

EL TEXTO MUSICAL COMO ACTO DE COMUNICACIÓN

JULIÁN GARCÍA DE ALCARAZ
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MURCIA
jgacaicedo@gmail.com

Resumen: La partitura musical establece una relación comunicativa (unidireccional) entre el compositor y el intérprete: así, su producción se sitúa en el mismo rango que ocuparían los actos de habla en el lenguaje oral. Una perspectiva pragmática del texto musical debería comenzar analizando qué tipo de acto es elaborar un texto musical, cuáles son sus propósitos y qué condiciones son necesarias para que esa comunicación tenga éxito. Como ocurre en el lenguaje, los distintos propósitos que pueden animar la elaboración de un texto musical tendrán reflejo en su realidad signifiante; esta variedad de objetos ilocucionarios puede explicar algunas aparentes disfunciones que aparecen en el aparato signico mediante el cual se expresa la música.

Palabras clave: Partitura, actos de habla, ilocucionario, Pragmática.

Title: Musical text as an act of communication.

Abstract: The musical score establishes a (unidirectional) communicative relationship bet-

ween composer and performer: thus, its output is in the same rank as speech acts have in oral language. A pragmatic perspective about the musical text should start by analyzing what kind of act is to elaborate a musical text, what their purposes are, and what conditions are necessary for this communication to be successful. As with language, the various purposes that may encourage the development of a musical text will reflect in its appearance as object; this variety of illocutionary purposes may explain some apparent dysfunctions that appear on the signic system by which music is expressed.

Key words: Musical score, Speech Acts, Illocutionary, Pragmatics.

INTRODUCCIÓN

Cualquier definición de *partitura musical* a la que acudamos dará cuenta de una doble naturaleza en ella: (i) la de ser un dispositivo de almacenamiento de datos sobre un determinado objeto sonoro y (ii) la de constituir el vehículo sónico de la comunicación que se establece entre el compositor (el emisor del mensaje) y el intérprete (el receptor de ese mensaje), quien utilizará los datos gráficos que se presentan a su vista para reconstruir aquel objeto sonoro que el emisor ha elaborado o imaginado. En las siguientes páginas podremos identificar algunos otros objetivos que pueden determinar que un compositor elabore ese objeto complicado que llamamos “partitura”. Para abordar la cuestión de la intencionalidad de los hechos de comunicación, la lingüística cuenta con la teoría de los *actos de habla*, nacida en el seno de la filosofía del lenguaje, que incorpora como uno de los puntales de su análisis el concepto de *propósito pragmático*, abriendo con él una vía que se ha demostrado enormemente fructífera. En este artículo intentaremos un trasvase metodológico de algunos aspectos de dicha teoría al terreno de la escritura musical para examinar qué supone en sí mismo el *acto de escribir una partitura*, sin entrar en lo que en ella efectivamente “se dice”.

En primer lugar tendríamos que preguntarnos si resulta teóricamente defendible la extensión que proponemos, y, en su caso, precisar en qué aspectos podría ser útil la teoría de los actos de habla lingüísticos para el estudio de ese nuevo objeto que le hemos atribuido. La segunda cuestión será tratada en nuestras conclusiones. Respecto de la primera, hay que decir que desde el propio ámbito de los estudios sobre los *actos de habla* se ha planteado, de manera más o menos explícita, la posibilidad de extender sus presupuestos a sucesos comunicativos no lingüísticos. En todo momento, tanto Austin como Searle se han referido al habla tanto en su dimensión fónica como en su dimensión gráfica, por lo que el hecho de que la *sustancia* mediante la cual se vehicula la comunicación sea de una u otra naturaleza parece resultar indiferente.

Dos son los obstáculos de mayor peso que, intuitivamente, podrían oponerse al trasvase que proponemos: (i) esta teoría estableció que el “acto de habla” era la unidad mínima de comunicación, y a estas unidades mínimas se dedicó, con lo que, al menos en sus comienzos, se fue desarrollando a partir de situaciones lingüísticas muy sencillas, lejos de las dimensiones y la complejidad de los procesos

que son capaces de poner en marcha entidades significantes de las características de una partitura musical; pero, a este respecto, habría que recordar que Van Dijk ya trasladó esta teoría desde los enunciados más simples del lenguaje cotidiano a las grandes unidades del discurso, y que, para Todorov (1976), existiría un acto de habla en el origen de todo género o clase de textos. La Estética nos ha enseñado repetidamente cómo el tamaño y la complejidad que pueden presentar muchas obras de arte no supone en modo alguno la ausencia, a cierto nivel, de una realidad plenamente unitaria; la idea de la obra de arte como unidad parece haber estado durante siglos en las intenciones de los creadores, y así ha sido plenamente establecida y aceptada al menos hasta la irrupción de las tesis deconstructivistas. Lotman señalaba como una característica del texto artístico (y la música, sin duda, lo es, al igual que un cuadro o un poema) la relación condicionada que allí se da entre expresión y contenido, lo que supone una erosión entre los límites de ambos que desemboca en la semantización de todos los elementos del texto, con lo que, finalmente, “el concepto de texto es idéntico al concepto de signo” (1978: 35). La heterogeneidad y las dimensiones que puede presentar una gran sinfonía no supondría entonces obstáculo alguno para su unicidad esencial: “todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*” (ibid.). La partitura se nos aparecería así como el *significante* de una realidad única, completa y cerrada, exactamente igual que un enunciado simple del lenguaje. En este sentido, la diferencia entre la frase inicial de un *minuetto* de Mozart y la Sinfonía “Titán” de Mahler sería puramente cuantitativa.

(ii) El segundo de los obstáculos es que la comunicación que una partitura establece es irremediabilmente unidireccional. Y, además, el hecho de que se trate de una entidad significativa encarnada en un soporte no efímero, permanente en el tiempo, y que, por ello, sea capaz de llegar a un número indeterminado de receptores en los más variados contextos espaciales y temporales (dando lugar, así, a un conjunto también indeterminado de situaciones comunicativas que, potencialmente, podrían ser de muy diversa naturaleza), supone la difuminación del papel del contexto, elemento básico en la comunicación lingüística real y, por tanto, en el ámbito de la pragmática en el que la teoría lingüística de los actos de habla se asienta. Pero el obstáculo se desvanece en cuanto tenemos en cuenta que este caso no es distinto al de un amplio conjunto de situaciones que no dudaríamos en calificar como comunicativas (v.g., todos los casos de lenguaje literario) y que

han sido explícitamente atendidas ya como objetos posibles, y por tanto legítimos, de esta teoría (entre otros, Van Dijk, 1977 y 1980; Levin, 1976; Ohmann, 1972).

Una última cuestión de principio es que, si bien vamos a trasladar una serie de conceptos analíticos del lenguaje a un ámbito distinto, no podemos hacer lo mismo con su nombre: estrictamente, no podría sostenerse el denominar al hecho de escribir una partitura como “acto de habla”. Probablemente el término más adecuado sea el de *acto sémico*, aparecido por primera vez en los trabajos de Eric Buysens, donde es definido como “*la asociación entre una acción perceptible, que permite la relación social, y un estado de conciencia que se quiere da a conocer*” (1978: 24). A pesar de la enorme distancia de intereses y planteamientos que existen entre la semiología de raíz saussureana de Buysens y la “filosofía del lenguaje ordinario” de Austin, esta definición parece capaz de acoger los puntos esenciales de la noción de “acto de habla” y podría erigirse, a pesar de su carácter mucho más general, como esa definición que ninguno de sus impulsores nos dejó de forma expresa:¹ nos sitúa de un modo explícito dentro del dominio (y, por tanto, sujetos a los postulados) de las teorías de la acción, a la vez que prescribe que esa acción debe tener una naturaleza intencional. La única (aunque importante) dificultad que presenta el adoptar tal denominación es que Buysens se refiere con ella a su propia definición de *sema*, que no tiene nada que ver con la que posteriormente tuvo ese mismo término en el ámbito de la semántica estructural; para evitar malentendidos, optaremos aquí por el término más general y menos marcado de *acto de comunicación*.

1 LA TEORÍA LINGÜÍSTICA DE LOS ACTOS DE HABLA

John L. Austin, en su intento de llamar la atención sobre las *expresiones realizativas* (“aquellas en las que el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería *normalmente* descrita como consistente en decir algo” [1971: 49]), que habían sido tradicionalmente dejadas

1 Buysens deja fuera del ámbito de los actos sémicos todas las realidades no intencionales que, como los *indicios*, sí son considerados en otros ámbitos como protagonistas de procesos semióticos. Como es sabido, Buysens se interesaba exclusivamente por los fenómenos comunicativos dentro de la antigua polémica que oponía la *semiología de la comunicación* a la *semiología de la significación*.

de lado por la filosofía del lenguaje en favor de las *expresiones constatativas* (las que se refieren a unas realidades distintas de las que ellas mismas instauran y a las que, por lo tanto, se puede asignar un valor de verdad), llegó a la conclusión final de que no podía establecerse un corte radical entre unas y otras, de que toda emisión lingüística –toda *preferencia*– es un *acto* que contiene, al menos, un aspecto que de un modo u otro tiene que ver con la representación de un cierto estado de cosas y otro que afecta a la “actitud” del emisor con respecto a lo emitido: una dimensión doxástica y una dimensión conativa. Estas dos dimensiones de las preferencias lingüísticas son la proyección en el habla de correlatos de carácter más general que encontramos en el ámbito filosófico de las teorías de la acción, donde se distingue por un lado el conjunto epistémico del agente, la base de datos que este posee en forma de conocimientos y creencias, y, por otro, el conjunto de sus deseos y necesidades, que constituyen el desencadenante final de esa acción.² La distinta naturaleza de estos dos tipos de hechos hace que deban ser evaluados, en cuanto a su relación con la realidad, por medio de categorías diferentes: en palabras de M. García Carpintero, “el significado de todas las preferencias incluye un elemento proposicional, especificable en términos de condiciones de correspondencia, y otro elemento esencialmente pragmático, especificable en términos de condiciones de ejecución afortunada” (1996: 483).

Este sería, presentado de un modo muy resumido, el punto de partida de lo que conocemos como *teoría de los actos de habla*. Las dificultades que fueron apareciendo al intentar encontrar criterios válidos para caracterizar la oposición realizativo/constatativo crearon la necesidad de un nuevo modelo que, elaborado por el propio Austin y ampliado (y parcialmente modificado) con nuevos planteamientos por John Searle, se ha constituido en el núcleo, el punto central del que emanan y al que convergen la práctica totalidad de los temas de la pragmática lingüística.³

2 Véase, entre otros, Davidson (1963); García Carpintero (1996: 474-480 y *passim*); Van Dijk (1980: 241 y ss).

3 Hasta tal punto que “podría por sí misma erigirse en la disciplina pragmática y, dentro de ella, como partes de la misma, considerar los diferentes aspectos pragmáticos que completan los estudios de este campo de reflexión lingüística” (Escavy Zamora, 2009: 81).

Vamos a hacer un rápido recorrido por aquellos conceptos y planteamientos de la doctrina general que en adelante utilizaremos para caracterizar específicamente el campo de la escritura musical; estos son:

1. La clasificación de Austin de los distintos tipos de acto que las preferencias lingüísticas pueden constituir.
2. La taxonomía de actos ilocutivos de Searle, que parte del concepto de *objeto ilocucionario*.
3. El conjunto de reglas que, según Searle, determinan las condiciones necesarias para que un determinado acto ilocutivo sea realizado con éxito.
4. El concepto de *propósito pragmático* de Van Dijk, de carácter global, que aglutina y da sentido a los propósitos parciales que pueden presentar unidades discursivas de menor rango.⁴

1. Como es sabido, Austin distingue tres aspectos en toda emisión lingüística: el acto *de* decir algo, el acto que llevamos a cabo *al* decir algo y el acto que llevamos a cabo (o que conseguimos que se produzca) *porque* decimos algo, y los denominó respectivamente actos *locucionarios*, *ilocucionarios* y *perlocucionarios*. El *acto locucionario* es el acto de “decir algo” en su acepción plena y normal; decir algo es por un lado (i) un *acto fónico*, el acto de emitir sonidos (o *gráfico*, al producir trazos) de cierto tipo; (ii) un *acto fático*, por cuanto esos sonidos o trazos pueden observarse como pertenecientes a un vocabulario, ordenados según una construcción gramatical determinada y dotados de ciertas características de entonación; (iii) un *acto rético*, en cuanto la expresión emitida en el acto fático es usada con un significado más o menos preciso. El *acto ilocucionario* se refiere a la manera o el sentido en el que se usa una expresión, al *propósito* que el emisor alberga al realizar una determinada preferencia; Austin califica esta dimensión

⁴ La elección de estos principios como herramientas para nuestro trabajo supone dejar fuera otros de enorme repercusión como los de Habermas. Los intereses de Habermas se dirigen a un objeto más general o, si se quiere, prelingüístico (la ampliación del concepto chomskiano de *competencia lingüística* a una *competencia comunicativa*, objeto de una *pragmática universal*, el concepto de intersubjetividad y la búsqueda de una teoría del consenso) pero difícilmente traducibles a contextos no lingüísticos. Para una caracterización general como la que pretendemos nos bastará con estos principios más básicos.

ilocutiva de un enunciado como su *fuera*. El tercer sentido en el que “decir algo” es “hacer algo” es lo que denomina acto *perlocucionario*: “decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos” (Ibid: 148).⁵

Esta clasificación de Austin se ha convertido en clásica a pesar de haber sido objeto de muchas controversias (el propio Searle afirma explícitamente no compartirla)⁶, sobre todo por lo difusa que resulta en ella la frontera entre ilocución y perlocución. Austin afirmaba, de un modo ciertamente vago, que para la realización satisfactoria de un acto lingüístico debía producirse una cierta recepción del mismo en la audiencia, sin precisar la naturaleza de dicha recepción. Parece que, para Austin, existiría un vínculo necesario entre el éxito del acto lingüístico y el del acto perlocutivo. Otros, por el contrario, sostienen que el éxito del acto ilocutivo es independiente y, por tanto, tiene que estar desvinculado, de los efectos de su recepción. Van Dijk (1980: 282-3) plantea una distinción entre actos ilocucionarios *I-satisfactorios* y actos ilocucionarios *P-satisfactorios*. En el mismo sentido, García-Carpintero dice:

La diferencia entre los aspectos ilocutivos y los aspectos perlocutivos del “acto lingüístico total” parece estar en que los primeros son esenciales para la existencia del acto lingüístico como tal acto lingüístico, mientras que los segundos no. Así, mi acto lingüístico, como tal, puede bien conseguir su pleno propósito (es decir, puede resultar plenamente afortunado qua acto lingüístico) aunque el oyente ... no resulte persuadido ... (1996: 491).

Esta opinión coincide en lo esencial con la de Searle, quien incorpora al problema algunos aspectos de la concepción del significado de Grice, en concreto

5 Resulta evidente la íntima relación que existe entre la noción de acto ilocutivo y sus clasificaciones y el concepto clásico de *modalidad*. El origen de la distinción entre lo locucionario y lo ilocucionario puede remontarse a la establecida en la lógica aristotélico-escolástica entre el *dictum* y el *modus*, dicotomía que ha recorrido la historia de la filosofía hasta llegar a la diferenciación wittgensteiniana entre *decir* y *mostrar*.

6 *Actos de habla* (1994: 32n). Para una visión general de las críticas de Searle a Austin véase Rabossi (1972) y Martínez Guzmán (1992).

la relación necesaria que este establece entre el significado y el reconocimiento por parte del receptor de la intención del emisor:

En el caso de los actos ilocucionarios logramos hacer lo que intentamos hacer al conseguir que nuestro auditorio reconozca lo que estamos intentando hacer. Pero el ‘efecto’ sobre el oyente no es ni una creencia ni una respuesta, consiste simplemente en la comprensión por parte del oyente de la emisión del hablante. Ese efecto es lo que he estado denominando efecto ilocucionario (1994: 56).

2. Tras una revisión crítica de la clasificación de actos ilocucionarios de Austin, Searle (1975) propone una taxonomía distinta, en la que distingue cinco tipos básicos dentro de esta categoría: (i) actos representativos, (ii) directivos, (iii) compromisorios, (iv) expresivos y (v) declarativos. Para Searle, estas cinco categorías no son excluyentes en relación a una emisión concreta. Uno de los puntales de su crítica a clasificación de Austin es que la que este proponía era una taxonomía de *verbos ilocucionarios*, no de *actos ilocucionarios*. El concepto de *objeto ilocucionario* (“Illocutionary point”, el *propósito* de un tipo de ilocución) se distingue claramente del de *verbo ilocucionario* (que puede no ser marcador de objeto ilocucionario, sino el estilo o manera de realización de un acto ilocucionario o un indicador de su *fuerza*). Esta distinción, que no existía en Austin, permite ver con más claridad cómo una misma emisión puede traer aparejados distintos objetos ilocutivos:

Decimos a la gente cómo son las cosas, intentamos conseguir que hagan cosas, nos comprometemos a hacer cosas, expresamos nuestras creencias o actitudes y damos lugar a cambios mediante nuestras emisiones. Y, a menudo, hacemos más de una de estas cosas a la vez en la misma emisión (1975: 474).

La ventaja que para nosotros presenta esta clasificación es que, aunque planteada para responder a las características del lenguaje oral, resulta generalizable a un ámbito más extenso de situaciones comunicativas. Como veremos, resulta perfectamente adecuado contemplar el tipo de comunicación que una partitura propone a la luz de esta taxonomía, mientras que ello no era posible, lógicamente, con la clasificación de verbos de Austin.

3. El punto de partida de Searle es que “hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas” (1994:

22). Las reglas a las que Searle se refiere no son solo las de la gramática, aquellas que determinan cómo deben estar contruidos de mensajes dentro de una determinada lengua, sino que se extienden a todas las condiciones que posibilitan que el propósito de un acto ilocucionario se consiga. Para Searle, los distintos actos ilocucionarios se caracterizan en función de una serie de *condiciones* necesarias y suficientes que deben cumplir para que puedan realizarse con éxito. Dar una orden, hacer una promesa o realizar una afirmación son actos que necesitan de una serie de requisitos para que su preferencia resulte satisfactoria. A partir de esa serie de condiciones, Searle extrae una serie de *reglas* ajustables a cada tipo de acto; el cumplimiento de cada una de ellas sería condición necesaria para la realización con éxito del acto, y el cumplimiento de todas en conjunto será la condición suficiente para tal fin. “Estas reglas funcionan como garantías institucionales de que, si se cumplen ciertas condiciones, decir *p* cuenta –tiene que considerarse como- hacer *y*. Estas condiciones ... definen cuándo podemos decir que al enunciar una oración dada ... hemos llevado a cabo un cierto acto con éxito” (Ferrara, 1980: 14).

Las reglas que propone son de cuatro tipos: (i) *reglas de contenido proposicional* (que, centrándose exclusivamente en la proposición, aislándola del resto del acto de habla, determinan la coherencia de ésta en relación con las peculiaridades del acto ilocucionario que con ella se pretende realizar, v.g., una promesa tiene que estar referida a un acontecimiento futuro);⁷ (ii) *reglas preparatorias* (que determinan qué circunstancias -o personas- son necesarias para cada tipo de acto); (iii) *regla de sinceridad* (si se trata de una promesa, el emisor debe tener la intención de cumplirla, si de una orden, debe desear que se lleve a cabo aquello que el contenido proposicional indica, etc.) y (iv) *regla esencial* (la preferencia *cuenta como* un acto determinado dependiendo de su propósito, lo que Searle llamará el *objeto ilocucionario*).

4. Por lo que respecta a Van Dijk, su gran aportación en relación a la teoría de los actos de habla ha sido el llevar estos planteamientos de su lugar de

⁷ Lo que Searle denomina *contenido proposicional* sería equivalente al *acto locutivo* de Austin: “distingo entre el acto ilocucionario y el contenido proposicional de un acto ilocucionario” (1991: 436).

nacimiento, la filosofía del lenguaje, al ámbito de la *Texlinguistik*, aplicando sus principios a las grandes unidades del discurso. Con el establecimiento de la noción de “macro-acto de habla”, que se define como una secuencia de actos de habla linealmente conectados que “pueden ser pensados y entendidos y, por tanto, funcionan socialmente, como un solo acto de habla” (1980: 332), se abre una puerta a la aplicación de la teoría a los campos textuales amplios. Como ejemplos de este tipo de actos, cita los casos de cartas, discursos, una conferencia o un cuento completo. Si todo acto comunicativo (en tanto que *acción*) ha de ser emitido con una determinada intención, será necesario determinar qué tipo de *propósitos* de carácter general puede tener un emisor al realizar ese acto comunicativo:

La importancia de la noción de macroacto de habla ... viene del hecho de que hace posible hablar de las funciones globales de un discurso. Paralelo a la noción del *tema* o *asunto* semántico, ahora tenemos también un medio para hacer explícito algo así como el *propósito* pragmático de un discurso. (1980: 73)

Aquí Van Dijk recoge el concepto de *propósito* de Searle presentándolo en un nivel superior: por encima de los propósitos ilocutivos que las unidades inferiores del discurso pueden tener, sería posible establecer un propósito global de una serie conectada de actos de habla, de un texto.

2 LA PARTITURA COMO ACCIÓN

Estos distintos tipos de actos que Austin estableció como esenciales referidos a los hechos de habla están planteados en un nivel de generalidad tal que son directamente aplicables al caso de una partitura:

1/ *Dimensión locucionaria de la partitura*. Si un conjunto de manchas de tinta que alguien ha escrito o impreso en un papel es capaz de tener un significado para nosotros es porque están dentro de y cumplen con las exigencias de un sistema de reglas constitutivas en el que un determinado signo *cuenta como* otra cosa. Así, el que esas marcas, en una partitura, estén sujetas a una serie de restricciones de forma (tienen que ser reconocibles como signos del sistema: restricciones morfológicas), de situación espacial (no todos los signos pueden

aparecer en cualquier lugar: restricciones sintácticas) y estén sujetas a un marco convencional por el que nos remiten a una realidad distinta de ellas mismas, transforma la marca en signo gráfico, el hecho bruto en hecho institucional, el conjunto de manchas en conjunto signifiante. Escribir una partitura sería, con total propiedad, realizar un acto locutivo.

2/ *Dimensión ilocucionaria de la partitura.* El punto de partida para la consideración de los actos ilocutivos en el ámbito del lenguaje es la constatación de que este se usa con uno o más propósitos. Lo que aquí debemos preguntarnos es, de un modo general, qué propósito tiene el escribir una partitura, y, de un modo particular, qué propósito tendría tal compositor al escribir tal partitura (o *qué tipo de acto* realizó ese compositor al escribir esa partitura)⁸. En el siguiente punto intentaremos aclarar cuáles son estos propósitos, pero al menos dos de ellos ya han aparecido como axiomas en la definición de texto musical, con lo que, de entrada, podemos dar por sentado que elaborar una partitura es realizar un *acto ilocutivo* de algún tipo.

3/ *Dimensión perlocucionaria de la partitura.* Si *perlocución* es aquello que se produce por el hecho de (o *como consecuencia de*) haber dicho algo, el interpretar una partitura, es, sin duda, un efecto de ese rango (aunque no, desde luego, el único posible) derivado del acto locucionario de emitir (escribir) una partitura. Y, dependiendo de la amplitud que se conceda al terreno de la perlocución, también podría serlo el hecho de acceder por primera vez a una partitura y, mediante su lectura, entender de un modo más o menos adecuado el objeto sonoro que en ella viene representado, aunque no lleguemos a interpretarla efectivamente. (Como hemos visto, la modificación de nuestro entorno cognitivo parece constituir para Austin un efecto perlocutivo pleno, aunque para otros, en tanto que simple comprensión, permanecería dentro del ámbito estricto de la ilocución).

8 Es posible que también sea lícito preguntarse qué tipo de acto ilocucionario (en caso de que lo sea) es el primer tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, o la frase inicial de su Sonata tal, pero estaríamos entonces en el ámbito de la música y no en el de la partitura.

3 LOS *PROPÓSITOS* DE LA PARTITURA

Una partitura puede ser previa o posterior a la realidad sonora que representa. Cuando la partitura refleja una realidad intensional y no extensional (caso, por ejemplo, de las obras pluriinstrumentales, en las que es necesaria la acción de más de una persona para su producción), el escribirla es la única manera que el creador tiene de posibilitar su existencia como suceso sonoro real y efectivo: en estos casos la partitura es necesariamente previa a la realidad musical, que no podría existir sin ella. (Un cuarteto de cuerda determinado no existe como realidad sonora hasta que se interpreta por primera vez, es decir, hasta el momento en el que cuatro instrumentistas, con sus partituras delante, crean la realidad sonora que el compositor había imaginado y codificado en un papel). La partitura se presenta en este caso como un signo *prognóstico*, que va de la causa a sus posibles efectos. Así, por una cuestión de primacía ontológica, el primer propósito que determina el acto de escribir una partitura es que, en un gran número de ocasiones,

(1) escribir una partitura posibilita la existencia extensional de la obra, su realidad efectiva como objeto sonoro.

Llamaremos a esto *propósito creativo*.

Si la partitura no es siempre necesaria para producir una obra musical, sí lo es para reproducirla, independientemente de que su realidad sonora primera sea o no previa a la partitura. Aunque sea concebible que se pueda reproducir una obra de oído, esto no asegura su posibilidad de re-creación fuera de la proximidad espacial y temporal con el original sonoro; es el caso, opuesto al ejemplo anterior, del *Ricercare* a tres voces que J. S. Bach improvisó a petición del rey Federico de Prusia, obra que fue posteriormente escrita e incorporada a su *Ofrenda Musical*. El no disponer de un soporte no efímero para la pervivencia de algo nos llevaría a la situación, cuanto menos anómala, de los hombres-libro del *Fahrenheit* de Bradbury. Así,

(2) escribir una partitura posibilita la pervivencia de la obra sonora.

Llamaremos a esto *propósito pervivencial*.

Existe, evidentemente, una muy íntima conexión entre estos dos propósitos: la pervivencia de una obra por medio de su partitura permite su existencia cada vez que se interpreta; por otro lado, una obra que necesita de la partitura para existir tiene, por el hecho de estar de algún modo fijada en un papel, la posibilidad de permanecer. Sin embargo, es importante mantener esta distinción porque ambos propósitos tendrían diferentes *direcciones de ajuste*: el *propósito creativo* presenta una dirección *texto-a-mundo*, ya que no designa una realidad que exista previamente, sino que debe posibilitar la existencia de una realidad que encaje con el contenido proposicional de lo escrito; de este modo, podemos decir que una interpretación es o no fiel a lo expresado en el texto. Por el contrario, el *propósito pervivencial* presentaría en muchos casos una dirección de ajuste *mundo-a-texto*: existe una realidad sonora que, con vista a ciertos fines, se representa por medio de un texto, y esto podrá hacerse con diferentes grados de precisión.⁹ La partitura aparecería en este caso como un signo *diagnóstico*. Lo opuesto de ambas direcciones de ajuste es un elemento más que determina el que ambos propósitos tengan unas condiciones de satisfacción radicalmente distintas.

La pervivencia que la partitura permite de una realidad musical es potencial; por otro lado, el destinatario de la partitura es casi siempre el intérprete, mientras que la música que allí viene descrita puede estar destinada a un ámbito más general y amplio de receptores. Música y partitura son realidades distintas que van dirigidas a receptores también distintos. Es decir, con frecuencia, lo que hemos denominado como “propósito pervivencial” de una partitura está asociado, o tiene como finalidad, otro propósito del emisor, el de que su mensaje (partitura) sea actualizado para que aquella realidad que es capaz de generar (la música) pueda ser llevada a sus destinatarios finales. Así,

(3) escribir una partitura puede ser consecuencia del deseo del emisor de que la música que refleja, por medio de la interpretación, llegue a otros destinatarios.

Llamaremos a esto *propósito interpretativo*.

9 Esta cuestión nos parece de una especial importancia porque trae a colación el problema del referente: cuando Beethoven escribía uno de sus cuartetos estaba creando una forma significativa que, si bien tenía un significado, carecía de realidad extensional.

Desde una perspectiva más particular, el acto de escribir una partitura puede responder a otros muchos propósitos: un compositor puede escribir una obra para venderla a un editor y conseguir un beneficio económico; o puede hacerse para obtener otro tipo de resultado práctico (J. S. Bach preparó su *Misa* en Si menor para que acompañara a su solicitud del título de *Hofcompositeur* de la Corte de Dresde) o personal (para buscar el prestigio artístico o el reconocimiento social por el simple hecho de publicar una obra, al margen de su valor o de que se interprete o no); un alumno puede escribir una partitura como parte de un examen de composición, etc. De un modo un poco burdo se podría resumir como

(4) escribir una partitura posibilita obtener algo a cambio.

Llamaremos a esto *propósito instrumental*.

Elaborar una partitura es en todos los casos un acto en el sentido de que instaura una realidad nueva, crea un nuevo objeto que no existía con anterioridad (y no nos referimos a la partitura como objeto material, sino a la música que en ella se representa). Beethoven *crea* su Quinta Sinfonía no cuando esta se interpreta por primera vez o cuando, de un modo más o menos exacto, la concibe en su mente: al menos en algún sentido, ese objeto *se crea mediante el propio acto de su escritura*. Pero, a diferencia de otros ejemplos de realizativos, la realidad puramente material que supone un acto locucionario (o, más concretamente, un acto fónico o gráfico) no siempre es iterable; yo puedo saludar todas las mañanas a mi vecino con un “buenos días” o escribir las mismas palabras una y otra vez en la lista de la compra, pero no puedo comenzar una partitura del mismo modo en que lo hizo Beethoven en esa *Quinta Sinfonía*. Es decir, existe un cierto tipo de enunciados realizativos (en el que entrarían las partituras, pero también todas las realidades lingüísticas que pueden ser englobadas en el término de “literatura”) que, en virtud de ciertos procedimientos convencionales y tras cumplir con una serie de ritos de naturaleza cultural, adquieren el estatus de “creaciones”, y tal estatus impide que pueda realizarse otra emisión igual. Yo puedo reflejar cierto estado del mundo con las mismas palabras que otra persona que perciba el mismo estado de cosas; puedo crear una nueva realidad con palabras (por ejemplo, si soy un sacerdote puedo con ellas, bajo ciertas condiciones, *crear* un matrimonio) y yo mismo u otra persona crear esa misma realidad, con las mismas palabras, en

otros momentos y lugares; y todo ello se considerará perfectamente aceptable. Pero no puedo elaborar una partitura cuyo rango locutivo coincida siquiera parcialmente con el que Beethoven elaboró para su *Quinta Sinfonía*, salvo que lo haga a modo de cita o sea, directamente, un plagio.

(5) escribir una partitura puede suponer la creación de un objeto característico e irrepetible.

Llamaremos a esto *propósito institucional*.

Al igual que ocurre con las preferencias lingüísticas (al menos en la concepción de Searle), estos cuatro propósitos que he señalado no son excluyentes entre sí, aunque tampoco tienen por qué concurrir necesariamente todos en una partitura. Así, un *Nocturno* de Chopin no cumpliría con (1) y sí con (2), (3), (4) y (5); el *Ricercare* que Bach improvisó para el rey Federico cumpliría con (2), (3) y tal vez con (4), pero no con (1) ni, hasta el momento de su escritura, con (5); un examen de composición cumpliría con (1) y (4), pero no con (2) ni con (3); una obra que se distribuyese como anónima podría cumplir o no con (1), cumpliría con (2) y con (3), pero no con (4). Habría que señalar también que mientras que los propósitos señalados en (1), (2) y (3) implican de un modo u otro que la partitura deba transformarse en algún momento en objeto sonoro, deba adquirir realidad extensional, esto no ocurre necesariamente en (4) ni en (5).

A partir de todo ello, podemos establecer al menos algunos de los requisitos que cada uno de estos propósitos debería ver satisfechos para que pudiera hablarse de éxito (no podemos aún hablar de *condiciones de satisfacción* por cuanto estas deben estar referidas a los distintos tipos ilocutivos en los que se encuadrarían, y estos no han sido aún establecidos):

- Para (1) solo podría hablarse de éxito del acto comunicativo si la partitura describiese el objeto sonoro de modo tal que cualquier interpretación de la obra que se ajuste a ella pudiese ser reconocida por el emisor como una instancia genuina; un texto musical, por explícito que sea, permite un amplio margen de diferencia entre diversas interpretaciones que se ajustan a lo escrito. Si todas ellas satisfacen en su encarnación sonora las

intenciones del emisor, hablaremos de éxito del acto comunicativo; y en la medida en que algunas de estas interpretaciones que se ajustan a la partitura se separen de esa intención, es decir, no sean reconocidas por el emisor como ejemplares genuinos de su obra, habrá que hablar de grados de infortunio.

- Para (2) cabe hablar de dos condiciones: una, obvia, que el soporte permanente que es la partitura lo sea efectivamente, y otra, que el receptor sea capaz de interpretar el mensaje en ausencia del emisor de tal modo que logre recuperar el objeto sonoro original (lo supone su conocimiento del código explícito usado por el emisor, de las claves para poder inferir los posibles significados implícitos en el mensaje y que posea la capacidad técnica necesaria para realizar lo allí indicado).
- Para (3), la condición es tan simple como que la partitura se interprete. Pero para que esa interpretación pueda llegar a ser satisfactoria, deben cumplirse, como requerimiento previo, las condiciones (1) y (2).
- Para (4), las condiciones de satisfacción son tan variadas como sus propósitos: aprobar ese examen, conseguir el puesto deseado, etc.
- Para (5), el éxito dependerá de factores ajenos a las características y potencialidades de la locución. Necesita bien de un consenso social y cultural, de un reconocimiento legal, o de la conjunción de ambos.

4 TIPOS ILOCUTIVOS

Ya puede percibirse con cierta claridad una conexión entre los propósitos de una partitura y la taxonomía de Searle: todas las anteriores consideraciones parecen dirigirnos a unos *tipos* concretos de actos ilocutivos. Así, vamos a defender la idea de que (1) una partitura es, en todos los casos, *un acto ilocutivo representativo* y, en algunos casos, también (2) *un acto ilocutivo directivo* y (3) *un acto ilocutivo declarativo*.

- (1) Si la partitura hace uso de un código de signos, es decir, de un sistema de indicios creados por el hombre para significar o dirigirnos a otro orden de cosas no perceptible *in actum*, resultará también evidente su naturaleza representativa. El compositor se compromete con la *verdad* de lo que escribe,

sea una realidad sonora o mental: si la partitura refleja una realidad sonora previa, estará *enunciando* un hecho; si se trata de una realidad mental, estará haciendo un *planteamiento hipotético* de una realidad sonora; en cualquier caso, serían afirmaciones del emisor, unas ya demostradas extensionalmente, las otras pendientes de dicha demostración.

- (2) En los casos en los que la partitura protagoniza un acto de comunicación en el que el receptor es un intérprete que se dispone a convertirla en sonido, poseería también un rango ilocutivo *directivo*: junto al compromiso del compositor sobre la “verdad” del mensaje estaría su intención de que el receptor haga algo, realice el acto de interpretar esa partitura, y lo haga del modo en que allí se dispone. Evidentemente, esta intención puede tener éxito o no.
- (3) Una partitura puede tener el estatus de *creación*, y ser el soporte material capaz de generar una obra de arte alográfica. Como ocurre con muchos casos de *declaraciones*, es necesaria “una institución extralingüística, un sistema de reglas constitutivas además de las reglas constitutivas del lenguaje, para que la declaración pueda ser realizada con éxito”, y “hablante y oyente deben ocupar lugares especiales dentro de esa institución” (Searle, 1975: 463).

Examinar los propósitos de los actos comunicativos supone situarse exclusivamente en la perspectiva del emisor, en ese *ámbito onomasiológico* del que habla la tradición estructuralista. Las particulares características de los actos comunicativos que presentan un soporte estable nos obligan a contemplar con una atención particular el otro polo del esquema comunicativo, el del receptor o *semasiológico*: si, como hemos dicho, la partitura es un mensaje permanente en el tiempo, que puede llegar a un número indeterminado de receptores en distintos contextos y funcionar, como mensaje, con total autonomía de las circunstancias de su emisión, será necesario precisar a qué tipo de receptores van dirigidos los distintos propósitos que una partitura pueda presentar o, desde una perspectiva más general, señalar cuáles de estos propósitos son pertinentes para el funcionamiento del acto de habla fuera del contexto específico del emisor.

— El primer propósito no va dirigido a receptor alguno, se satisface en el hecho mismo de elaborar el texto.

- El cuarto no tiene una proyección temporal o espacial más allá de las circunstancias propias del emisor (la *Misa* de Bach sobrevivió al fracaso de su tentativa en Dresde, y el valor actual de una *Balada* de Chopin no tiene nada que ver con lo que su editor parisino pagó por ella; los exámenes de composición, una vez corregidos, normalmente acaban en la papelera).
- El quinto no se dirige a un receptor concreto, sino que necesita ser reconocido como tal por la comunidad sociocultural en la que surge; además, es independiente de los actos comunicativos que la partitura pueda vehicular: la *Quinta Sinfonía* de Beethoven “está ahí” con independencia de la presencia de su partitura y de las realizaciones o actualizaciones que por medio de ella se puedan llevar a cabo.
- Los propósitos (2) y (3) parecen los únicos que tienen pertinencia a largo plazo, y son los que, de distintas maneras, suponen un mismo receptor-modelo: el intérprete.

Así, el intérprete se nos aparece como el único receptor de los propósitos a largo plazo de la partitura.¹⁰ Y, desde el punto de vista atemporal del intérprete de una *Sonata* de Beethoven, lo que es relevante al respecto es

- Que la realidad gráfica que está contemplando refleja de manera adecuada una realidad musical efectiva creada o ideada por Beethoven. Esto es, que aparezca como un *enunciado representativo* felizmente realizado.
- Que, por el hecho de haber vertido una realidad sonora efímera en un soporte gráfico permanente, se supone el deseo o la intención del emisor de que esa partitura permita la realización efectiva y plena, por medio de la interpretación, del objeto musical que representa. Esto implicaría una dimensión conativa propia de los *enunciados directivos*.

10 Cabe pensar en un uso de la partitura como objeto de estudio o análisis sin pretensión de realizarla sonoramente, pero este estudio o análisis va dirigido en la mayoría de las ocasiones a la música que allí se representa, no a la partitura como objeto; soy consciente de que lo que estoy haciendo con estas páginas contradice mi anterior afirmación. Lo consideraré, benévolamente conmigo mismo, como una excepción.

Establecido esto, solo queda comprobar si los requisitos que hemos avanzado para los propósitos señalados coinciden o son asimilables a las condiciones de satisfacción propuestas por Searle para esos distintos tipos de actos.

1/ Para los enunciados representativos, las condiciones están relacionadas básicamente con la “verdad” de la proposición. Para poder hablar de la “verdad” de una partitura tienen que darse, como mínimo, estas condiciones:

- La partitura debe describir de un modo suficiente para el receptor el objeto musical (*regla esencial*). Esto se convierte en un serio problema cuando el receptor se halla situado en contextos espacial y temporalmente —es decir, culturalmente— muy alejados. Aunque en la escritura musical se usen básicamente las mismas grafías desde hace siglos, lo que ha evolucionado sustancialmente es la concepción misma de la obra musical y, con ella, el significado de muchos de los signos que la expresan.
- Debe reflejar algo posible para el medio instrumental al que va dirigido: una partitura para piano no puede ser tocada por un violín; y si una partitura para violín está escrita con ciertas características de la escritura pianística, no podrá ser ejecutada (*regla de sinceridad*).
- En tanto que creación, lo reflejado en una partitura es una realidad nueva y en ningún caso obvia para el receptor. Podríamos decir que la propia existencia de una partitura lleva implícita una garantía de relevancia (*regla preparatoria*).

2/ Desde el punto de vista de la partitura como *acto de habla directivo*, necesitaremos que se den las siguientes condiciones:

- Se supone la capacidad del receptor para realizar ese acto. El intérprete debe poseer el conjunto de recursos adecuado (tanto en lo referente al cuerpo de conocimientos necesarios para transformar el enunciado gráfico que contempla en un concepto musical como en lo referente a sus habilidades tecno-mecánicas) para llevar a cabo esa tarea (*regla preparatoria*).
- Una partitura debe reflejar aquello que no es obvio que un intérprete

realice (*regla preparatoria*). Aquí llegamos a la cuestión de lo explícito y lo sobreentendido en el texto musical: lo que en un contexto determinado resulta obvio no aparecerá reflejado explícitamente en la partitura; uno de los grandes problemas de interpretar música escrita siglos atrás es que, recibido el mensaje en un contexto distinto, esa obviedad ha desaparecido.

- Se supone la intención del emisor de que esa partitura sea transformada en el objeto sonoro que representa (*regla esencial*). Esta intención puede rastrearse en ciertos rasgos del texto musical: es la forma del texto en el que J. S. Bach dejó reflejado su *Arte de la Fuga* (en pentagramas independientes para cada línea discursiva y sin indicación alguna acerca de los medios instrumentales adecuados para llevarla a cabo) la que ha llevado a muchos críticos a pensar que se trataba de una obra meramente especulativa, y no destinada a la interpretación.
- El emisor debe situarse en una posición de autoridad con respecto al intérprete, es decir, la *proposición* expresada en la partitura debe ser tomada, de algún modo, como un mandato (*regla preparatoria*). No se trata de que el compositor obligue al intérprete a realizar su obra, sino de que, cuando el intérprete toca una obra determinada, debe asumir la autoridad del autor sobre lo allí expresado.

5 CONCLUSIONES

El hecho de considerar la elaboración de una partitura como una *acción comunicativa* supone afirmar, desde los planteamientos de Austin, que posee un rango ilocutivo, que su elaboración (en rigor, su *preferencia*) debe estar dirigida a uno o más *propósitos*. De los diversos propósitos que puede tener la creación de una partitura, no todos se nos muestran igualmente trascendentes. Si una obra musical es, al menos durante buena parte de la historia de la música, un objeto cultural al que hay que suponer una voluntad de permanencia, los propósitos fundamentales que deben animar la acción de representarla gráficamente deben ser los que trasciendan las circunstancias específicas del contexto de su emisión, y estos son los que hemos encontrado que la califican como representación y como deseo o petición de realización.

Retomemos la cuestión que habíamos dejado pendiente: ¿qué puede aportar al análisis de la escritura musical la perspectiva propuesta por la teoría de los actos de habla? Creo que los planteamientos generales de esta teoría son la herramienta más adecuada para explicar de un modo satisfactorio los problemas que plantean ciertas características gráficas presentes en algunos de los signos de una partitura: en ocasiones podemos encontrar en los textos musicales usos anómalos, variables o aparentemente contradictorios de ciertos elementos del aparato sógnico. Buysens señaló que cuando un código de comunicación no admite más que una modalidad, no la indica; “todos los símbolos matemáticos y químicos son aseverativos, como todos los tañidos de las campanas; todos los toques de clarín son imperativos” (1978: 9). Pero, si existen varios propósitos, cada uno de ellos podría dejar una huella en la fisonomía del acto locutivo. Searle expuso la idea de que ciertos signos o ciertos aspectos del significante actúan como *marcadores de objeto ilocucionario*; Alessandro Ferrara (1980: 42), de un modo más taxativo, ha señalado que algunos aspectos de la fisonomía del significante son determinadas directamente por imperativo de las *condiciones de satisfacción*:

“las restricciones derivadas de las condiciones de adecuación de un tipo de acto de habla dado contribuyen a explicar ciertos rasgos de las expresiones lingüísticas empleadas para ejecutar ese tipo de acto de habla, unos rasgos cuyo uso es difícil de explicar sin remitirse a la teoría de los actos de habla”.

Entonces, en una partitura podrán distinguirse tanto aspectos del *acto locutivo* que se propone el *objeto ilocutivo* de representar la música como otros, que son consecuencia directa del *objeto ilocutivo* directivo, y que se dirigirían a determinar ciertos comportamientos del intérprete. El campo de signos musicales que podemos calificar de exclusivamente directivos es realmente exiguo: salvo unos pocos casos (como las digitaciones o los signos de arco en los instrumentos de cuerda), *la representación de la música agota el texto de la partitura*, y apenas será posible encontrar en el cuerpo simbólico que una partitura utiliza signos que no estén destinados, de un modo u otro, a la representación del objeto sonoro. Entonces, si el hecho directivo realmente se refleja en la escritura más allá del uso de estos pocos elementos, ello se producirá necesariamente por medio de los propios signos que representan la música. Esos usos variables y las contradicciones del texto musical que hemos citado podrían entonces explicarse por la

adscripción de los signos afectados a uno u otro tipos de acto, por la necesidad de satisfacer las condiciones requeridas para la consecución de propósitos distintos, con lo que se nos aparecerían como *señalizadores de modalidad*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, John L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. [1962].
- BUYSSSENS, Eric. (1978). *La comunicación y la articulación lingüística*. B. Aires: EUDEBA. [1967].
- DAVIDSON, Donald (1963). "Actions, Reasons and Causes". *Journal of Philosophy*, 60, p. 685-700.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo. (2009). *Pragmática y textualidad*, Murcia: Edictum.
- FERRARA, Alessandro. (1980). "Una teoría ampliada de los actos de habla: condiciones de adecuación para actos subordinados en secuencias". En Julio y Muñoz (1998).
- GARCÍA-CARPINTERO, Manuel. (1996). *Las palabras, las ideas y las cosas*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- JULIO, M^a Teresa y MUÑOZ, Ricardo. (1998). *Textos clásicos de Pragmática*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- LEVIN, Samuel R. (1976). "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema". En Mayoral (1999).
- LOTMAN, Iuri. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo [1970].
- MARTÍNEZ GUZMÁN, V. (1992). "J. R. Searle: de los actos de habla a la Intencionalidad". *Revista de Filosofía* 5 (7): 67-97.
- MAYORAL, J. Antonio (ed). (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- OHMANN, Richard. (1972). "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas". En Mayoral (1999).
- RABOSI, E. (1972). "Locuciones e ilocuciones: Searle y Austin". *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, vol. 6, n° 18 (septiembre), pp. 3-41.
- SEARLE, John R. (1965). "¿Qué es un acto de habla?" En Valdés (comp.), pp. 431- 447.

- SEARLE, John R. (1994). *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra. [1969].
- SEARLE, John R. (1975). “Una taxonomía de los actos ilocucionarios”. En Luis M. Valdés (ed), pp. 448-474.
- TODOROV, T. (1976). “The origin of genres”, *New Literary History*, 8.
- VALDÉS VILLANUEVA, Luis M. (Ed). (1991). *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos.
- VAN DIJK, Teun A. (1977). “Pragmática de la comunicación literaria”. En Mayoral (1987).
- VAN DIJK, Teun A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: S. XXI.

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2013

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2013

