen en rasgos y procedimientos inherentes a la música, son instancias detectadas, elaboradas e interpretadas por un sujeto o hay una correspondencia de sucesos pertenecientes a ambas instancias?

Partiendo de estos ejes pretenden rastrearse aquí algunas perspectivas ideológicas y performáticas de lo repetido o diferente, sus diversas maneras de *ser, aparecer e involucrar*, aspectos que introducen una nueva variable: el concepto de identidad.

Se establecerían así varios niveles de ocurrencia de estos fenómenos, a saber: formando parte de actividades constructivas emergentes de los compositores, estableciendo correspondencias gráficas con el soporte material de la partitura, generando dispositivos de reconocimiento y decodificación en los intérpretes y auditores o viviendo únicamente en el plano de la lengua natural.

Esta situación determina la presencia y actuación de un circuito complejo de percepciones, procesos cognitivos y afectivos, y búsquedas e implicancias hermenéuticas. En estos casos la Teoría de la Recepción y la Musicología, esta última a partir de las ideas de J. J. Nattiez, nos ofrecerán marcos conceptuales más situados.

¿Qué, en qué condiciones y cómo se repite? Más allá de presentarse en la escritura y consecuentemente en la ejecución y percepción rasgos morfológicamente o fonológicamente idénticos: ritmos, acordes, frases, unidades a las que *objetivamente* podemos aplicar un estatus de repetición ¿Se significan éstos en toda su extensión y en todas las circunstancias repetidas? ¿Cuál/es de los agentes intervinientes en un determinado proceso comunicativo da cuenta de esta situación?

## Repetición y diferencia; aproximaciones desde diferentes ámbitos

Al momento de abordar el tema comenzaremos planteando una serie de aproximaciones que servirían tanto para despejar este asunto de caracteres y alcances extensos y complejos, como para guiar y encadenar tanteos iniciales.

1) En principio acotaremos nuestro campo a una dimensión particular: la temporalidad, esto es el desenvolvimiento de una determinada acción o proceso con vigencia cronológica. Y para la música esta dimensión operaría en dos sub unidades: la sucesión y la simultaneidad. Entendemos que en esta coordenada de percepción y cognición del mundo, el fenómeno de la repetición y diferencia obra con un carácter de mayor claridad y pertinencia. Aun en los procesos espaciales la existencia de elementos y/o procesos repetidos o diferentes

se convalidarían psíquicamente en una *lectura* temporal que la mirada estructura y finalmente representa como una entidad procesual y discursiva incluida en un cierto tiempo. Es imperioso señalar la diferencia entre tiempo cronológico y psicológico, distinción que define factores condicionantes o determinantes y a su vez operantes en la percepción, categorización y comprensión de los diversos andamiajes de diferente índole: visual, auditiva, etc.

2) Por otro lado establecemos una oposición ontológica entre los términos repetición y diferencia, articulados como decíamos más arriba por el principio de identidad. Lo idéntico y lo diferente, se proponen en realidad como los aspectos que inician esta tríada de procedimientos. La identidad funciona como nexo lógico y necesario en tanto afirmación o negación del encuentro de las acciones de lo repetido – diferente.

Esta segunda situación instala una serie de cuestiones de tipo epistemológico que nos inducen a delimitar un primer criterio acerca de una posible caracterización del concepto de repetición.

Desde una posición fenomenológica, la repetición presupone primeramente la delimitación de una unidad, unidad que puede ser de diverso orden: cuantitativo o cualitativo, que puede ser percibida, categorizada, descripta como algo que tiene ciertos límites, que posee determinados rasgos fonológicos o morfológicos identificables, o en todo caso detenta determinadas propiedades de operatividad sintáctica o semántica, y que puede ser reconocible en términos de proporcionar una condición de *esto es*.

Finalmente, resuelve su acción en el reencuentro de su *entidad* en una nueva aparición que confirmaría tal condición identitaria, hecho que nos conduce al concepto de repetición o bien de recurrencia, cuando su reaparición se confirma luego de la presencia de *otra cosa*. Algunos procedimientos analíticos como el tratamiento paradigmático, o los criterios de segmentación y agrupamiento darían cuenta de estas situaciones.

## Sujeto y objeto

Este acercamiento fenomenológico implica la introducción de una variable central: es ésta la referida a la existencia y funcionamiento de los conceptos de Sujeto y Objeto, en tanto un término (Sujeto) que confirma o niega la repetición o diferencia de un ente o proceso (Objeto), atribuyendo una determinada marca o propiedad y certificando su actualización con los mismos rasgos identitarios que confirman justamente su mismidad a lo largo de una determinada cronología. Dicha circunstancia involucra a las nociones de repetición y diferencia en la dinámica de una Teoría del Conocimiento, dado que hablamos de un Sujeto inscrito en el reconocimiento del suceso o atributo sobre un Objeto. Por otra parte sería insuficiente la descripción de este campo si no introducimos la dimensión de lo histórico en relación a un particular momento de ocurrencia de estas relaciones entre los términos que estamos mencionando.

El sujeto (y por ende el objeto), es sujeto histórico, tanto desde su propia historicidad individual como contextualizado en una época, con una memoria particular y social, una posición ideológica, una estética y ética que recortan y perfilan las propiedades y categorías que postula, aquello que puede conocerse y por ende los límites del conocimiento posible, como asimismo la propia noción de sujeto y objeto.

Y asimismo, desde este lugar es también pertinente establecer sobre qué tipo de sujeto estamos haciendo nuestra indagación. Y es éste el Sujeto que, al menos Occidente, identificó con la Razón.

### *El sujeto (racional)*

Sobrevolaremos las tantas posibilidades de existencia de este sujeto racional que la Filosofía de este lado del mundo describió y categorizó a lo largo de sus múltiples posturas y modelos explicativos.

Digamos brevemente que este Sujeto del que hablamos es aquel que detenta en sus diferentes horizontes de subjetividad tanto aspectos sensoriales, perceptuales, cognitivos y emocionales, habida cuenta que en una mirada psicológica, *todo y siempre* en el Sujeto es de

índole mental – racional, y las dimensiones recién mencionadas se han aplicado tanto por cuestiones metodológicas, disciplinares o históricas, como por una eficacia del campo de estudio considerado.

Así, el sujeto emocional estaría tradicionalmente vinculado al Arte, por ejemplo y el sujeto cognitivo a la Ciencia. Pero como conocemos, esta distinción ha perdido al menos una vigencia y especificidad a partir de varias nociones tales como y entre otras, la de las inteligencias múltiples de Gardner o los aportes de la Psicología de la Música. En este sentido los aportes de la Cognición Musical Corporeizada (Martínez 2010) aluden y fundan ciertos aspectos del sujeto racional en una dinámica compleja. Su origen sería del tipo psicomotriz, preverbal y no discursivo, en el sentido de establecer relaciones entre cuerpo y mente arbitradas por consideraciones de índole sensorial afectivo, propias en principio de aspectos cuasi reflejas y potenciadas luego en operaciones más complejas en las que intervendría la cognición a través de procesos de mayor especificidad e intercambio conciente y volitivo entre diferentes sujetos y el ambiente. Los estudios acerca de los primeros intercambios entre el niño pequeño y su madre por medio de arrullos, entonaciones, sincronizaciones y desincronizaciones e imitaciones de gestos, ascensos y descensos, secuencias de duraciones o alturas que con menor o mayor grado de precisión y ajuste ocurren en su relación mutua y afectiva, darían cuenta de un primer atisbo de diferencia y repetición en términos de dotar a una inicial temporalidad lisa, de escansiones y reconocimientos de elementos semejantes y diferentes que se suceden, se cortan, se reinician o se recuperan luego de algo distinto.

A los fines de realizar una relación entre estos sujetos históricos y sus atributos de racionalidad, interesa posicionarnos en varias etapas históricas de Occidente. Para ello tomaremos provisoriamente (y a riesgo de resultar incompletos en nuestro análisis ya que no nos detendremos sobre el tema del Sujeto en su tratamiento psicoanalítico) la descripción que Julia Kristeva establece a partir de la consideración de tres núcleos fundantes sobre los cuales gira el desarrollo de este Sujeto histórico racional (Kristeva 1988).

- A) Alrededor de Dios
- B) Alrededor del Hombre
- C) Alrededor del Lenguaje

No se trata obviamente de afirmar la exclusión absoluta de alguna de estas relaciones en diferentes momentos de la Historia, sino de validar con un grado de emergencia la reflexión y condicionamiento de numerosas nociones al campo de alguno de estos aspectos, los que perfilan grados, formas y criterios de organización entre la mutua vinculación sostenida por los Sujetos, Objetos y sus respectivos Campos del Conocimiento.

Intentemos asociar ahora estas relaciones respectivamente a las tres grandes etapas del desarrollo del mundo occidental esto es Premodernidad, Modernidad y Postmodernidad.

Desde este lugar podríamos advertir y postular diferentes saberes pertinentes a cada momento: mencionamos la Teología, la Filosofía, la Ciencia, la Estética, la Historia, el Arte, la Psicología, la Sociología, la Antropología, la Economía, las Ciencias Políticas y el Derecho, la Lingüística y las Tecnologías Contemporáneas y la Comunicación, como los recortes más abarcativos de estos diversos períodos.

Brevemente y en rigor a un apropiado acotamiento de nuestro trabajo interesa marcar y diferenciar los conceptos de la Ciencia y el Arte Modernos con los propios de nuestra contemporaneidad posthistórica. En los primeros se privilegian entre otras las ideas de unidad, causa efecto, orden, naturaleza, regularidad, previsibilidad y teleología, fundados sustancialmente sobre una matriz de raíz matemática, ciencia que en algún punto reemplazó al lenguaje natural como modo explicativo del mundo.

La aspiración de estas concepciones era en algún sentido descubrir lo inmutable, lo imperecedero y lo clásico, lo permanente más allá de las apariencias del cambio, validar la importancia de la matemática como instancia ordenadora de los eventos, extraer lo axiomático de los fenómenos particulares, sin atender específicamente a que estos devengan de operaciones deductivas o inductivas.

Y dentro de este mismo paradigma la postulación de las nociones de tiempo y espacio se constituye como indicadora de una particular percepción de la temporalidad y la espacialidad.

Las leyes universales de la física, la matemática o la astronomía se vuelcan sobre las concepciones de la sociedad, la cultura y el arte; una de ellas será clave para interpretar la naturaleza de los fenómenos que aquí estudiamos: el principio de la reversibilidad de las leyes generales, en cuya lógica explicativa hay una causa por la cual se determina un efecto particular con tal fuerza e inexorabilidad que el efecto está contenido en la causa y por lo tanto el principio que controla el enunciado es autorreflexivo y reversible.

A partir de esta posibilidad, la ley misma y su cumplimiento constituyen un acto de repetición, su misma afirmación repetida en fenómenos equivalentes e infinitos. La estructura o proceso puede ser entonces recorrido en ambas direcciones.

Estos sistemas, denominados en general cerrados, han sufrido un impactante cambio a partir de las ya también y en algunos casos paradójicamente clásicas concepciones relativistas planteadas por diversas teorizaciones (Teoría de la Relatividad, Teoría de las Estructuras Disipativas, Teorías del Azar o Caos) las que formuladas como sistemas abiertos se proponen un ámbito de complejos intercambios de informaciones y procesos que llegan a modificar o transformar el criterio básico operativo del propio sistema que les da origen.

Dichas estructuras son dinámicas: hay fases de organización y reorganización constantes dados la especial apertura y diálogo con el medio. De esta situación puede inferirse un mayor o menor grado de indeterminación, en virtud de los recorridos antes mencionados y que configuran permanentes eventos azarosos, aleatorios o probables. Aquí, el tiempo de predicción resulta más eficiente en tramos breves o cortos, ya que en otros casos habría más posibles bifurcaciones. La línea que guía el proceso resulta entonces signada por la irreversibilidad.

La conceptualización de una relación de tiempo no lineal pasado – presente tiende así a ser mucho más ardua que un devenir direccional proveniente de una historicidad univectorial. Podríamos decir que el pasado no existe sino como algo que el presente relata de aquél en términos de una posible reconstrucción o mejor deconstrucción en la que no se advierte un contenido *puro* sino un proceso relacional y múltiple.

De aquí nos dirigimos a enfrentar un problema sustancial: el de cómo pensar una repetición, desde la casi mecánica y predecible postura presente en el paradigma moderno, y una repetición en la que todo proceso aparece atravesado por un tiempo no lineal y no necesariamente predictivo.

¿Qué nos dice la Lingüística en este panorama de una Ciencia postmoderna?

¿Por qué podría postular Kristeva un predominio del lenguaje en el mundo de nuestra contemporaneidad?

Suponemos que estamos aquí en una ruptura o al menos en un desvío epistemológico de las nociones antes indicadas y propuestas por la Modernidad.

El mismo, comenzando con rigor desde Saussure (1985), se establece como inédito al plantear la entidad del signo lingüístico como un hecho psíquico, decisión que lo contrapone a las teorías nominalistas anteriores cuyo marco general se incluía en un irreductible lazo del mismo signo con la cosa.

Igualmente asistimos al establecimiento de leyes específicas que regulan al lenguaje. La reflexión, vemos, está instalada sobre el sistema mismo, e incluso la importante distinción entre lengua y habla nos informa de un nivel neutro en la primera y un plano fáctico y experiencial en el segundo.

A partir de Saussure no importa ya el uso particular de un hablante (hecho que hoy sufre una gran reversión en el marco de las micro historias, la pragmática, y las teorías con acento en la recepción) sino el sistema que posibilita estos usos particulares, y por ende en una perspectiva lacaniana, el sistema que sustenta sus actos tanto en un nivel lógico como ontológico. Podríamos de este modo arriesgar que los procesos en los cuales interviene la

repetición o la diferencia quedan vinculados estrechamente a la esfera del lenguaje, en el registro de lo simbólico.

### ***El objeto***

Tomemos ahora al *objeto* de nuestras reflexiones; del sujeto pensante, racional, lingüístico nos dirigiremos a la música.

La Música: ¿Objeto o Proceso? Hablaremos de ella en principio en dos sentidos: como señal temporal y como posible poseedora de un sistema de organización denominado lenguaje musical. Dado que vinculábamos el campo de la repetición con la dimensión temporal, al menos de su verificación, resulta válida la mención de la música como una señal compleja en la que conviven una superposición de temporalidades, desde el ámbito literal de una monodía hasta cualquier ejemplo polifónico. La textura, el ritmo armónico, la melodía, el ritmo y la métrica, operan como una compleja trama en la que se revelan sucesivas y simultáneas operaciones en relación a su propia dinámica de eventos, que de hecho es sincrónica en el sentido de constituirse en la totalidad como obra.

En relación al concepto de lenguaje comenzamos diciendo que desde una perspectiva histórica estilística (siempre considerando la música académica occidental) podemos hablar de una independencia de lo que provisoriamente denominamos lenguaje musical a partir del período Barroco, en el que se postulan las primeras estructuras diferenciadas del imperio de la palabra o de la danza en su aspecto netamente funcional.

Esta situación se configura en relación directa a la progresiva normatización del Sistema Tonal que regula y constituye un corpus de relaciones tendientes finalmente a establecer una gramática, sintaxis y consecuente semántica de formas y géneros, equivalente al conseguido por otros dominios como la Ciencia de la misma época en sus caracteres y funcionamiento.

¿Existiría algún elemento determinante de esta condición de existencia, performatividad y emergente decodificación de un posible lenguaje de la música?

Se ha investigado que el hecho de verificar la presencia y operatividad de unidades, materiales o procesos repetitivos o recurrentes en la música (con sus consecuencias en la fijación de éstos en la memoria, como modo de almacenamiento, comprensión y posterior proceso conductual observable en la repetición al, por ejemplo, cantar, tocar o simplemente recordar o evocar estos elementos previamente escuchados y procesados por operaciones cognitivo-afectivas), confieren a aquella el principal rasgo de otorgamiento de una cualidad o entidad propia que la diferencia *esencialmente* del lenguaje natural, al menos en su práctica coloquial, y le proporcionan de este modo un sentido de lenguaje autónomo (Lerdhal y Jackendoff 2003).

Mencionamos igualmente que podrían existir numerosas posibilidades y sentidos en la repetición de la música: estructuras compositivas replicadas en diferentes obras, aun de estilos, géneros o autores distintos, la repetición como proceso constructivo total, la repetición de unidades discretas, la variación como procedimiento derivado de la repetición, la repetición como recurrencia, la repetición como función ritualística, entre otras.

Si hay también un Lenguaje Musical de la Modernidad con sus marcas axiomáticas análogas al de los discursos de la Ciencia, tendríamos que pensar qué ocurre en el lenguaje musical en aquel tercer momento descrito por Kristeva. Una breve mención de estas sincronías puede darnos pautas de procesos similares:

*Curso de Lingüística General* de Saussure, 1911, *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, 1912, *Preludios* de Debussy, 1911 – 13, *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, 1913, *Teoría de la Relatividad* de Einstein, 1915, *Más Allá del Principio del Placer* de Freud, 1920. Evidentemente la crisis del paradigma armónico tonal se verifica junto a criterios equivalentes de la Modernidad general, estableciendo nuevos modelos de temporalidades (y no sólo), y conjunta y consecuentemente, de existencias y verificaciones de la repetición y la diferencia.

## La repetición y diferencia como actos interpretativos

Por último abordaremos un tema crucial que es el de la repetición de la música en cuanto su actualización en el acto de su ejecución.

Ejecución como acto operativo, interpretación como acto comprensivo. Ambas instancias constituyen un in situ de realización en cuanto el soporte escrito, la improvisación o la memoria; *transforman* la grafía y/o las ideas en un fenómeno perceptual, cognitivo y significativo, como un acto de índole hermenéutico.

La ejecución e interpretación vocal, instrumental u otra que podamos concebir, se revelan asimismo como procesos que abren enormes dilemas al respecto de la historicidad estilística y de los sujetos que intervienen en ellos, y en los que se posiciona un importante conflicto: aquel que pregunta acerca de en dónde o en qué rol ubicar, o bien, a quién atribuir lo que Dahlhaus (1997) define como el sujeto de la historia de la música. ¿Quién es el que realiza la acción? ¿El compositor, la partitura, la obra, el intérprete, el auditor, el medio de difusión, la crítica? ¿Qué o a quién se interpreta a través de una ejecución musical? ¿Qué operaciones deberían realizarse para encontrar una cadena de sincronías en este complejo proceso? ¿Existe una historia de la interpretación? ¿Cuáles serían sus fuentes y métodos? ¿Por qué se repiten las obras en incontables ejecuciones, por diferentes intérpretes, con diferentes criterios instrumentales, en otros espacios y en otros contextos? ¿Cómo interrogan estas obras nuestra percepción y nuestra comprensión cognitiva y emocional? ¿Por qué escuchamos innúmeras veces una misma obra o versión? ¿Cómo operan los aspectos psicológicos en estas repeticiones? ¿Están como plantea Piaget, vinculadas a recordar las instancias del placer repetido constituyentes de nuestras primeras etapas? ¿Se asocian al goce y al concepto de represión freudiano como una actualización de instancias penosas? ¿Apuntan a configurar con mayor y progresiva precisión aspectos de la obra? ¿Promueven la seguridad de nuestro registro afectivo? ¿Garantizan la entropía y compensación de nuestras neurosis?

¿Agotan algunas obras sus posibilidades de interpretación o audición en la medida que su audición o ejecución repetida aniquila su nivel informativo y la decodificación se vuelve nula por vaciamiento de contenidos? ¿Configura la repetición una instancia en la que el fin definitivo es finalmente la muerte?

## La repetición, la diferencia y la enseñanza de la música

Debemos reconocer que desde un postulado tradicional, acordado por Dahlhaus, el sujeto de la historia es el compositor; a él es a quien debemos repetir a través de su obra. De este modo y alimentado dicho criterio por una factible historia de las interpretaciones invocada por diferentes agentes: maestros, discípulos, anotaciones, grabaciones, oralidades, lo buscado es repetir las intenciones del autor, condicionando las posibles lecturas individuales (diferentes) a ese casi irrenunciable destino. Las posibles versiones de una misma obra repiten una estructura imaginaria que hace las veces de sustento de la versión misma. Esta tendencia supone una irradiación a la esfera del auditor que espera y comparte el cumplimiento de una serie de reglas validantes de una determinada ejecución.

(Merece una mención el hecho que los compositores también se ven limitados por una serie de rasgos o tipificaciones de diversa índole sobre las que su invención y consecuente obra, maneja con diferentes resultados elementos de repetición y diferencia con respecto a un determinado paradigma que actúa en el horizonte de expectativas de sus contemporáneos y de él mismo, consiguiendo o no, créditos de autorización y legitimación).

Según Nattiez (1993) la interpretación aparece instalada inicialmente en las nociones de fidelidad y autenticidad. En la primera rendimos culto, de algún modo al planteo de Dahlhaus, al compositor y a la repetición de sus intenciones; en la segunda se pretende una revivificación de las condiciones de ejecución en el tiempo cronológico de la escritura de las obras; instrumentos originales, articulaciones, fraseos y ornamentaciones con el mayor compromiso de literalidad al tiempo interpretado, espacios y acústicas, constituyen este

enorme grupo de versiones revisionistas en las que se intenta repetir en primera instancia un estilo de ejecución tal como *sonaba* en determinada época.

Finalmente Nattiez se inclina por una actualización hermenéutica, aquella que plantea con claridad un sujeto histórico en un aquí y un ahora. De esta manera el que se interpreta es al sujeto conciente de su contemporaneidad a través de la obra de otro sujeto *temporal* mediado por un código interpretable en estos términos sobre dicho acuerdo tácito. Posiblemente un enfoque con resabios de circularidad dialéctica. Hay repetición, pero además intervención (diferencia) en mayor o menor grado. La obra resulta establecida no como un texto inmóvil sino como un proceso provisto de un alto grado de provisoriedad, cuya actualización quedará resguardada con mayor o menor efectividad estilística y finalmente estética, a partir de las operaciones de experticia que realice el intérprete en los planos técnico, estilístico e interpretativo.

La pregunta clave de la interpretación musical recae en saber *quién* entra dentro de *qué molde*, cuánto hay de sumisión, acomodación, repetición, sincronización y acompañamiento (a la manera tal vez de una metafórica y compleja reinstalación de aquellos primeros entonamientos materno - filiales), entre la música y la *visión* general que de ella posee el intérprete.

¿El autor, la partitura, el sonido, la obra entran en la estructura psico motriz, cognitiva y afectiva del ejecutante, y se adecuan a su perspectiva histórica e interpretativa, o es él quien debe acceder y habitar una estructura a priori, consumada, legitimada y consensuada por la historia y la estilística, tanto de músicas - objeto como de públicos.

¿De qué modo los sujetos posthistóricos, formados o adaptados en coordenadas de tiempo y espacio ya comentadas en relación al tercer momento planteado en el texto de Kristeva, se vinculan con las obras de autor escritas en general en la modernidad, en las que las dimensiones de teleología, causalidad y reversibilidad, apelan a un diseño y consecuente comprensión de ese mismo paradigma? ¿Estamos ante la presencia de un perfecto y museológico simulacro, o hay facticidades de verdad o en todo caso verosimilitud en el encuentro de estos *nuevos* sujetos con las obras del pasado?

¿Es esta la causa que genera en las nuevas discursividades de lo actual la vinculación más cercana entre el autor y el intérprete, (situación que pareciera recordar ciertas prácticas musicales premodernas en las que el *nombre* del autor estaba ausente o clausurado)?

¿Los sujetos contemporáneos a quienes nos referimos pertenecen a una sociedad generalizada o en todo caso globalizada, sin distinciones de ningún tipo, o responden a cuestiones de clase, acceso a la cultura mediática y vivencia urbana? ¿Los mundos posthistóricos alcanzan o influyen en las poblaciones más pobres, migrantes, conurbanas o de territorios atravesados por la exclusión? ¿De qué modo son alcanzados? ¿Se establecen paralelismos con los grupos incluidos en los sistemas *oficiales e institucionalizados* o más bien se generan en estas porciones sociales recién enumeradas, situaciones híbridas en los que los sistemas hegemónicos colapsan, estableciendo comportamientos y prácticas culturales cercanas a lo aberrante?

¿De qué modo los Institutos de enseñanza musical saldan estas posibles brechas?

Es habitual aun hoy considerar que las músicas académicas (o en todo caso más *formalizadas* por variados criterios), están investidas de un sentido universal en sus materiales, formas o contenidos, que las hacen sobrevolar cualquier diferencia, nacionalidad, aspecto etario, cultural o racial. Entendemos que esta lectura implica asegurar decisiones totalizantes, de extrema imparcialidad y no ausentes de cierta ceguera axiológica, redundantes en tomas de decisiones programáticas, atinentes además a los repertorios a transitar por los estudiantes de música, los que a menudo advierten en estas producciones elementos y contenidos de fuerte alteridad para con su propio mundo cultural. He aquí, otro aspecto que vinculamos al problema de la identidad y diferencia, en este caso asociado fuertemente a las relaciones entre los innúmeros idiolectos culturales en los que nuestro presente se reifica.

Se verifican así diferentes intencionalidades ideológicas en las que pueden abreviar distintas miradas pedagógico - interpretativas de las músicas de autor o anónimas, escritas u orales, de diferente estrato cultural, las músicas diversas, otras, validadas por la historia o con el desafío de irrumpir en el espacio de la novedad.

¿A quién o qué interpretamos? ¿A quién o qué repetimos y diferenciamos? ¿La repetición es realmente posible en todas sus dimensiones o queda en la esfera de lo deseable, de un utópico y por lo tanto inalcanzable proyecto?

¿Qué se pretende validar en la repetición de la ejecución de obras que *todos* los alumnos transitan? ¿En qué lugar se pone la diferencia?

## Breve y provisoria conclusión

Hemos cuantificado sucintamente diversos modos y alcances del fenómeno de la repetición y la diferencia en la música estableciendo posiblemente más interrogantes que certezas: la repetición de las estructuras, la repetición de las ejecuciones y las obras, la repetición de los rituales sociales de esas ejecuciones, la repetición de nuestras reacciones ante estas ejecuciones...el campo es supponemos, vasto y complejo.

Los niveles de estos procesos incluyen aspectos morfológicos y sintácticos del lenguaje musical: en éstos posiblemente la repetición resulte fecunda y airosa, aunque cuando hablamos de semántica su validación posiblemente oscile ya que operaría únicamente en el plano de lo simbólico. Por último una frase de Deleuze:

“Se denomina placer al proceso, a la vez cuantitativo y cualitativo que resuelve la diferencia. Puesto que en la repetición tiene lugar este proceso, ella constituiría el más allá del principio del placer” (Deleuze 2002, p. 173)

## Referencias

- Cenci, W. (2009). *Colusiones*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.
- Wagensberg, J. (1992). *Proceso al Azar*. Barcelona: Tusquets.
- Balandier, G. (1988). *El Desorden*. Barcelona: Gedisa.
- Warning, R. (1989). *Estética de la Recepción*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Foucault, M. (1997). *Las Palabras y las Cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, S (2006). *Más Allá del Principio del Placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Arrivé, M. (1987). *Lingüística y Psicoanálisis*. Madrid: Siglo XXI.
- Gardner, H. (1987). *Inteligencias Múltiples*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1988). *Arte, Mente y Cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, J. (1988). *El Lenguaje, ese Desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Salzer, F. (1990). *Audición Estructural*. Barcelona: Labor.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Saussure, F. (1985). *Curso de Lingüística General*. Barcelona: Planeta.
- Fubini, E. (1999). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Ed.
- Shifres, F. (1995). *La Ejecución Musical en Términos Interpretativos*. La Plata: UNLP.
- Martínez, I. (2010). *Música, Corporeidad y Prácticas de Significado: Vinculaciones entre la Reflexión y la Acción para una Ontología de la Música como un Modo Expresivo de Conocimiento*. La Plata: Conservatorio Gilardo Gilardi. 1ª Jornada de Reflexión “Producción y Práctica Docente en Música”.
- Gadamer, H. G. (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Rosen, Ch. (1985). *El Estilo Clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Ed.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.
- Nattiez, J. J. (1987). *Music and Discourse* New Jersey: Princeton University Press.
- Nattiez, J. J. (1993). *Le Combat de Chronos et D'orphée*. París: Christian Bourgeois.
- Lerdahl, F. Jackendoff, R. (2003). *Una Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Akal.



