

El contrabajo como objeto técnico: hacia una ecología filosófica del instrumento musical

Sergio Alejandro Morales Navarro

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

Este artículo propone una aproximación filosófica al contrabajo como objeto técnico a partir de la obra de Gilbert Simondon, complementada con aportes de Bruno Latour, Alfred Gell y Bernard Sève. Lejos de entender al instrumento como una herramienta neutral, se lo concibe como un actante inscrito en redes materiales, simbólicas y afectivas. Esta perspectiva permite pensar el contrabajo no solo como productor de sonidos, sino como agente técnico y epistémico, cuyas propiedades inciden en la forma de componer, tocar y preservar la música. El enfoque integra práctica performativa, análisis organológico e interpretación filosófica, proponiendo una epistemología situada desde las artes.

Palabras clave: contrabajo, objeto técnico, concretización, estandarización, teoría del actor-red.

Abstract

This article proposes a philosophical rereading of the double bass as a technical object in becoming, drawing on the work of Gilbert Simondon, complemented by contributions from Bruno Latour, Alfred Gell and Bernard Sève. Far from understanding the instrument as a neutral tool, it is conceived as an actant embedded in material, symbolic, and affective networks. This perspective allows us to think of the double bass not only as a sound-producing device, but also as a technical and epistemic agent whose properties influence the ways music is composed, performed, and preserved. The approach integrates performative practice, organological analysis, and philosophical interpretation, proposing a situated epistemology from within the arts.

Keywords: Double Bass, Technical Object, Concretization, Standardization, Actor-Network Theory.

Introducción

El contrabajo ocupa un lugar particular dentro de los instrumentos de cuerda frotada debido a sus múltiples formas, variantes de afinación y resistencia histórica a la estandarización. Lejos de ajustarse a una narrativa de evolución lineal y progresiva hacia una forma óptima, su historia se ha construido en desvíos, ramificaciones técnicas y adaptaciones contextuales que desafían las categorías convencionales de madurez técnica o eficacia acústica. Esta heterogeneidad ha sido a menudo interpretada como un problema y como una anomalía dentro de la familia de las cuerdas frotadas; sin embargo, puede ser leída de manera radicalmente distinta si se adopta un marco filosófico que privilegie la coherencia contextual sobre la uniformidad formal.

Este artículo propone alejarse de la concepción del contrabajo como un artefacto simple para entenderlo como entidad en devenir, portadora de historia y resultado de múltiples adaptaciones y transformaciones no lineales. A partir de esta noción, se articula una red teórica que incluye el concepto de objeto técnico de Gilbert Simondon, la Teoría del Actor-Red (ANT), el enfoque de Alfred Gell sobre la antropología del arte y la concepción del instrumento musical como entidad filosófica propuesta por Bernard Sève. Estos marcos permiten abordar el instrumento no solo desde su materialidad física, sino también desde su inscripción en redes sociales, artísticas, simbólicas, prácticas y afectivas.

La organología del instrumento será el punto de partida para esta exploración, y a través del análisis de este fenómeno se desplegará una reflexión más amplia sobre el papel de los instrumentos musicales en la producción de la propia música, en la configuración de repertorios y en la formación de imaginarios sonoros. La investigación se inscribe así en el campo de la investigación performativa, proponiendo una forma de conocimiento situada que emerge del contacto directo con los cuerpos técnicos, sonoros y simbólicos del instrumento.

Marco teórico

Simondon: objeto técnico, concretización e hipertelia

Gilbert Simondon (2008) plantea una ontología particular de los objetos que desafía su comprensión como simples medios funcionales o herramientas pasivas. Un objeto técnico es el producto de la interacción del intelecto humano con el medio que lo rodea, es creado con una finalidad específica y se caracteriza por su coherencia interna, es decir, que toda su constitución se debe a la finalidad para la que fue concebido. En ese sentido, se opone el concepto de utensilio o artefacto, el cual es un objeto o dispositivo definido por su coherencia externa, es decir, “la manera en que se relaciona con las capacidades cognitivas, las prácticas sociales y los juegos simbólicos propios del ser humano” (Sandrone y Berti, 2015).

Un aspecto clave de la teoría simondoniana es la *concretización*, pues todos los seres técnicos parten de un estado abstracto, artificial e imperfecto, buscando refinarse hasta llegar a una condición absoluta, depurada, evolucionada y, hasta cierto punto, natural. Simondon explica que el modo de existencia de un objeto técnico que alcanza la concretización absoluta sería análogo a

los objetos naturales, porque gracias a su coherencia y sinergia interna perdería progresivamente su artificialidad y podría considerarse parte de éstos (2008, p. 58-68).

Este proceso no se limita a su uso o diseño, sino que abarca una evolución transductiva en la que los elementos heterogéneos se integran hasta formar un sistema coherente; es decir, las características del objeto no se imponen desde afuera del mismo, sino que emergen cuando se articulan elementos diferentes que antes no estaban integrados. En este sentido, la concretización es entendida como la pérdida o integración progresiva de funciones y/o partes de una unidad operativa que cada vez se vuelve más coherente y eficaz en relación consigo misma; es decir, un objeto técnico pasa por el proceso de concretización a medida que sus partes dejan de ser aditivas o forzadas y se vuelven orgánicamente interdependientes.

A los objetos que se encuentran más avanzados dentro de su devenir técnico se les puede llamar objetos técnicos concretos, empero, no debe olvidarse que esta propiedad no es absoluta sino completamente relativa. En otras palabras, los objetos pueden ser concretos en mayor o menor medida, pero nunca lo serán en su totalidad porque, como ya se mencionó, se convertirían en objetos naturales.

En el caso de los instrumentos musicales, entendidos como objetos técnicos, la concretización ha tenido tendencia a la adición en lugar de la depuración. Por ejemplo, los instrumentos de viento metal han ganado válvulas y pistones, mientras que las cuerdas frotadas modernas tienen barras armónicas, almas y diapasones más grandes. En esa línea, la espiga de los violonchelos es un componente que se ha integrado mejor en el proceso de concretización de ese instrumento en comparación con los soportes de hombro de los violines¹.

Por otra parte, *hipertelia* es un concepto que denota un punto de inflexión donde la especialización del objeto alcanza un grado tal que pierde plasticidad y se vuelve inútil fuera de un contexto específico. Este fenómeno puede observarse en la evolución de los violones del siglo XVIII, donde adaptaciones como la afinación vienesa los convertían en instrumentos singularmente eficaces para un repertorio determinado, pero menos funcionales para otros estilos emergentes o prácticas orquestales en evolución. Este tipo de excesos de especialización, lejos de ser avances lineales, se convierten en una trampa técnica y simbólica, limitando las posibilidades futuras del objeto.

Simondon nos invita a contemplar el contrabajo no como un instrumento que “es”, sino como un sistema técnico que deviene, y cuya forma actual es resultado de múltiples adaptaciones, discontinuidades y potencialidades aún no realizadas. Esta lectura será clave para el análisis posterior de su agencia, materialidad y rol performativo.

¹ Este argumento se basa en que la espiga es un componente del violonchelo moderno, forma parte del instrumento y, en términos generales, ningún violonchelista del siglo XXI tocaría su instrumento sin este elemento (con excepción de prácticas inscritas en la llamada “interpretación históricamente informada”). Por otro lado, el soporte de los violines sigue teniendo el estatus de “accesorio” y muchos violinistas prefieren ejecutar sin dicha pieza.

Latour y Gell: agenciamiento y redes

La Teoría del Actor-Red (ANT), propuesta en la década de 1980 por Bruno Latour (1947-2022), Michel Callon (1945), John Law (1946) y Arie Rip (1941), cuestiona las dicotomías entre sujeto y objeto, proponiendo en cambio una ontología relacional donde lo importante no es qué son las entidades, sino cómo se conectan y qué efectos producen esas conexiones. En este modelo, los actores o actantes pueden ser humanos u objetos que participan activamente en la configuración de la red del mundo social y técnico (Latour, 1996).

El contrabajo, en tanto actante, no solo produce sonidos, sino que genera repertorios, condiciona técnicas, crea tradiciones, impone desarrollo biomecánico, influye en el imaginario escénico y muchas cosas más. Su mera presencia altera el modo en que se organiza una orquesta, se afina un ensamble o se compone una obra. No es un ente pasivo, sino un agente ontológico que transforma su entorno musical, social y material, al tiempo que es modelado por las condiciones históricas, tecnológicas y culturales en las que se encuentra.

Alfred Gell (1945-1997) complementa esta visión desde una antropología del arte. Para él, el *agenciamiento* es la capacidad que tiene un ente para influir en otro, independientemente de su intencionalidad consciente o inconsciente. Un objeto artístico —o técnico— puede afectar a sus usuarios, observadores o contextos simplemente por el modo en que está configurado material y simbólicamente. En ese sentido, lo importante dentro de este enfoque de la antropología del arte no son las propiedades estéticas ni los significados ocultos, sino identificar la posición que ocupan los objetos en una cadena de causalidades, de intencionalidades o acciones, que dan sentido a su existencia (Gell, 1998).

Sève: el instrumento como entidad filosófica

El filósofo Bernard Sève (2018) sostiene que los instrumentos musicales no deben ser comprendidos simplemente como herramientas para la producción de sonido. En su lugar, propone concebirlos como entidades filosóficas, en tanto median la relación entre cuerpo, sonido, acción e imaginación. El instrumento no es solo un medio entre el sujeto y el mundo, sino una instancia activa en la configuración del sentido musical.

En esta perspectiva, el contrabajo no es una prótesis neutral al servicio del intérprete, sino un interlocutor técnico y estético. Su morfología, su resistencia, su capacidad de resonancia, incluso su incomodidad, son vectores de experiencia que transforman la gestualidad, la percepción auditiva y la imaginación sonora del ejecutante. En otras palabras, el contrabajo participa activamente en la construcción de lo que se oye, lo que se espera y lo que se puede imaginar como música.

Sève propone que todo instrumento musical se sitúa en un punto de tensión entre la acción instrumental (manipular, producir sonido) y la escucha reflexiva (percibir, interpretar), generando un campo fenomenológico irreductible a esquemas funcionalistas. Esta doble pertenencia lo ubica entre el cuerpo y el símbolo, entre la técnica y la expresión, entre lo físico y lo poético.

En el contexto de este trabajo, esta concepción será clave para complejizar la idea de agenciamiento: el contrabajo no actúa solo como nodo dentro de una red, sino que también produce subjetividad, memoria y afecto. En su superficie vibran siglos de tradición, pero también el gesto único del presente. No es solo un objeto en una red; es un centro de producción de sentido.

Brun, Almenara y Planyavsky: la organología del contrabajo

Explorar la organología del contrabajo es complejo desde el inicio porque existen dificultades para definir al instrumento de manera precisa, pues no existen parámetros claros sobre las medidas, forma, número de cuerdas o afinación que se consideren determinantes. Lo mejor que se puede hacer es recurrir a la descripción genérica que permite asimilar todas esas variables: “el instrumento de cuerda frotada más grande y de tono más grave en uso” (Sadie, 2001, p. 585).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians también señala que los contrabajos varían en forma y tamaño más que casi cualquier otro instrumento (Sadie, 2001, p. 585). Además, Almenara (2007, p. 17) indica que “no existe un instrumento de cuerda frotada que se construya, tanto hoy en día como a lo largo de toda la historia, de tantas formas diferentes”. Por todo lo anterior, la idea de contrabajo nos remite a un conjunto amplio de instrumentos de cuerda frotada cuya característica fundamental es la capacidad de producir notas subgraves, es decir, equivalentes al registro de 16 pies del órgano tubular (Almenara, 2007, p. 20).

El siguiente desafío en el estudio organológico del contrabajo radica en su complejo desarrollo histórico combinado con la falta de fuentes de información de los siglos XV al XVIII. No existe un consenso definitivo de en qué momento inicia la historia del contrabajo, sin embargo, Alfred Planyavsky (1998) sugiere abandonar la búsqueda de un antecesor único y definitivo del instrumento, y propone, en cambio, enfocar la atención en las diversas afinaciones y morfologías que caracterizaron a los instrumentos subgraves surgidos en Europa a partir del siglo XVI². Desde esta perspectiva, se hace evidente que desde la misma génesis de la cuestión existe una tendencia hacia la multiplicidad de tamaños, morfologías y configuraciones cordales.

Durante el siglo XVI, los violones presentaban una notable variabilidad en cuanto a dimensiones y configuración de cuerdas (habitualmente cinco o seis), y contaban con trastes de tripa. Durante los siglos XVII y XVIII, los instrumentos subgraves de la cuerda frotada se agruparon en tres familias: por un lado, el contrabajo alemán de fondo curvo, de tres o cuatro cuerdas afinadas en cuartas y de morfología híbrida; por otro, los denominados violones vieneses, con fondo plano, cinco cuerdas afinadas en intervalos de terceras y cuartas, trastes de tripa y una construcción más próxima a la familia de las violas; y, finalmente, el bajo-violín italiano, de tres o cuatro cuerdas afinadas en quintas y morfología similar a los violines (Brun, 2000).

Estas familias de instrumentos de cuerda frotada subgraves fueron adoptadas, modificadas y abandonadas a través de los años por las distintas potencias musicales europeas. Durante el siglo XVIII, estos cambios organológicos sirvieron para abordar los diferentes retos musicales y artísticos de la época. De acuerdo con Brun (2000), en Alemania se consolidó el contrabajo de

² Este punto también resulta complejo porque teóricos como Stephen Bonta y Therald Borgir rechazan la idea de que el violone del siglo XVI fuera un instrumento de registro subgrave, por lo que no podría considerarse como los orígenes del contrabajo. No obstante, la visión de Planyavsky es la más extendida y aceptada en la actualidad.

cuatro cuerdas afinadas en cuartas (mi–la–re–sol), Francia adoptó un contrabajo de tres cuerdas afinadas en quintas una octava abajo del violonchelo (sol–re–la), y España, Italia e Inglaterra utilizaron una versión híbrida de tres cuerdas afinadas en cuartas (la–re–sol).

Con el advenimiento del siglo XIX, el contrabajo alemán se estableció como el más adecuado para responder a las exigencias técnicas y expresivas del repertorio romántico (Brun, 2000). En este contexto, comenzaron a proliferar instrumentos de tamaño reducido —como los formatos 3/4— mientras se incorporaban elementos constructivos provenientes de las distintas tradiciones instrumentales y de construcción, generando una hibridación morfológica significativa (Heath, 2023). Como resultado de esto, en la actualidad es común encontrar instrumentos cuya estructura física se circunscribe dentro de categorías como forma de “gamba”, “violín”, “busetto” o “pera”, y que pueden tener modificaciones como un *cutaway*, diapasones extendidos,

Desde inicios del siglo XX los instrumentos 7/8 son habituales en el ámbito orquestal sinfónico y de cámara, mientras que los instrumentos de tamaño completo (4/4) continúan siendo preferidos por contrabajistas de mayor complejidad física. Además, en la actualidad los instrumentos en formato 5/8 se han popularizado entre intérpretes de menor estatura, debido a su ergonomía y comodidad de ejecución (Heath, 2023).

En la actualidad, dentro del listado de productos de Thomastik Infeld, específicamente dentro de la línea de cuerdas Spirocore, encontramos que para violín, viola y violonchelo se fabrican variaciones en cuanto al material del entorchado y tipos de tensión; sin embargo, en los tres casos solo se pueden encontrar cuerdas para producir cuatro alturas específicas que corresponden a la afinación estándar de los instrumentos. En el caso del contrabajo la oferta de tensiones y entorchado es reducida, no obstante, se ofrecen cuerdas para producir catorce alturas distintas, pudiendo conformar hasta diez configuraciones cordales diferentes sin tomar en cuenta las posibles configuraciones que requieren *scordatura* (Thomastik Infeld, 2025).³

Asimismo, la variedad se multiplica porque se ofrecen cuerdas distintas para producir una misma altura dependiendo de la configuración; por ejemplo, se producen tres cuerdas C_1 : como cuarta cuerda para afinación en quintas con tensión promedio de 30.5 kg; como quinta cuerda para afinación de orquesta con tensión promedio de 35 kg y como extensión de cuarta cuerda en afinación de orquesta con 2.10 m de cuerda vibrante y 38 kg de tensión promedio (Thomastik Infeld, 2025).

En consecuencia, resulta evidente que no existe un estándar real para los contrabajos, y que, lejos de converger hacia una forma definitiva, su evolución histórica y su uso contemporáneo reflejan una creciente diversidad morfológica y funcional.

Metodología

Este trabajo adopta una metodología transdisciplinaria que integra herramientas de la filosofía de la técnica, la organología histórica, la fenomenología musical y la teoría del arte. Más

³ Las cuerdas enlistadas en orden de altura decreciente son: c A G E D H₁ A₁ G₁ Fis₁ E₁ D₁ Cis₁ C₁ H₂. Las posibles configuraciones cordales son: Orquesta, Orquesta con extensión, Orquesta cinco cuerdas (C₁ o H₂), Solo, Solo con extensión, Solo cinco cuerdas, High C de cuatro o cinco cuerdas y Afinación en quintas.

que aplicar un enfoque analítico desde una sola disciplina, se propone un cruce entre marcos conceptuales diversos que permitan abordar al contrabajo no solo como objeto físico, sino como nodo simbólico y técnico dentro de redes materiales, culturales y epistemológicas. Esta aproximación reconoce que los instrumentos musicales no pueden ser pensados únicamente como dispositivos sonoros, sino que son condensaciones históricas de saberes, gestualidades, tecnologías y afectos. La elección del marco teórico responde a la necesidad de iluminar estas múltiples capas de sentido desde perspectivas complementarias.

El análisis empírico se centra en la organología del contrabajo, particularmente en su configuración técnica, sus afinaciones históricas y su vinculación con repertorios específicos. A través de la revisión de diversas fuentes, se examina la evolución morfológica y funcional del instrumento. Esta revisión histórica se articula con una exploración performativa contemporánea basada en la experiencia directa con instrumentos históricos y reconstrucciones modernas. La práctica interpretativa funciona aquí no solo como ilustración, sino como un medio de producción de conocimiento sensible: tocar, afinar, tensionar y escuchar el instrumento se convierten en actos metodológicos.

Finalmente, el análisis se enriquece con una lectura crítica que articula las categorías filosóficas seleccionadas con los datos obtenidos del estudio técnico e histórico. Esta articulación no busca aplicar mecánicamente conceptos externos, sino generar una trama conceptual que permita pensar al contrabajo como un objeto técnico en devenir, atravesado por tensiones simbólicas, materiales y performativas. La escritura del artículo se concibe también como una forma de práctica: no se trata de describir el instrumento desde afuera, sino de participar en su reconfiguración epistemológica desde el interior de la investigación artística.

Resultados y discusión

El contrabajo como objeto técnico no estandarizado

Es innegable que a inicios del siglo XX el contrabajo alcanzó un punto de pseudo-estandarización en la forma de cuatro cuerdas afinadas en cuartas. Sin embargo, su historia revela una evolución que desafía los criterios clásicos de estandarización técnica, y, a diferencia de otros instrumentos de la familia de las cuerdas frotadas, continúa presentando múltiples variantes morfológicas: fondos planos o curvos, diversidad de tamaños y gran cantidad de configuraciones cordales; además, es el único cordófono con dos estilos de arco completamente diferentes. Esta diversidad, lejos de representar un defecto, constituye un testimonio de la plasticidad histórica del instrumento, pues ha sido capaz de adaptarse a distintos entornos culturales, estilos musicales y necesidades acústicas, sin sacrificar su identidad.

Desde la práctica musical, esta falta de uniformidad ha sido fuente de múltiples dificultades, pero también de riqueza e individualización. Las escuelas interpretativas se han desarrollado en paralelo a las especificidades técnicas de cada región, lo cual ha influido en la escritura musical, en la formación de los intérpretes y en los criterios pedagógicos. Cada configuración técnica arrastra consigo una lógica interpretativa distinta.

Así, puede afirmarse que el contrabajo no ha encontrado una forma única y definitiva — una “concreción total”— sino una coherencia contextual, una adecuación a sus condiciones de uso. Su devenir técnico responde más a una lógica de individuación múltiple que a una progresiva homogeneización. En ese sentido, representa un caso ejemplar para analizar cómo un objeto técnico puede mantenerse operativo y significativo precisamente gracias a su resistencia a la estandarización.

Afinación vienesa: concretización e hipertelia

El violone vienés del siglo XVIII, afinado en terceras y cuartas, representa una instancia notable de concreción técnica. Esta afinación buscaba responder a necesidades específicas del medio musical vienés: facilitar la emisión de armónicos naturales, optimizar la resonancia en contextos orquestales y ofrecer soluciones ergonómicas para la digitación de escalas y acordes de las tonalidades más comunes de esa época. Esta configuración, lejos de ser arbitraria, fue el resultado de una adaptación precisa entre instrumento, intérprete, repertorio y entorno acústico.

Sin embargo, esa misma especialización condujo eventualmente a una situación de hipertelia. A medida que las exigencias orquestales se modificaron con el advenimiento del Romanticismo —crecimiento de las orquestas, aumento de la tensión armónica y la notable versatilidad de la afinación en cuartas— la afinación vienesa perdió operatividad. Los instrumentos adaptados a ese sistema se volvieron obsoletos o fueron modificados para ajustarse a los nuevos estándares y la concreción que antes representaba un punto de equilibrio, terminó transformándose en un límite técnico.

Este caso permite observar con claridad cómo el proceso técnico no necesariamente avanza hacia una perfección universal, sino que responde a equilibrios frágiles entre medio y objeto. La afinación vienesa fue plenamente eficaz en un contexto determinado, pero su eficacia era también su fragilidad. En esta dialéctica entre adaptación y obsolescencia, se revela el carácter histórico y situado de toda tecnología instrumental. La hipertelia aparece como el reverso inevitable de toda concreción técnica llevada al extremo.

El contrabajo como actante

Más allá de su condición de herramienta musical, el contrabajo puede ser comprendido como un actante: una entidad que participa activamente en la red de relaciones que conforman una práctica artística. Desde esta perspectiva, su presencia modifica los gestos del intérprete, condiciona las elecciones compositivas, define estilos interpretativos y moldea incluso los espacios escénicos. No se trata simplemente de un medio para producir sonidos, sino de un nodo que redistribuye agencia entre humanos y objetos, entre cuerpo, técnica y música.

El violone vienés del siglo XVIII ilustra bien esta idea. No fue simplemente construido para interpretar un repertorio determinado, sino que, en cierta medida, hizo posible ese repertorio. Las sinfonías de Mozart y Haydn, los conciertos de Dittersdorf, Vanhal y Hoffmeister, así como las sonatas de Sperger, fueron escritas pensando en las posibilidades específicas que esa afinación y esa morfología ofrecían. El instrumento no fue un receptor pasivo de una demanda musical, sino un agente que configuró los límites y posibilidades de la imaginación sonora de su tiempo.

Este desplazamiento de la agencia hacia el instrumento obliga a repensar las relaciones entre compositor, intérprete e instrumento como una co-construcción. El contrabajo participa en la creación de sentido y en la definición de lo que es musicalmente pensable. Así entendido, deja de ser una herramienta neutral para convertirse en un operador material y simbólico, cuyas propiedades contribuyen a generar historia musical. Esta mirada transforma no solo la ontología del instrumento, sino también las prácticas pedagógicas y curatoriales asociadas a él.

Una ecología del instrumento

Pensar el contrabajo desde una perspectiva ecológica implica reconocer que no es una entidad aislada, sino un ser técnico inserto en un entramado de relaciones materiales, sociales y simbólicas. Cada instrumento vive en un ecosistema que incluye al laudero, al intérprete, el repertorio, el espacio acústico, los cuidados que lo conservan y las tecnologías que lo rodean. Este enfoque permite superar la visión instrumentalista y abre el camino hacia una comprensión más compleja del papel que el instrumento desempeña en la práctica artística.

Desde esta ecología, el contrabajo no es un mero soporte para la producción de sonido, sino un agente sensible, una interfaz entre cuerpo y espacio, entre gesto y escucha. Bernard Sève ha insistido en que los instrumentos no pueden reducirse a utensilios: son coextensivos a la experiencia estética, participan de la construcción del tiempo, de la tensión musical, del fraseo y del imaginario. Tocarlos implica entrar en una zona de resonancia no solo sonora, sino también afectiva, corporal e histórica.

El pensamiento ecológico aplicado al instrumento exige, por tanto, una ética de la atención y del cuidado. No se trata simplemente de mantenerlo funcional, sino de sostener las condiciones que hacen posible su vida simbólica y su agencia material. Esto implica revisar también los regímenes de práctica musical: cómo se enseña, cómo se archiva y cómo se legitima el uso de ciertos instrumentos sobre otros. En ese marco, el contrabajo aparece como un ser técnico ecológico, no porque pertenezca a la naturaleza, sino porque está entramado en una red de interdependencias que lo hacen posible.

Conclusiones

El contrabajo, cuando es abordado desde una perspectiva técnica y filosófica, revela una trayectoria de individuación que escapa a las lógicas lineales del progreso instrumental. Su aparente falta de estandarización no debe interpretarse como deficiencia, sino como evidencia de una plasticidad técnica y simbólica que ha permitido su supervivencia en contextos diversos. Esta multiplicidad formal y acústica no responde a un modelo unívoco de eficiencia, sino a una capacidad para integrarse en mundos musicales específicos, generando soluciones técnicas coherentes con entornos particulares.

La aplicación de las categorías de Simondon permite comprender que la historia del contrabajo no es una progresión hacia una forma ideal, sino una serie de concreciones situadas. La afinación vienesa, como ejemplo paradigmático, representa un equilibrio técnico alcanzado en un contexto determinado. Pero ese mismo equilibrio, llevado al extremo, devino en hipertelia: la forma que en un momento otorgaba la máxima operatividad, terminó siendo un obstáculo para su

incorporación en nuevos ecosistemas sonoros. Este ciclo de concreción y obsolescencia muestra que los objetos técnicos viven de su adaptabilidad, no de su perfección.

Las ideas de Bernard Sève sobre el instrumento como entidad filosófica refuerzan esta visión compleja. El contrabajo no es una herramienta muda al servicio del intérprete, sino un agente sensible que participa en la construcción del sentido musical. No solo produce sonido, sino que modula el gesto, el tiempo y la imaginación. En su cuerpo resuenan no solo frecuencias, sino afectos, memorias y genealogías. Esta comprensión del instrumento como interlocutor y no como utensilio implica repensar también la pedagogía, la interpretación y la práctica artística como formas de cohabitación con seres técnicos.

Desde la Teoría del Actor-Red y la antropología del arte de Gell, el contrabajo aparece como un actante: una entidad que reconfigura relaciones, afecta sistemas y produce mundo. No es pasivo ni neutral, sino que actúa y resuena en la red, condicionando lo que se puede componer, escuchar, pensar y enseñar. Al desplazar la agencia hacia el objeto, se desestabiliza la jerarquía entre creador y herramienta, y se abre una epistemología más distribuida, donde la técnica, la historia y el cuerpo se entrelazan.

Finalmente, esta lectura propone una ecología del instrumento, entendida como un entramado de interdependencias entre materialidades, prácticas y discursos. El contrabajo no vive aislado: su existencia depende de redes de cuidado, transmisión y legitimación. Pensarlo ecológicamente implica también una ética: cuidar el instrumento no es solo preservarlo, sino sostener su agencia en el mundo. Esta propuesta se inscribe así en una epistemología transdisciplinar de la investigación artística, donde pensar es también afinar, escuchar, resistir y tocar.

Referencias

- Almenara, F. J. (2007). *El contrabajo a través de la historia*. Infides.
- Brun, P. (2000). *A New History of the Double Bass*. Paul Brun Productions.
- Domínguez, F. (2016). On the Discrepancy Between Objects and Things: An Ecological Approach. *Journal of Material Culture*, 21(1), 59-86. <https://doi.org/10.1177/1359183515624128>
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press.
- Heath, J. (2023). *The History of Double Bass Patterns*. National Association for Music Education. <https://nafme.org/blog/the-history-of-double-bass-patterns/>
- Latour, B. (1996). On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-381. <http://www.jstor.org/stable/40878163>
- Planyavsky, A. (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. The Scarecrow Press.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vols. 1-29). Grove's Dictionaries.
- Sandrone, D. y Berti, A. (2015). La distinción entre objetos técnicos y artefactos en el pensamiento de Simondon. *XXVI Jornadas de Epistemología e Historia de la Ciencia*. La Falda, Argentina.
- Sève, B. (2018). *El instrumento musical: un estudio filosófico* (trad. J. Palacio). Quaderns Crema.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos* (trad. M. Martínez y P. Rodríguez). Prometeo Libros.
- Thomastik Infeld (2025). *Product Catalog*. Thomastik-Infeld G.m.b.H. <https://bit.ly/47T5NPa>