

El juego gadameriano como criterio para la representación musical

(Gadamer's Play as a Criterion for Musical Representation)

Mario Blanco Tascón

University of Valladolid - ES

Abstract

This article explores Gadamer's notion of play as a hermeneutic criterion for understanding subjectivity in musical practice. Based on a distinction between three modes of representation of the work – faithful performance, version, and interpretation – it shows how each of them articulates the relationship between fidelity, creativity, and normativity in different ways. Faithful performance privileges the neutrality and transparency of the performer in favour of the objectivity of the work; version emphasises creative transformation as an unfolding of subjectivity; and interpretation, situated at an intermediate threshold, reveals itself as the space in which music plays itself, opening up a field of lived duration. Thus, it is argued that Gadamer's category of play allows us to think of musical interpretation not as mere reproduction or expressive self-affirmation, but as a sound event in which freedom and fidelity are intertwined.

Keywords: Gadamer, play, musical interpretation, faithful performance, musical version

Resumen

El presente artículo explora la noción gadameriana de juego como criterio hermenéutico para comprender la subjetividad en la práctica musical. A partir de una distinción entre tres modos de representación de la obra – ejecución, versión e interpretación – se muestra cómo cada uno de ellos articula de manera diferente la relación entre fidelidad, creatividad y normatividad. La ejecución privilegia la neutralidad y la transparencia del intérprete en pro de la objetividad de la obra; la versión enfatiza la transformación creativa como despliegue de subjetividad; y la interpretación, situada en un umbral intermedio, se revela como el espacio en el que la música se juega a sí misma, abriendo un campo de duración vivida. Así, se defiende que la categoría de juego en Gadamer permite pensar la interpretación musical no como mera reproducción ni como autoafirmación expresiva, sino como acontecimiento sonoro en el que libertad y fidelidad se entrelazan.

Palabras clave: Gadamer, juego, interpretación musical, ejecución musical, versión musical

1. Introducción

La interpretación musical constituye uno de los fenómenos más complejos y fascinantes dentro del campo de la música, pues involucra simultáneamente dimensiones técnicas, creativas y hermenéuticas. A lo largo de la historia, la música ha sido entendida desde perspectivas diversas, que van desde la concepción de la obra como objeto estático hasta la caracterización de la interpretación como acontecimiento temporal y relacional.

La concepción más influyente de la interpretación – y que podría entenderse como la visión «tradicional» – entiende esta práctica como un acto de reproducción fiel de la partitura y de las intenciones del

compositor. En este marco, la habilidad del intérprete se mide por la exactitud técnica con que ejecuta cada nota, dinámica o articulación, privilegiando la corrección sobre la creatividad. Siguiendo los planteamientos históricos de Lydia Goehr, es en torno a 1800, con la consolidación de lo que ella denomina «Paradigma Beethoven», cuando se fija la noción moderna del concepto de obra musical: la música comienza a entenderse como un arte productor de obras autónomas, fijas, normativas y propiedad de su compositor, cuya identidad no solo trasciende las ejecuciones particulares, sino que también las gobierna (véase Goehr 2023: 276–317).

Esta perspectiva, sin embargo, tiende a infravalorar – o incluso a ignorar – la dimensión activa de la subjetividad del intérprete, así como el carácter temporalmente situado de la experiencia musical. Sin embargo, determinadas prácticas artísticas desarrolladas en la misma época llevaron a la instauración de una tensión fundamental entre la objetividad de la obra y la subjetividad del intérprete. La figura de Franz Liszt evidencia como ninguna otra esta tensión:

[...] además de música y transcripciones de su composición, [Liszt] interpretó obras de Bach, Haendel, Scarlatti, Beethoven, Weber y otros. Este es un aspecto decisivo y supone una gran evolución desde la postura típica del virtuoso de comienzos del XIX para quien la música interpretada no tenía otro propósito más que el de la exhibición de su velocidad y octavas extraordinarias; en su presentación de una música seria escrita por otros compositores [...] Liszt se convirtió en un solista público de nuevo cuño, lo que a finales del siglo XIX y durante el siglo XX se conocería con el nombre de intérprete. (Plantinga 2002: 202)

Esta práctica puso de relieve la tensión latente en el seno del

Romanticismo. Ya no se trataba de añadir más o menos ornamentos a las pautas marcadas en la partitura, sino de reconocer el papel de la sensibilidad y expresividad subjetivas en la representación musical misma, lo que en última instancia obliga a reconsiderar la noción de fidelidad impuesta desde el espíritu más objetivista.

En los siglos XX y XXI, la reflexión sobre la interpretación musical se ha enriquecido con aportaciones desde la musicología histórica, la estética y la filosofía de la música. Los estudios sobre prácticas interpretativas, grabación y recepción del público han mostrado que la experiencia musical es un fenómeno situado, relacional y temporal¹. La subjetividad del intérprete no puede separarse de la obra, de la tradición musical ni del contexto de su interpretación. Cada ejecución, cada versión y cada interpretación hermenéutica constituyen un acto en el que la obra se actualiza y cobra vida, generando un acontecimiento sonoro único. Ahora bien, ¿cómo se configura la subjetividad en cada una de esas formas de representación musical? ¿Es la misma la subjetividad que se manifiesta en una versión que aquella presente en una interpretación hermenéutica? ¿Y qué lugar ocupa la subjetividad del compositor, que parece latente, pero actúa en cada ejecución como trasfondo histórico y expresivo?

En este marco, la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer resulta especialmente relevante. En concreto, su noción de *juego* ofrece un modelo conceptual para pensar la interacción del intérprete con la obra: jugar implica adherirse a reglas o estructuras y, al mismo tiempo, dejarse afectar por ellas, participando activamente en la dinámica que generan. Aplicado a la música, esto significa que la

¹ Sobre la dimensión situada, relacional y temporal de la experiencia musical en relación con las prácticas interpretativas, la grabación y la recepción, véanse, entre otros: TARUSKIN, R. (1995), *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press; KATZ, M. (2010), *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. University of California Press; SMALL C. (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

interpretación no es simplemente una reproducción técnica de la partitura, sino un proceso en el que el intérprete dialoga con la obra y con la tradición, y en el que su subjetividad se configura como un fenómeno dinámico y, esencialmente, heterogéneo.

A partir de estas consideraciones, el presente artículo propone tomar la noción de juego gadameriana – y, más concretamente, la manera en que en ella se configura la subjetividad – como criterio para distinguir tres tipos ideales de representación musical: ejecución, versión e interpretación hermenéutica. Desde esta perspectiva, el objetivo del artículo es mostrar que la subjetividad no es un atributo preexistente que el intérprete impone sobre la obra, sino un fenómeno que se despliega en el juego dialógico con la música, la tradición y el contexto de recepción.

2. La subjetividad de la noción de juego en Gadamer

En Gadamer, el juego (*Spiel*) no se reduce a una actividad lúdica ni a la mera obediencia a reglas preexistentes; constituye una categoría filosófica que permite entender cómo se actualiza el sentido de la obra de arte. Es importante para nuestros propósitos hacer notar que la primera característica del juego que Gadamer expone tiene que ver, precisamente, con el tipo de subjetividad que se desarrolla en él:

[...] nos interesa liberar a este concepto [se refiere al concepto de juego] de la significación subjetiva que presenta en Kant y en Schiller [...]. Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte. (Gadamer 2017: 145)

Ni el comportamiento del jugador, ni su estado anímico, ni tampoco sus intenciones, pueden ser parte de la esencia del juego. Más bien habríamos de decir que el sujeto del juego es el propio juego, es decir, ese movimiento que se impone sin apelar a ningún otro fin distinto de sí mismo:

El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento. (146)

El movimiento del juego es, por tanto, automovimiento, «movimiento en cuanto movimiento, que indica por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente» (Gadamer 1991: 67).

Sin embargo, ese movimiento de vaivén no es libre en sentido absoluto, sino que exige de la adhesión a unas reglas para poder constituirse como juego. De no existir estas reglas, el juego no sería repetible y, por ende, carecería de identidad (véase 68). En el juego se instaaura un fin libre de fines, esto es, una ordenación y normativización del movimiento que no remite a nada más que a sí misma. Así pues, otra característica esencial del juego es su vinculación esencial a la normatividad.

Ahora bien, no podemos entender esta adhesión a reglas de manera tal que estas determinen un resultado estrictamente repetible o idéntico en un sentido mecánico. El sentido del juego no reside en la mera reproducción de un contenido dado, sino en la dinámica que se despliega en el acto mismo de adhesión a esas reglas, generando nuevas formas de experiencia en cada actualización.

Que el juego se desarrolla por el movimiento mismo, y no por un fin externo o una finalidad utilitaria, ha quedado claro. Ahora debemos

entender que cada acto en el juego provoca cambios y nuevas posibilidades, de modo tal que el sentido se genera en el proceso y nunca queda totalmente fijado. Dicho de otro modo, si bien las reglas del juego remiten a su identidad, es en el propio jugar donde emerge el sentido del juego. En palabras de Gadamer: «todo jugar es un ser jugado» (Gadamer 2017: 149). El juego arrastra al jugador como una marea; lo atrae, lo fascina y se hace dueño de él. Esta característica permite que el juego sea simultánea y paradójicamente predecible y abierto, ordenado y creativo, estructurado y flexible. En este marco, jugar es instaurar un orden propio, inaugurar un mundo, un espacio de acción y experiencia que tiene vida más allá del jugador individual o de un resultado externo. Este orden no es rígido, sino que se sostiene gracias a la interacción constante de los participantes y de la propia dinámica de las reglas.

Dado que la actividad del juego no se dirige a un resultado externo, utilitario o pragmático, podemos concluir que su valor reside en la propia acción. La libertad del juego permite que la experiencia sea constitutiva y no meramente instrumental. El movimiento del juego crea su propio sentido y genera un campo de interacción donde lo inesperado y la creatividad encuentran cabida. Es esta apertura la que hace del juego un modelo adecuado para pensar la subjetividad como proceso dinámico y no como un atributo fijo del sujeto.

En consecuencia, la noción gadameriana de juego implica que la subjetividad no está cerrada. El sujeto que participa en el juego no se identifica con su estado emocional, su intención o su voluntad preexistente. Más bien este se despliega en la propia dinámica del movimiento lúdico: la experiencia subjetiva surge de la interacción con las reglas y con el sentido que el juego genera, y no de la imposición de un horizonte individual fijo. Dicho de otro modo, la subjetividad se construye en el diálogo con la objetividad de las reglas y con la dinámica misma de la acción lúdica, emergiendo como un fenómeno

abierto y relacional. En este sentido, se hace patente «el primado del juego frente a la conciencia del jugador» (147), pues no es esta la que gobierna el proceso, sino que queda absorbida y transformada por el movimiento mismo del juego.

Esta concepción permite comprender la subjetividad como un proceso que se actualiza en cada momento del juego, heterogéneo y dinámico, que integra múltiples dimensiones y no se agota en la mera intención del jugador. La creatividad, la atención, la apertura a lo inesperado y la adhesión a la estructura coexisten sin que ninguna se imponga de manera exclusiva: la subjetividad se configura en la propia participación del sujeto en la actividad del juego. Por estas razones, la noción de juego constituye un marco conceptual adecuado para pensar la subjetividad en la interpretación musical, donde el intérprete, lejos de imponer un horizonte individual rígido, se convierte en parte de la dinámica que da vida a la obra.

3. Aplicación en la música

Antes de abordar las tres formas de representación musical – ejecución, versión e interpretación – conviene subrayar la tensión que atraviesa cualquier acto interpretativo: la que se da entre el compositor y el intérprete. El primero plasma en la partitura la huella de sus intenciones, buscando en mayor o menor medida asegurar un control sobre el destino de la obra. La partitura, en ese sentido, aparece como un intento de fijar lo efímero, de objetivar un sentido sonoro que, sin embargo, permanece abierto en su actualización. El intérprete, sin embargo, convierte esa huella en acontecimiento sonoro, ejerciendo una libertad que nunca es pura, pero tampoco reducible a la mera obediencia. Entre objetivación y actualización se abre así un espacio de disputa y de encuentro, en el que se juega la constitución misma de la obra como fenómeno vivo.

3.1. La ejecución: fidelidad y precisión

La ejecución musical supone la modalidad de representación más próxima a la literalidad de la partitura. Su objetivo principal es reproducir con exactitud la intención del compositor, respetando indicaciones de tempo, articulación, dinámica y fraseo. Tradicionalmente, la ejecución se ha asociado con la idea de neutralidad del intérprete: su presencia debía minimizarse frente a la obra, de manera que la música hablara por sí misma. No sería exagerado afirmar que la representación musical ideal desde el punto de vista de la ejecución obliga al músico a volverse transparente, es decir, mero canal de transmisión completamente ajeno a y separado de la obra musical.

Este ideal puede sonar excesivamente rígido, pero ciertamente subyace en buena parte de la crítica y recepción de la música clásica. Tomemos, por ejemplo, las dos grabaciones que el pianista Glenn Gould realizó de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach. La diferencia entre ambas es más que notoria, tanto en la velocidad de la ejecución como en otros aspectos esenciales, tales como el fraseo, la expresividad o incluso la intención comunicativa. En la primera grabación Gould se esforzó por remarcar el carácter contrapuntístico de la composición haciendo uso de su excepcional virtuosismo. En la segunda, veinticinco años después, sus intenciones parecen acercarse más al lirismo que a la exhibición técnica. Esta gran diferencia entre ambas representaciones generó tanto entusiasmo como polémica, y no fueron pocos los que, calificando positivamente la primera interpretación, tildaron de error la segunda. A este respecto, resulta especialmente relevante la crítica que hizo Seymour Bernstein de las dotes interpretativas de Gould en general, pues en ella puede apreciarse a la perfección este ideal de transparencia del intérprete: «Cuando escucho su Bach, no soy consciente de estar escuchando a Bach, sino la interpretación neurótica que Glenn Gould hace de él»

(Bernstein, en tonebase Piano 2022: 2:53)².

Sin embargo, esta búsqueda de la neutralidad en la práctica interpretativa no parece encajar con los ejemplos que nos aporta la historiografía musicológica. En la práctica musical propia del Barroco, por ejemplo, se esperaba que los músicos añadieran ornamentaciones y realizaran pequeñas variaciones improvisadas, incluso cuando seguían de manera estricta la partitura. Prácticas comunes como las del bajo cifrado³ muestran la grandísima capacidad de intervención de que disponía el músico en la representación de las obras. En este contexto, la subjetividad del intérprete no se percibía como una intrusión en la composición, sino como una condición necesaria para su realización sonora.

En todo caso, desde el ideal de la ejecución y la fidelidad, la subjetividad del compositor es la que debería predominar durante la representación de la pieza. Hanslick asentó firmemente esta idea al afirmar que «una vez absorbidos por la obra de arte, los rasgos de carácter [del compositor] pasan a interesar como determinantes musicales, como carácter de la composición y no del compositor» (Hanslick 1947: 73). En una palabra, la subjetividad del compositor se convierte en la objetividad de la obra, a la que el ejecutante debe sumisión.

De manera análoga, el ideal de la ejecución encuentra una de sus formulaciones más claras en Igor Stravinski, quien rechazó explícitamente la noción de interpretación musical. Para el compositor

² Recomendamos el visionado de la entrevista completa a Bernstein, así como al resto de pianistas que aparecen en el vídeo. Referencia: tonebase Piano. (2022, octubre 9). *I asked 6 pianists what they think of Glenn Gould (ft. Ax, Fleisher, Bernstein, et al)* [Archivo de vídeo].

³ El bajo cifrado fue un sistema de notación armónica utilizado entre los siglos XVII y XVIII, en el que se escribía únicamente la línea melódica y la línea del bajo, acompañada esta última de números (cifras) que indicaban los intervalos y acordes que debía realizar el músico en el teclado o el laúd para completar la armonía. Las voces intermedias, por consiguiente, quedaban abiertas para que el ejecutante las realizara como quisiera, siempre y cuando respetara la secuencia armónica indicada.

ruso, el papel del intérprete debía limitarse a la reproducción fiel de la partitura; cualquier intervención subjetiva se concebía como una traición al espíritu de la obra (véase Stravinski 1947: 119–135). El compositor llegaría a afirmar que «la música debe transmitirse, no interpretarse» (Stravinski, citado en Taruskin 1995: 360), dejando claro su rechazo a la intromisión de la subjetividad del intérprete en la práctica performativa y su apuesta por la autonomía de la obra respecto de dicha práctica.

Este mismo ideal performativo encuentra un eco contemporáneo en la filosofía de Stephen Davies. Según este, «las interpretaciones son tipos de ejecución que pueden tener múltiples ejemplares» (Davies 2017: 175). En otras palabras, una interpretación musical puede entenderse como un tipo de ejecución repetible: la obra de música se concibe como una estructura abstracta que puede realizarse en distintos lugares, momentos y por distintos intérpretes, siempre y cuando se arroje una determinada visión global de esta que respete su identidad. La representación, desde este punto de vista, no añade necesariamente un elemento subjetivo constitutivo, sino que garantiza la posibilidad de reconocimiento de la obra en su multiplicidad de ejecuciones. El acento no se coloca en la experiencia creativa del intérprete, sino en la repetibilidad de la obra a través de distintas ejecuciones que, en la medida de lo posible, buscan ser equivalentes entre sí.

De este modo, la ejecución como modo de representación se configura en torno a la fidelidad a la obra y la neutralidad del intérprete. La subjetividad se concibe como una amenaza a la identidad de la música, y el ideal representativo se asocia con la transparencia y la repetibilidad. En todo caso, solo se admite la subjetividad del compositor, cuyas intenciones creadoras se presuponen reflejadas en la forma de la obra que el músico de directo debe transmitir. Esta perspectiva, si bien útil para entender ciertos momentos de la práctica

musical, se muestra insuficiente para dar cuenta de la riqueza de fenómenos en los que la subjetividad del intérprete ocupa un lugar constitutivo. Es precisamente esta tensión la que abre paso a un segundo modo de representación musical: la versión.

3.2. La versión: subjetividad y diferencia

La versión constituye un modo de representación musical en el que la subjetividad del músico se sitúa deliberadamente en primer plano. A diferencia de la ejecución, que pretende una fidelidad normativa al texto, y de la interpretación, que busca mediar entre la obra y el oyente a través de una lectura significativa, la versión se caracteriza por tomar la obra como punto de partida para desplegar una nueva propuesta, abierta y transformadora. El referente no se borra por completo, pero tampoco se conserva en estado puro: funciona como sustrato, como pretexto para una reelaboración creativa.

Un ejemplo paradigmático de este enfoque lo ofrece Jon Batiste con su célebre álbum *Beethoven Blues* (Batiste 2024). Aquí la partitura original no desaparece, pero se ve transfigurada por completo en un nuevo estilo, con inflexiones rítmicas, armónicas, melódicas y gestuales que la acercan al lenguaje característico de ese género. El resultado no es un Beethoven más auténtico ni más fiel, sino un Beethoven vuelto contemporáneo, puesto en diálogo con una tradición completamente distinta⁴.

Otro caso ilustrativo lo hallamos en el músico multinstrumentista Jacob Collier. Su virtuosismo y talento innegables se canalizan en versiones que multiplican las posibilidades técnicas y armónicas de las piezas de referencia, como sucede en su interpretación en directo de *Fix You* de Coldplay, donde la obra se convierte en un marco para la

⁴ En YouTube puede encontrarse fácilmente el álbum de Batiste completo. Recomendamos el visionado de su versión de *Für Elise* para la comprensión plena del ejemplo expuesto (Batiste 2024: 9 de octubre).

demostración de su ingenio e inventiva⁵.

De ahí que la versión pueda considerarse contemporáneamente la forma de representación ideal del virtuosismo: más que preservar o transmitir un contenido dado, pone en escena el poder creador del músico, quien desplaza el centro de gravedad desde la obra hacia su propia expresividad y subjetividad performativa. La versión, en este sentido, no pretende normatividad ni continuidad con un original, sino que asume la contingencia de la transformación como núcleo expresivo.

Esta concepción encuentra su eco contemporáneo en la filosofía de Christoph Cox, quien sostiene que toda práctica musical es, en cierto modo, una versión de otra. Cox defiende que en lugar de fundarse en una idea de corrección (*rightness*), entendida como ajuste a un modelo ideal o normativo, la música real se da siempre como transformación, apropiación, desplazamiento: «La música es un devenir, no un ser; un proceso, no una cosa» (Cox 2003: 288). Bajo esta perspectiva la versión no es un fenómeno marginal ni excepcional, sino el paradigma mismo de la producción musical: una cadena incesante de modulaciones en la que lo que llamamos «obra» no es más que una abstracción carente de realidad efectiva.

Sin embargo, asumir sin más esta disolución de la obra en una cadena infinita de versiones supone correr el riesgo de perder de vista la especificidad de otras prácticas musicales. La interpretación, a diferencia de la versión, se sitúa en un espacio intermedio: no disuelve por completo la identidad de la obra, pero tampoco puede reducirse a su mera reproducción mecánica. Es en ese umbral donde conviven la fidelidad y la libertad, donde se juega una parte esencial de la experiencia musical y donde resulta más fértil detenerse a pensar desde la noción de juego gadameriana.

⁵ Puede verse esta versión en directo en *Jacob Collier & Chris Martin - Fix You (Live from the O2 Arena)* (Collier, 2024).

3.3. La interpretación: umbral de sentido

La interpretación ocupa un lugar singular dentro de la tríada que hemos venido delimitando. Ni se identifica con la versión, que desde la subjetividad del músico proyecta la obra hacia nuevos horizontes expresivos, ni se agota en la ejecución, que puede derivar en una repetición mecánica amparada en una supuesta subjetividad del compositor. La interpretación se caracteriza más bien por un equilibrio delicado: el de mantener viva la forma musical sin sofocarla bajo un exceso de arbitrariedad ni congelarla en una reproducción automática. Wilhelm Furtwängler lo expresó con una lucidez difícil de igualar cuando defendió la «ley de improvisación». Este controvertido director de orquesta afirmaba que «en el momento del concierto no debe haber ya más improvisación de la absolutamente necesaria. Pero tampoco menos» (Furtwängler 2011: 52). Esta improvisación cumple, a ojos de Furtwängler, una función absolutamente esencial dentro de la práctica interpretativa y es que, otorga al intérprete la libertad necesaria para conectar con la creatividad del compositor, permitiéndole insuflar vida y alma a la obra, sin caer en el exceso de la autoafirmación expresiva. Sin ese espacio para la decisión tomada en el instante presente, la inspiración del momento se vuelve superflua y la obra termina por volverse una forma sonora inerte (véase 53). La partitura, entonces, lejos de ser un esquema cerrado, se ofrece como un campo de posibilidades: no prescribe un único modo de sonar, sino que invita a ser habitada y realizada en el tiempo⁶.

Esto permite explicar por qué dos interpretaciones distintas de la misma pieza pueden diferir en grado sumo la una de la otra, sin que

⁶ Esto nos permitiría conectar con los postulados de Henry Bergson en torno a la noción de duración (*durée*). Sin embargo, un desarrollo así nos llevaría demasiado lejos de los propósitos de este artículo. A este respecto, véase BERGSON, H. (1999), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traducido por Juan Miguel Palacios. Sígueme.

por ello pueda decirse de ninguna de las dos que sea errónea o inauténtica. Pensemos, por ejemplo, en las grabaciones que se conservan de Claude Debussy interpretando algunas de sus composiciones y comparémoslas con las interpretaciones de otros pianistas como Maurizio Pollini, Walter Gieseking o Lang Lang. Las diferencias de fraseos, tempos, articulaciones y expresividad entre unas interpretaciones y otras no se perciben como accidentales, sino que cada una de ellas, sin salir de los límites impuestos por la partitura, es capaz de constituirse como un modo único e irrepetible de insuflar vida a esas obras.

En su análisis del «aura» Walter Benjamin ofrece una clave fundamental para comprender este fenómeno. El aura no es un atributo fijo de la obra, sino la experiencia de su unicidad en un aquí y ahora irrepetible: «El aquí y ahora del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad. [...] Todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo» (Benjamin 2018: 14). Aplicado a la música, esto significa que cada interpretación constituye una actualización singular, una especie de «original», donde la obra se manifiesta en condiciones únicas de presencia y recepción. La repetición, lejos de diluir el sentido, lo renueva en cada instante porque cada interpretación porta consigo la irreductibilidad del momento en que acontece (siempre y cuando el intérprete acepte el reto de abordar la obra como apertura). La interpretación se revela de este modo como una condición de posibilidad del aura en la música: en ella, la obra no comparece como un objeto repetible, sino como un acontecimiento irrepetible que acontece en la escucha compartida.

Theodor Adorno, por su parte, alerta sobre el riesgo de concebir la interpretación como mera reproducción técnica. Si el intérprete se limita a ejecutar notas con corrección mecánica, la música se convierte en una apariencia sin vida, un objeto disponible y manipulable que ha perdido su densidad temporal. Así denuncia la situación de la

interpretación musical de su tiempo:

La historia de la reproducción musical en el último siglo ha aniquilado la libertad reproductiva. El intérprete únicamente sigue teniendo todavía la elección entre dos demandas de índole racional: o bien debe limitarse estrictamente a la realización, en todo caso al desciframiento del lenguaje exacto de los signos musicales, o bien debe corresponder a los deseos que la sociedad en cuanto mercado le dirige y en los que la configuración de la obra perece. (Adorno 2011: 786)

Interpretar significa, para Adorno, resistir esa reducción: hacer que la obra se vuelva presente en el espesor de un tiempo cualitativo, no en el tiempo homogéneo, racional y cuantificado de la producción capitalista⁷. La interpretación abre, pues, un espacio de duración vivida, que no se ajusta exactamente a la racionalidad instrumental de la sociedad de consumo. La obra no se mide ni se conserva: se realiza en un presente denso, en el que cada sonido es a la vez memoria de lo que fue y anticipación de lo que vendrá.

4. Conclusiones

De todo lo expuesto podemos concluir que la noción hermenéutica de juego desarrollada por Gadamer permite comprender con mayor profundidad el estatuto de la interpretación. Gadamer recuerda que, en el juego, no es el sujeto quien controla y determina lo que ocurre, sino que es el propio juego el que se despliega y se juega a través de quienes participan en él. Lo decisivo no es la voluntad del jugador, sino el movimiento mismo del juego, que excede y envuelve a los sujetos.

⁷ Se trata, por tanto, de un tiempo heterogéneo que, en consonancia con lo que anunciábamos en la nota anterior, es más cercano a la temporalidad bergsoniana que al flujo mensurable de los relojes.

Algo análogo sucede en la interpretación musical: el intérprete no se limita a aplicar mecánicamente un guion preexistente ni tampoco a imponer arbitrariamente su subjetividad sobre la obra – como ocurre en la ejecución y en la versión, respectivamente –. Lo que sucede, más bien, es que el propio movimiento de la música se sirve del intérprete para desplegarse en el presente.

Desde este enfoque puede concluirse que la interpretación constituye la realización más acabada de la subjetividad lúdica de la que habla Gadamer: una subjetividad que no se afirma a sí misma, sino que se abre a lo que la desborda. La ejecución, al reducirse a repetición, empobrece esa dinámica; la versión, al abrirse demasiado a la transformación, corre el riesgo de disolverla. La interpretación, en cambio, se sitúa en el umbral exacto donde libertad y fidelidad se entrelazan, donde la subjetividad se convierte en mediación para que la música se juegue a sí misma, posibilitando así la emergencia de un sentido repetible pero nunca acabado. En este acontecimiento, lo musical no se limita a ser representado: acontece como juego, como duración compartida, como presencia irrepetible.

En definitiva, la noción gadameriana de juego permite replantear de manera decisiva la representación musical. Frente a la ejecución, que tiende a la repetición mecánica, y frente a la versión, que corre el riesgo de disolver la identidad de la obra, la interpretación hermenéutica aparece como el lugar donde libertad y fidelidad se entrelazan en un movimiento vivo. Es precisamente el juego – con su estructura de reglas, apertura y exceso – el que ofrece el criterio para comprender la dinámica constitutiva de la interpretación musical: no es el intérprete quien posee el control último, sino que es la música misma la que se juega a través de él.

Bibliografía

Adorno, Th.W. (2011), "Sobre la situación social de la música", en *Escritos Musicales V*, traducido por Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

Batiste, J. (2024), *Beethoven Blues* [Álbum]. Santa Mónica, California: Verve Records y Interscope Records.

Batiste, J. (2024, 9 de octubre), *Jon Batiste - Für Elise - Batiste (Official Music Video)* [Archivo de vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-5YRhvH6Uys> (último acceso: 02/11/2025)

Benjamin, W. (2018), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, traducido por Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro libros.

Bergson, H. (1999), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traducido por Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme.

Collier, J. (2024, 27 de diciembre), *Jacob Collier & Chris Martin - Fix You (Live from the O2 Arena)* [Archivo de vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=TwC0Db7oerM> (último acceso: 02/11/2025)

Cox, C. (2003), "Versions, dubs and remixes: realism and rightness in aesthetic interpretation", en Deciu Ritivoi, A. (ed.), *Interpretation and its Objects: Studies in the Philosophy of Michael Krausz*. Amsterdam: Rodopi.

Davies, S. (2017), *Cómo entender una obra musical y otros ensayos de filosofía de la música*, traducido por Rodrigo Guijarro Lasheras. Madrid: Cátedra.

Furtwängler, W. (2011), *Conversaciones sobre música*, traducido por J. Fontcuberta. Barcelona: Salamanca: Sígueme.

Gadamer, H.-G. (1991), *La actualidad de lo bello*, traducido por Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós y Universidad Autónoma de Barcelona.

Goehr, Lydia (2023), *El museo imaginario de las obras musicales*,

- traducido por Sixto J. Castro. Madrid: Trotta.
- Hanslick, E. (1947), *De lo bello en la música*, traducido por Alfredo Cahn. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Katz, M. (2010), *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Plantinga, L. (2002), *La música romántica*, traducido por Celsa Alonso. Madrid: Akal.
- Small, C. (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stravinski, I. (1947), *Poetics of Music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press.
- Taruskin, R. (1995), *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- tonebase Piano. (2022, octubre 9). *I asked 6 pianists what they think of Glenn Gould (ft. Ax, Fleisher, Bernstein, et al)* [Archivo de vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dgUnUd9oBSc> (último acceso: 02/11/2025).

