

# **La música como objeto en devenir: materialidad, acción e interpretación**

**Sergio Alejandro Morales Navarro**

*Universidad de las Artes de Yucatán*

## **Resumen**

Este artículo reflexiona sobre la interpretación musical desde una perspectiva material y performativa, cuestionando la idea de la música como un objeto estable susceptible de ser conservado. A partir del diálogo entre el nuevo materialismo y la práctica musical instrumental, se propone entender la música como un fenómeno relacional que se realiza en la acción. El instrumento es abordado como una materialidad en devenir, y la interpretación como una práctica situada que reconfigura continuamente el sentido musical. Asimismo, se ofrece una lectura crítica de la interpretación históricamente informada como un dispositivo de estabilización que produce nuevas normas estéticas. En conjunto, el texto plantea que la inestabilidad no es un problema que resolver, sino una condición constitutiva de la experiencia musical.

*Palabras clave:* práctica artística, interpretación musical, nuevo materialismo, materialidad, performatividad, música.

## **Abstract**

This article reflects on musical interpretation from a material and performative perspective, questioning the idea of music as a stable object to be preserved. Drawing on new materialism and instrumental musical practice, it proposes understanding music as a relational phenomenon realized through action. The instrument is approached as a material entity in becoming, and interpretation as a situated practice that continuously reconfigures musical meaning. The article also offers a critical reading of historically informed performance as a stabilizing device that produces new aesthetic norms. Overall, it argues that instability is not a problem to be solved but a constitutive condition of musical experience.

*Keywords:* artistic practice, musical interpretation, new materialism, materiality, performativity, music.

## Introducción

En las últimas décadas, distintas corrientes en ciencias sociales y filosofía han coincidido en lo que suele llamarse *nuevo materialismo*, una línea de pensamiento que revaloriza la materia como activa, dinámica y con capacidad de agencia, en contraste con visiones que conciben las cosas como pasivas o subordinadas a la mente y la cultura. En lugar de funcionar como meros soportes, las materialidades poseen temporalidades, resistencias y ritmos propios que condicionan la acción humana y participan en la configuración de prácticas e instituciones.

Este artículo propone una lectura del nuevo materialismo desde la práctica musical instrumental, inscribiéndola en el campo de la investigación performativa. Se sostiene que la interpretación musical no opera sobre objetos estables, sino en un entramado material-relacional donde instrumentos, cuerpos, técnicas, espacios y discursos reconfiguran continuamente el sentido musical. A partir de ello, se discute el instrumento como cosa/objeto en devenir, la música como fenómeno que solo se realiza plenamente en la acción y el lugar del ejecutante en la interpretación musical. Finalmente, se plantea que la interpretación históricamente informada puede comprenderse como un dispositivo de estabilización que, lejos de conservar un pasado intacto, produce cambios en el objeto musical.

### El nuevo materialismo: Ingold, Hodder y Barad

A través de estudios relacionados con la arqueología, antropología y arquitectura, Tim Ingold (2013) propone que *hacer* o *fabricar* no es transformar la materia desde un plan mental previo y cerrado; por el contrario, es el resultado de la interacción entre el artesano, los materiales que emplea y los ambientes que los rodean. En ese sentido, todo material o sustancia no es un ente pasivo que espera ser moldeado o transformado, sino una entidad con cualidades (resistencias, tendencias, flujos, texturas, formas, etc.) y temporalidades concretas que condicionan aquello que puede hacerse a partir de ella. De esta manera, el material tiene agencia dentro del proceso del hacer (en el sentido latouriano del término), y, por lo tanto, el creador debe trabajar con el material, no contra él. En otras palabras, *hacer* es un acto de correspondencia con el mundo, no una imposición humana sobre el mismo (Ingold, 2013).

En consecuencia, el concepto aristotélico de técnica (*tékné*), que alude al saber orientado a la producción (incluyendo lo artístico), se enriquece y transforma en un “pensar con las manos”, donde el conocimiento emerge del diálogo del artesano con los materiales. Esto necesariamente resuena con el pensamiento de Sennett (2009, p. 12), quien sostiene que el conocimiento se obtiene con las manos, específicamente a través del tacto y el movimiento, pues “todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales”. Asimismo, la definición de la técnica como “la capacidad de aumentar el poder hacer del hombre” (González Gallego, 2004, p. 151), se convierte en “la capacidad del hombre de aumentar el diálogo con la materialidad”.

Ian Hodder (2012), tras hacer una crítica a los estudios tradicionales sobre la materialidad que han privilegiado los enfoques antropocentristas, propone que la relación entre humanos y cosas no es instrumental ni unilateral, sino un entramado de dependencias que generan *enredos*. Para este autor, el concepto de *cosa* hace referencia a conjuntos de materia, energía y/o información

que poseen presencia, entendida esta como la suma de contingencia, definibilidad y temporalidad. A esto se suma que las cosas se “ensamblan”; es decir, en muchas ocasiones una cosa es en realidad un conjunto de otras cosas (cables, engranes, poleas, etc.) que está definido por las relaciones agenciales, de dependencia y de subordinación que lo rodean.

Las ideas de Hodder tienen paralelismos con la Teoría del Actor-Red (ANT) y con la antropología del arte de Alfred Gell (Morales Navarro, 2025). Sin embargo, también presentan diferencias importantes en su concepción y alcance. Según Hodder (2012), la ANT conceptualiza las redes de manera homogénea, pone poca atención en la existencia de fuerzas materiales autónomas que actúan fuera de las redes sociales y no considera que las relaciones agenciales dentro de la red no son simétricas. Consecuentemente, el autor distingue entre dos formas de dependencia: *dependence* y *dependency*.

La primera forma de dependencia (*dependence*) se refiere a una relación simétrica, positiva, funcional y de apoyo o soporte mutuo (aquella que Latour utiliza de forma tácita), mientras que la segunda (*dependency*) se enfoca en la connotación asimétrica que implica relaciones de vulnerabilidad, control, dominación o limitación. Esta segunda forma provoca lo que el autor llama *stickiness*, es decir, la sensación de estar “pegados” o “adheridos” a los objetos y de ser incapaces de separarnos de ellos sin repercusiones. Por lo tanto, el concepto de red (*network*) es sustituido por el de enredo o entramado (*entanglement*), definido como “la dialéctica entre la dependencia y la subordinación”<sup>1</sup>.

La reflexión central de la obra de Hodder es que los humanos no pueden existir sin las cosas, y las cosas no pueden reducirse completamente a una extensión de lo humano. Además, en esta teoría se distinguen cuatro tipos de relaciones de dependencias: los humanos dependen de las cosas (herramientas, infraestructura, computadoras, etc.), las cosas dependen de los humanos (mantenimiento, reparaciones, activaciones, etc.), las cosas dependen de otras cosas (cadenas operativas, procesos de producción, etc.) y los humanos dependen de los humanos (las relaciones humanas son resultado del enredo material, pues las produce, estabiliza y prolonga).

Todos estos enredos materiales se relacionan con la complejidad social, pues la acumulación de dependencias entre humanos y cosas genera sistemas cada vez más tensos, costosos de mantener y difíciles de abandonar. Esta tendencia del enredo hacia la tensión produce trayectorias históricas direccionales que no son resultado de un diseño humano previo y consciente, sino un efecto emergente de las soluciones materiales sucesivas y acumuladas, que incrementan la dependencia y reducen la flexibilidad social. Dicho de otro modo, los enredos no solo conectan, también limitan.

Estas ideas se complementan con los aportes de Barad (2007), que a diferencia de los enfoques científicos tradicionales, indica que el conocimiento no proviene de la observación —porque no existe una dicotomía fija y preexistente entre sujetos (observadores) y objetos (observados)—, sino que es el resultado de las conexiones o interacciones materiales del mundo. La consecuencia de esta postura es que las entidades no preexisten a sus relaciones, sino que

<sup>1</sup> Hodder (2012, p. 89) indica que *entanglement* se puede definir como “the dialectic of dependence and dependency”, pero una traducción literal resultaría en una tautología o un error léxico-semántico: “la dialéctica entre la dependencia y la dependencia”. Por lo tanto, tomando en cuenta los conceptos que expresa el autor, “subordinación” es el sustantivo más adecuado para traducir el segundo tipo de subordinación.

emergen y se configuran precisamente a partir de estas. Dicho de otro modo, la condición (y existencia) de una entidad como natural, artificial, cultural, humana o cualquier otra categoría, es resultado de las prácticas y relaciones materiales entre los agentes.

## **Las cosas y los objetos: Domínguez Rubio**

De acuerdo con Fernando Domínguez Rubio, la distinción entre *cosas* y *objetos* es un aspecto fundamental para reflexionar en torno al papel de una entidad dentro de la cultura material de una sociedad. En ese sentido, las *cosas* son las realidades materiales que se encuentran en un proceso de cambio constante, pues tarde o temprano todo envejece y se deteriora. Por otro lado, los *objetos* existen de manera inestable y dinámica, son puntos específicos de ese proceso asociados a determinado valor y/o significado; es decir, son posiciones psíquicas y semióticas asociadas a los procesos físicos y materiales que constituyen las cosas (Domínguez Rubio, 2016, pp. 61-62).

Lo anterior tiene como resultado un conflicto continuo en la relación objeto-cosa, porque la tendencia natural hacia el cambio, envejecimiento y modificación que tienen las cosas colisiona con la condición fundamental de existencia de los objetos, pues estos son momentos específicos de ese devenir material. Este tipo de divergencia entre las cosas y los objetos, donde las primeras desalojan a los segundos, es denominada “implacabilidad de las cosas”. Sin embargo, también existe otro tipo de divergencia, pues es posible que los objetos se escapen, desaparezcan o abandonen a las cosas debido a un cambio en la concepción o entendimiento del objeto en sí mismo (Domínguez Rubio, 2016).

A lo largo de la historia la humanidad se ha esforzado por preservar la concordancia objeto-cosa y suprimir la divergencia; es decir, preservar las cosas para evitar que cambien de posición y desalojen a los objetos. En ese sentido, los trabajos de restauración y reparación han sido las principales herramientas para llevar a cabo dicho trabajo, provocando el desarrollo de sistemas complejos denominados *oikos*. No obstante, la implacabilidad de las cosas puede retrasarse pero es imposible de detener (Domínguez Rubio, 2016, p. 81).

Para Domínguez Rubio, un *oikos* es todo espacio o sistema que permite desacelerar la implacabilidad de las cosas, principalmente a partir de la fabricación de un ambiente artificial idóneo para su preservación material y física.<sup>2</sup> En muchos casos estos habitáculos están relacionados con prácticas de restauración y reparación, pero no son imprescindibles dentro del concepto. En ese sentido, podemos encontrar dentro de los museos algunos de los ejemplos más desarrollados de *oikos*, específicamente en las cámaras diseñadas para preservar las grandes obras de arte de la humanidad.<sup>3</sup> La robustez de estos sistemas de estabilización suele ser proporcional a la importancia del objeto-cosa en cuestión y el nivel de divergencia que posee, por lo cual es normal apreciar *oikos* más complejos alrededor de objetos más antiguos y valiosos.

---

<sup>2</sup> El término *oikos* proviene de la antigua Grecia y hace referencia a las unidades económicas y sociales autosuficientes de la Polis. Aristóteles definió el *oikos* dentro del Libro I de la *Política* como una “comunidad constituida naturalmente para la satisfacción de las necesidades cotidianas”, por lo que la analogía que genera Domínguez Rubio al emplear el término es bastante creativa y adecuada.

<sup>3</sup> También es posible argumentar que los museos en sí mismos son *oikos*. Para una discusión más detallada recomiendo revisar el texto de Domínguez Rubio (2016).

## **Interpretación musical crítica: Taruskin**

Richard Taruskin (1995) critica los fundamentos teóricos de la interpretación históricamente informada (IHI) al cuestionar la viabilidad de la autenticidad como un ideal interpretativo, y especialmente la concepción de la obra musical como un objeto estable, que pertenece al pasado y que es capaz de normar las prácticas del presente. Para este autor, la interpretación musical siempre es una acción situada en el presente, no un intento de reconstruir el pasado. En este sentido, los modelos interpretativos que exigen fidelidad absoluta al texto y al compositor son parte de un pensamiento modernista que transforma la interpretación en una actividad científica, atrapándola en un “modelo de investigación” que subordina la expresividad a la evidencia documental.

Taruskin sostiene que el entender la interpretación musical “auténtica” como un ideal es producto del pensamiento moderno que privilegia la objetividad, la estabilidad y la fijación textual, pero ignora que el conocimiento histórico es siempre mediado, incompleto y condicionado por los marcos conceptuales desde los cuales se obtiene. Desde esta lógica, la obra musical es tratada como un objeto aislado cuya autonomía debe ser preservada a través de la fidelidad al texto. Sin embargo, el autor muestra que esta actitud no deriva de las prácticas históricas que se pretende recuperar, sino de valores estéticos contemporáneos asociados al modernismo. Dicho de otro modo, la autenticidad no describe una relación histórica con el pasado, sino que regula la práctica interpretativa del presente.

Un aspecto importante de las interpretaciones históricamente informadas es que, paradójicamente, cuanto más se esfuerzan por eliminar el “presente” de la interpretación, más lo revelan. Las decisiones interpretativas (tempo, timbre, articulación, instrumentos, etc.) reflejan sensibilidades modernas en los repertorios antiguos y provocan aquello que intentan combatir: reconfiguran la música del pasado de acuerdo con estéticas modernas. De este modo, la historia se convierte en un recurso que sustenta elecciones contemporáneas disfrazadas de verdad histórica.

También vale la pena destacar que Taruskin introduce una crítica a la idea de “neutralidad interpretativa”, pues según él, toda interpretación (incluso aquella que se presenta como estrictamente documentada) implica una toma de posición estética y cultural. La pretensión de eliminar la influencia del intérprete no solo es una falacia, sino que provoca un distanciamiento expresivo ajeno a muchos contextos históricos, especialmente aquellos en los que la música estaba vinculada a la retórica, el afecto y la corporalidad. En otras palabras, la historia deja de ser un medio para comprender el pasado y se convierte en un mecanismo de control estético del presente.

La propuesta de Taruskin se basa en comprender la historia como un campo de conocimiento que puede enriquecer la práctica interpretativa, no como una autoridad que dicta cómo debe interpretarse una obra. De esta manera, la interpretación musical se configura como una práctica situada en el presente que es influenciada por elementos históricos y culturales, pero se aleja de una mera reconstrucción arqueológica de sonidos. La idea central del texto es que reconocer la autenticidad tiene límites y que el sentido musical no reside en el texto ni en el pasado, sino que emerge siempre en el presente, a través del acto performativo: en el encuentro entre intérpretes, instrumentos, espacios y oyentes.

## **La música como acción: Small**

Christopher Small (1999) propone transformar el concepto que tenemos de “música” para comprender su significado dentro la vida humana: en lugar de pensarla como un objeto, sugiere entenderla como una actividad, es decir, como algo que la gente hace. Small introduce el verbo *musicar* (*musicking*) y lo define como participar de cualquier manera en una actuación musical, lo cual no solo involucra tocar o cantar, sino también escuchar, componer, ensayar, practicar, bailar o realizar cualquier actividad que afecte la naturaleza del encuentro. El término incluye toda participación musical, incluso aquella que puede parecer banal o desagradable, porque su utilidad analítica depende de suspender los juicios estéticos y morales para poder comprender qué relaciones se están produciendo en cada caso.

El núcleo de esta propuesta es que el musicar es algo colectivo, pues emerge de la red de relaciones que se crea durante la práctica performática. Musicar es un encuentro entre seres humanos, mediado por sonidos organizados no verbales, en el que todos los presentes participan por las relaciones que establecen entre sí y por las condiciones materiales y espaciales del evento. Small no se preocupa por el significado de una obra musical, sino por lo que sucede en cada actuación. Esta resignificación de la música permite comprender su faceta como práctica social y la importancia que tiene la configuración de las relaciones y agencias involucradas, no solo de los sonidos o de la intención de un compositor.

Small sugiere que las artes son fragmentos de una gran práctica ritual humana, por lo que el énfasis no debe ponerse en los objetos artísticos, sino en la acción y la actuación, pues es ahí donde se produce sentido. Además, el autor señala que las formas rituales del musicar varían entre culturas y grupos sociales. No existe una única manera de musicar y cada una presupone reglas de comportamiento, formas de vestir, modos de responder y arreglos espaciales que favorecen diferentes tipos de relaciones. Con todo esto, Small desplaza la atención de la obra hacia el acontecimiento, y de lo individual a lo social, entendiendo el musicar como una práctica social en la que se experimentan diferentes formas de estar juntos en el mundo.

## **Metodología**

El presente artículo se inscribe en un enfoque teórico-interpretativo orientado a la investigación performativa, en el que la práctica musical instrumental funciona como un sitio de producción de conocimiento. En este sentido, el argumento se construye a partir de una lectura situada del nuevo materialismo articulada con los aportes de la interpretación musical crítica. El texto incorpora reflexiones que surgen desde la práctica instrumental como evidencia situada, para mostrar cómo el conocimiento musical emerge de un campo de relaciones materiales y simbólicas.

Se empleó un diseño de análisis conceptual por articulación, con los siguientes objetivos:

- Delimitar un conjunto de conceptos operativos de carácter filosófico.
- Reubicar la práctica interpretativa como un fenómeno material-relacional.

- Derivar consecuencias para la comprensión del instrumento, el repertorio y la interpretación históricamente informada desde una perspectiva crítica.

## Resultados y análisis

### **El instrumento musical como objeto en devenir**

Desde la perspectiva del nuevo materialismo, el instrumento musical puede comprenderse simultáneamente como cosa y como objeto. Como cosa, el instrumento es una entidad material inestable, sujeta a procesos de desgaste, envejecimiento, adaptación y transformación; su materialidad responde a fuerzas físico-ambientales que exceden cualquier intención humana, y le permiten ejercer agencia y dialogar en el mundo. Por lo tanto, el instrumentista debe adoptar la postura del artesano de Sennett y “pensar con las manos”.

Por otro lado, en tanto objeto, el instrumento encarna posiciones culturales, históricas, técnicas y afectivas que se configuran a partir de prácticas específicas de uso, escucha, enseñanza e interpretación. El instrumento no existiría sin el instrumentista y viceversa, son dependientes el uno del otro y se encuentran en un enredo tenso, del cual es prácticamente imposible escapar.

Esta coexistencia produce una tensión permanente donde la práctica musical puede entenderse como un intento constante de estabilizar la relación entre el instrumento-cosa y el instrumento-objeto, es decir, de mantener las posiciones simbólicas, sonoras o técnicas frente a una materialidad que inevitablemente se transforma. La afinación inestable, el desgaste del arco, la respuesta cambiante de la madera, la adaptación corporal del intérprete o incluso la obsolescencia técnica de ciertos diseños instrumentales evidencian que dicha estabilización nunca es definitiva.

Sin embargo, la música existe precisamente porque la correspondencia entre cosa y objeto nunca es estable. En la intersección entre lo que el instrumento *es* materialmente y lo que *significa* culturalmente se abre un campo de acción performativa donde emergen decisiones interpretativas, gestos técnicos y formas de escucha. Desde esta perspectiva, el trabajo del intérprete no consiste en resolver esa divergencia, sino en habitarla y navegarla, reconociendo que el devenir material del instrumento es un elemento constitutivo del fenómeno musical en sí mismo.

### **La multidimensionalidad de la música: cosa, objeto y acción**

La música no puede reducirse a una sola dimensión ontológica. Las partituras y las grabaciones, aunque son fundamentales dentro de su comprensión y conservación, no constituyen ni contienen la totalidad del fenómeno musical; son representaciones parciales que fijan ciertos aspectos sígnicos o sonoros, pero dejan fuera la dimensión corporal, espacial, relacional y temporal del acontecimiento musical. No son la música, sino las huellas materiales de las prácticas musicales.

Además, es indiscutible que la música también opera y se manifiesta como objeto, pues posee posiciones psíquicas, semióticas, culturales, históricas y afectivas que se transforman con el

tiempo. Estas posiciones son las que se canonizan, se enseñan, se discuten y se preservan. Siguiendo a Lydia Goehr (1994), puede afirmarse que la cultura musical occidental ha construido un “museo imaginario” de obras musicales, el cual funciona como un *oikos* simbólico, es decir, un sistema de estabilización que busca conservar ciertas posiciones objetuales del repertorio a través del canon, la pedagogía, la crítica y la institucionalización.

Sin embargo, la música como objeto es particularmente especial, pues no está contenida en una cosa. La música no existe como entidad material permanente, sino como un evento fenomenológico fugaz, estrictamente ligado al flujo temporal, y del que solo pueden conservarse sustitutos: recuerdos, notaciones, grabaciones, descripciones o teorías. Por lo tanto, la música solo se manifiesta de manera plena en la acción.

Aquí resulta fundamental la noción de musicar de Christopher Small, pues la música no existe previo a su ejecución, solo sucede en el acto performativo. Como acción, la música surge de un enredo entre intérpretes, instrumentos, espacios, cuerpos, saberes, expectativas y oyentes. En este sentido, la música es simultáneamente cosa (materialidad sonora), objeto (posición cultural) y acción (práctica situada), y cualquier intento de reducirla a una sola de estas dimensiones empobrece su comprensión.

## El lugar del intérprete

A través de este marco filosófico, el lugar del intérprete se redefine de manera sustancial. La fidelidad deja de entenderse como una relación directa y exclusiva con el autor o con un supuesto estado original del instrumento, y se desplaza hacia la red de prácticas, materiales, gestos y saberes que permiten que la obra siga actuando en el presente. El intérprete no es un mediador neutro entre un texto y un sonido, sino un actante que participa activamente en la reconfiguración del objeto musical.

Esta posición implica reconocer que toda interpretación es situada y materialmente condicionada. El intérprete actúa, así, en un contexto de dependencias asimétricas, pues depende del instrumento y de sus resistencias materiales, de tradiciones técnicas, de repertorios canonizados y de instituciones que regulan modos de hacer música. Al mismo tiempo, estos elementos dependen del intérprete para mantenerse operativos, porque sin el acto performativo el instrumento pierde su función musical, el repertorio se desvanece y las tradiciones se extinguen. Esta relación recíproca, pero no simétrica, sitúa al intérprete en el centro de un enredo del cual no puede sustraerse.

La agencia del intérprete no consiste en imponer una voluntad individual, sino en corresponder, en el sentido de Ingold, con un entramado complejo de relaciones. La obra no “sobrevive” a pesar del intérprete, sino gracias a la reactivación constante de estas redes materiales y simbólicas que la hacen operativa en el presente.

## La IHI como *oikos*

La interpretación históricamente informada puede comprenderse como un intento moderno de construir un *oikos* destinado a estabilizar un objeto musical. Sin embargo, lejos de suspender el

devenir del objeto, la IHI produce nuevos cambios de posición al establecer normas específicas de interpretación, criterios de autenticidad y jerarquías de valor. El gesto histórico no conserva el objeto musical en un estado original, sino que lo reconfigura desde marcos estéticos contemporáneos.

Esto resulta particularmente pertinente para posicionar este trabajo frente a las corrientes puristas de conservación y restauración musical. Si bien estas posturas han generado aportes invaluables, especialmente en términos de investigación histórica, recuperación de repertorios y reflexión crítica, también han construido complejos dispositivos estilísticos que operan como sistemas normativos. En ellos, la fidelidad al autor se convierte en un principio regulador que busca no solo frenar el cambio objetual del repertorio, sino llevar la restauración a su máxima expresión simbólica.

La IHI es un gesto plenamente moderno, pero la construcción de estos *oikos* musicales no equivale a una aproximación integral al repertorio. A diferencia de las artes visuales tradicionales, los músicos no cuentan con una cosa que preservar materialmente; por lo tanto, no puede hablarse de implacabilidad de las cosas en el mismo sentido. Lo que se conserva no es una materialidad, sino una posición objetual, siempre mediada por prácticas contemporáneas.

En relación con la fidelidad y la autenticidad, Domínguez Rubio (2016) señala que estas nociones se sostienen en la posibilidad de mantener un vínculo con las intenciones del autor, algo que resulta más plausible cuando existe una cosa material frente a nosotros. Empero, en el caso de la música las intenciones autorales suelen reconstruirse a partir de deducciones históricas, filosóficas o estilísticas que no necesariamente corresponden con la experiencia subjetiva del creador. Pretender reconstruir pensamientos, afectos o intenciones pasadas implica siempre un alto grado de especulación.

La ritualidad de la IHI, compuesta por instrumentos de época, ediciones urtext, agrupaciones históricas, espacios específicos, etc., conforma un *oikos* performativo altamente sofisticado. No obstante, el cambio de posición del repertorio no se debe únicamente a estos dispositivos, sino al agenciamiento que ejercen los múltiples actantes de la red: intérpretes, instituciones, públicos, discursos académicos y tecnologías. De esta manera, la interpretación históricamente informada no suspende el devenir del objeto musical, sino que participa activamente en su transformación.

## Conclusiones

En el presente artículo se ha argumentado que la música se manifiesta como un fenómeno profundamente relacional, material y situado. Desde el nuevo materialismo, la distinción entre cosas y objetos permite comprender que tanto los instrumentos como los repertorios musicales existen en una tensión permanente entre materialidades en devenir y posiciones culturales que buscan ser estabilizadas. Esta tensión no es un problema que resolver, sino una condición constitutiva de la práctica musical misma.

El instrumento musical, entendido simultáneamente como cosa y como objeto, pone en evidencia que la interpretación no ocurre sobre una base neutra o inerte. Su materialidad envejece,

responde, resiste y se transforma, mientras que las posiciones simbólicas, técnicas e históricas que se le atribuyen dependen de prácticas específicas de uso, enseñanza y escucha. La práctica interpretativa puede comprenderse, entonces, como un esfuerzo continuo por sostener una relación siempre inestable entre estas dimensiones, en la que la correspondencia entre materialidad y significado nunca se consolida de manera definitiva.

En última instancia, este trabajo propone abandonar la búsqueda de una estabilidad imposible y asumir la inestabilidad como un rasgo constitutivo de la música. Comprender los agenciamientos materiales, corporales y simbólicos que permiten que una obra siga siendo significativa en el presente resulta más productivo que intentar fijarla en un ideal histórico o autoral. La música no es un estado al que se pueda regresar, sino un proceso que se actualiza continuamente en la acción; no es un objeto que se conserva intacto, sino un devenir que se acompaña.

## Referencias

- Aristóteles. (1988). *Política*. Editorial Gredos.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Domínguez Rubio, 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>
- Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the philosophy of music*. Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001>
- González Gallego, A. (2004). El hombre y la técnica. *Ágora: Papeles de Filosofía*, 23(2), 149–165. <http://hdl.handle.net/10347/1252>
- Hodder, I. (2012). *Entangled: An archaeology of the relationships between humans and things*. John Wiley & Sons.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Morales Navarro, S. A. (2025). El contrabajo como objeto técnico: hacia una ecología filosófica del instrumento musical. *Cuadernos de Investigación Artística*, 1(1), 19–29. <https://www.investigacion.unay.edu.mx/index.php/cia/article/view/14>
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Editorial Anagrama.
- Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 4, 1–16. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.