

REFLEXIONES EN TORNO A LA GESTUALIDAD MUSICAL, SU SIGNIFICACIÓN Y FUNCIÓN EXPRESIVA

Sergio Balderrabano - Paula Mesa - Alejandro Gallo
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia
del Arte Argentino y Americano

Resumen:

En este trabajo presentamos algunas reflexiones en torno a la gestualidad musical atravesado por dos tipos de enfoques: los que se vinculan con el movimiento corporal, las gestualidades de los instrumentistas, la respiración, los patrones rítmicos corporales, y los que remiten al estudio de los tópicos musicales y a la concepción del gesto entendido como movimiento que adquiere significación. A partir de esta última concepción, derivaremos reflexiones que permitan concebir a una obra musical como una unidad compleja.

Palabras clave:

Estructura, interacción, gestualidad, complejidad

La pregunta en torno a la significación musical ha generado múltiples debates en filósofos, historiadores, semióticos, sociólogos de la música. De estos debates podemos sintetizar dos posicionamientos teóricos que aún atraviesan los ámbitos académicos: los que defienden el significado intrínseco de una obra musical, considerando su autonomía y otros que argumentan a favor de significados extrínsecos, al vincular una obra musical con sus rasgos sociales o históricos.

Según Leonard Meyer:

“Los debates en cuanto a qué comunica la música se han centrado en torno a la cuestión de si puede designar, describir o, de alguna otra forma, comunicar conceptos referenciales, imágenes, experiencias y estados emocionales. Esta es la vieja disputa entre los absolutistas y los referencialistas.” (Meyer, 2009: 52)

Respecto de los absolutistas, este autor, afirma que:

“Los absolutistas han sostenido que el significado de la música descansa de manera específica, y alguno afirmaría que exclusiva, en los procesos musicales mismos. Para ellos, el significado musical es no designativo, pero no han podido exponer con claridad y precisión en qué sentido estos procesos son significativos y en qué sentido puede decirse que una sucesión de estímulos musicales no referenciales da lugar al significado.” (Meyer, 2009: 52)

...y respecto de los referencialistas:

“Por un lado, ha habido una tendencia a localizar el significado exclusivamente en un único aspecto del proceso comunicativo; por otro, ha habido una propensión a contemplar todos los significados que se originan en la comunicación humana como designativos, como si implicaran algún tipo de simbolismo.” (Meyer, 2009: 53)

Los posicionamientos absolutistas, buscan dar cuenta, entonces, de los significados intrínsecos de una obra musical y se fundamentan en marcos teóricos y metodológicos que remiten a sus lógicas constructivas. En cambio, los posicionamientos referencialistas buscan enfocarse en cuestiones atinentes a los significados extrínsecos de una obra musical, a qué significan y cómo se llega a esa significación y qué incidencias pueden llegar a tener en determinados enfoques interpretativos. A diferencia de los primeros, estos posicionamientos no ofrecen respuestas definitivas o unívocas, ya que promueven lecturas vinculantes con contextos culturales específicos y van más allá de las múltiples lógicas sintácticas que construye una obra musical. Así, por ejemplo, los significados de una apoyatura, un determinado enlace armónico o una construcción motívica son, para los absolutistas, materiales que se significan en sus propias interacciones y no son discutidos en sus dimensiones expresivas o poéticas. Estos debates continuarán en el futuro. Como dice Kofi Agawu:

“Y así debe ser, porque mientras se haga música, mientras la música retenga su esencia como arte interpretado, es poco probable que su sentido llegue a cristalizar en un conjunto estable de significados que pueden congelarse, empaquetarse y conservarse para las generaciones futuras. De hecho sería muy lamentable que nuestras ideologías se agruparan de manera tal que dieran origen a narraciones idénticas sobre las obras musicales. Una señal de la persistencia de las obras de arte significativas es que permiten una diversidad de respuestas, diversidad que está regulada por ciertos valores compartidos (sociales o institucionales)” (Agawu: 2012; 14)

Nuestros posicionamientos en torno a estas dicotomías entre absolutistas versus referencialistas buscan una integración de la cual surgen preguntas en torno a si una teoría del significado musical puede ir más allá del estudio exhaustivo de los materiales musicales. Pero frente a estas preguntas, no pretendemos arribar a respuestas definitivas sino a construir caminos donde las significaciones intrínsecas y extrínsecas de una obra musical se nutran mutuamente.

Entendemos que estas propuestas pueden dar cuenta de una cierta flexibilidad respecto de las teorías y metodologías rigurosas del análisis musical, pero entendemos también que plantean otro tipo de rigurosidad que no invalida la certeza estructuralista sino que incorpora representaciones del inconsciente, saberes culturales, ideologías históricas, experiencias personales.

Es desde estas perspectivas que concebimos que los recursos y procedimientos compositivos de toda obra musical son factibles de ser percibidos tanto en sus significaciones internas como en sus posibles referencialidades simbólicas. Entendemos que la relación entre música como estructura percibida y música como sentido experimentado, no es arbitraria. Si bien la significación musical no puede ser determinada de una manera específica como sucede con el significado en el lenguaje, a nivel cultural se producen percepciones intersubjetivamente acordadas que hacen que la sonoridad emergente de los materiales compositivos puedan ser percibidos como construcciones simbólicas. Para percibir este tipo de construcciones es que consideramos necesario estudiar los recursos y procedimientos compositivos en su dimensión gestual.

Como el concepto de gesto remite a todo movimiento que adquiere significación, la idea de significación en la música remite a ese

“universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo”. (López Cano: 2005)

En los últimos años, los análisis tradicionales de la música tonal se han visto enriquecidos por los aportes teóricos de disciplinas como la semiótica musical y las ciencias cognitivas. Estas teorías se han aproximado al estudio de la música tonal abordando temáticas como la internalización corporal de la expresión musical, la concepción de las frases como gestos musicales internalizados o la concepción de la forma como un ámbito cognitivo de un espacio virtual en el cual se desarrolla el discurso musical.

Desde los enfoques teóricos de Robert Hatten, Eero Tarasti o Raymond Monelle hasta los de Arnie Cox, Steve Larson o Justin London, por ejemplo, nos encontramos con un amplio panorama referido a las cuestiones de la gestualidad musical. Este panorama da cuenta de temáticas tan variadas como los problemas de la obra y su textualidad, de la vinculación de los materiales musicales con los tópicos de una época histórica, de la interpretación y ejecución musical, de las experiencias empíricas en torno a la gestualidad corporal, etc. Estos posicionamientos dan lugar a múltiples metodologías

que permiten arribar a diferentes maneras de comprender cómo se originan, cómo operan y qué significan los gestos musicales. Una breve referencia a algunos enfoques teóricos contemporáneos acerca de la gestualidad musical, nos permitirá contextualizar esta temática.

En el trabajo de Jane W. Davidson, *“She’s the one: Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams”*, la autora se presenta como una *“psicóloga de la música, cantante y directora de teatro musical, fascinada por las formas en cómo el movimiento del cuerpo representa, genera y expone la música en una ejecución”* (Davidson: 2008, 208). Delinea las ideas teóricas centrales para comprender el rol del cuerpo en la música como una fuerza comunicativa y establece paralelismos entre

...los gestos usados en el habla cotidiana y la ejecución musical [...] e hipotetiza que equivalentes de un movimiento-lenguaje gestual se producen a través de todo tipo de ejecución musical, en todos los contextos sociales y culturales. (Davidson: 2008, 208).

Para fundamentar la significación del movimiento en la comunicación musical, parte desde determinados comportamientos desde la más tierna infancia. Basándose en trabajos de Auers y Trevarthen, explica que

“La típica vocalización usada para tranquilizar y estimular a los niños parece tener una ventaja adaptativa clara para el bebé: promover el dormir” (Davidson: 2008, 208)

Por otra parte, justifica la vinculación de la música con el movimiento corporal proponiendo ejemplos de la Samba brasilera o de músicas de África, (y remitiendo también a la música clásica), que no pueden ser comprendidas si no son sentidos y expresados sus ritmos y sus pulsos, corporalmente.

A partir de estos marcos teóricos, muestra cómo los movimientos de un intérprete (en este caso, Robbie Williams) le ayudan a desplegar sus ideas musicales y a construir la ejecución musical en sí misma, enmarcando los elementos expresivos. También su trabajo busca demostrar que los movimientos corporales subrayan, sostienen y enriquecen su ejecución musical y ayuda a comunicar sus ideas musicales al público, el cual, a su vez, comparte y responde de manera similar a sus expresiones físicas.

Luego de un análisis somero de la línea melódica de la canción, describe los movimientos corporales de Robbie Williams en el escenario, generando cierta clasificación de dichos movimientos en gestos emblemáticos, ilustrativos, adaptativos, desplegados y reguladores.

El trabajo de Peter Elsdon, *“Listening in the Gaze: The body in Keith Jarret’s solo piano improvisation”*, se basa en las observaciones de los videos de los conciertos solistas de Keith Jarret en función de los manierismos físicos que surgen de sus ejecuciones. Vincula determinados tipos gestuales de Jarret con los estilos interpretativos de sus improvisaciones solistas.

El autor cita un trabajo de Andrew Solomon quien también ha observado los comportamientos físicos de Jarret:

“Durante sus conciertos de improvisación solista en 1970, él podía ir a un estado que parecía de un dolor estático. Mientras ejecutaba las notas insistentemente y auto-referencialmente, él podía deslizar el taburete así estaba a veces arriba del piano y a veces abajo. Su cara, posiblemente, no podía tener una expresión más angustiada; él gruñía y gemía audiblemente, agitándose periódicamente con espasmos y temblores”. (Elsdon: 2008, 192)

Luego de mencionar algunas posturas críticas respecto de la espectacularidad corporal de Jarret en sus conciertos, Elsdon se basa en afirmaciones de Nicholas Cook, cuando dice que la música

“...es siempre recibida en un contexto discursivo y es a través de la interacción de la música y el intérprete, del texto y del contexto, que es construido el significado” (Elsdon: 2008, 193)

Breves referencias al mundo expresivo y estético del jazz, desembocan en extensas descripciones en torno a las actitudes corporales y técnicas instrumentales de Jarret en sus conciertos solistas. El autor observa en sus actitudes corporales una suerte de

amplificación de las cualidades expresivas de los sonidos que permiten crear un significado más rico y más complejo que la música sola, considerándolas como una mitología que Jarret construye en su acto improvisatorio.

El trabajo de Marcelo Wanderley y Bradley Vines, *“Origins and functions of clarinetists’ ancillary gestures”*, parten de la idea de que la ejecución musical *“es una conducta humana reveladora para el análisis de la comunicación expresiva”* (Wanderley and Vines: 2008, 165) y se basa en las observaciones de Delalande sobre los videos de las interpretaciones de Glenn Gould, quien considera que en la interpretación del comienzo de la primera fuga de “El arte de la fuga” de J.S.Bach sólo la mano derecha ejecuta mientras que la mano izquierda parece como que Gould dirigiera una orquesta imaginaria, afirmando que:

“Debería concluirse que al menos en este ejemplo, la conducta de Gould está dividida en dos orientaciones. Una encarnada por la mano izquierda, es una lectura de la partitura mientras que la otra, dirigida hacia la producción del objeto sonoro, está ejecutada por la mano derecha” (Wanderley y Vines: 2008, 165)

Luego de un estudio de las ejecuciones de Gould, Delalande propone una tipología de gestos en tres niveles, desde lo puramente funcional a lo puramente simbólico: 1) gestos efectivos, que son los que realmente producen el sonido; 2) gestos de acompañamiento, que son movimientos corporales expresivos; y 3) gestos figurativos, percibidos por un oyente pero sin una correspondencia directa con un movimiento del ejecutante. De esta clasificación, deriva otras cinco subclasificaciones que intentan capturar los múltiples movimientos de las diferentes partes del cuerpo y de las expresiones faciales, relacionándolos a una segmentación temporal de la partitura en unidades de diferentes tamaños.

El trabajo de Elaine King, *“Supporting gestures: breathing in piano performance”*, investiga la respiración en los intérpretes de piano. Si bien en los pianistas no es la respiración una acción central en la producción sonora, esta acción puede ser desarrollada conscientemente, por ejemplo, antes del inicio de una obra o de la ejecución de determinado clímax. El estudio se centra

“...en la correspondencia entre la frecuencia de la respiración de los pianistas y el tempo musical, así como la consistencia de los patrones de inhalación y exhalación a través de las ejecuciones repetidas en relación a los gestos musicales estructurales (informados por una lectura analítica amplia de la partitura) y los movimientos físicos” (King: 2008, 142)

Refiere a la idea de William Pleeth de que siempre habrá una lógica en la manera en que respiramos y articulamos en nuestra habla cotidiana y quien propone que

“...los instrumentistas consideren esta ‘lógica’ en la ejecución instrumental y sugiere que la respiración debería estar íntimamente relacionada con la producción de los gestos musicales” (King: 2008, 142)

King documenta los resultados de las investigaciones preliminares, detallando tanto el rango del corazón y los patrones de inhalación y exhalación de los pianistas profesionales a través de ejecuciones repetidas de obras seleccionadas. Su trabajo se fundamenta en el campo experimental, para desarrollar la hipótesis de que habría una consistente relación

“...entre la frecuencia de respiración y el tempo de una obra y que los patrones de inhalación y exhalación podrían corresponder consistentemente a las yuxtaposiciones de frases y sostener la producción de movimientos físicos recurrentes a través de las ejecuciones repetidas” (King: 2008, 143)

Justin London, en su trabajo *“Musical rhythm: motion, pace and gesture”* explora el gesto desde otra perspectiva. Según este autor, las investigaciones recientes en torno a la ejecución musical han determinado que en un patrón rítmico, los componentes duracionales

“...no pueden ser más cortos que alrededor de 1/10 de segundo, ni pueden ser más largos que 2 segundos. La frecuencia del ritmo musical se superpone de maneras

significativas con las frecuencias de otras actividades motoras humanas, muy notablemente con el caminar y el correr.” (London: 2008, 126)

Es decir que los mismos límites temporales para la música son paralelos a los límites de otros comportamientos no musicales, tales como caminar y correr, lo cual lo lleva a pensar que tanto la música como el gesto parecen obedecer a un set común de límites neurobiológicos para la percepción y producción del movimiento en patrones, fundado en nuestro conocimiento cinemático y el control motor.

London plantea que los músicos están acostumbrados a pensar acerca del tempo y las duraciones en términos de bits por minuto, a partir de lo cual infiere que el rango que va de 1/10 de segundo a 2 segundos es entre 600 y 30 bits por minuto, lo cual supone que son términos musicalmente familiares. Sostiene su investigación en datos cuantitativos que son expuestos en varios cuadros sinópticos donde compara, por ejemplo, Intervalo y periodicidad-fenómeno musical-fenómeno perceptual, o las posturas y el “swing” del caminar, correr y el correr a toda velocidad, o en cuadros comparativos donde muestra las variables de análisis de los principales pasos en hombres y mujeres.

El trabajo de Steve Larson, “*Musical gestures and music forces: evidence from Music-theoretical misunderstandings*”, se fundamenta en su teoría de las fuerzas musicales, donde plantea que

“...el movimiento musical está enmarcado por fuerzas análogas a las del movimiento físico: como su contraparte física, la gravedad musical empuja hacia abajo las alturas melódicas basadas en una ‘plataforma’ melódica; como su contraparte física, el ‘magnetismo musical’ conduce toda altura inestable hacia una altura estable más cercana (con una intensidad que crece más fuerte a medida que la llegada a esa altura se acerca); y como su contraparte física, la ‘inercia musical’ conduce a los oyentes a esperar que los patrones musicales que perciben continúen para enmarcar el movimiento musical. Así como todo gesto físico deriva su carácter en parte de las maneras en las cuales se mueve con respecto a las fuerzas físicas, también cada gesto musical deriva su carácter en parte de las maneras en las cuales se mueven con respecto de las fuerzas musicales”. (Larson: 2008, 61)

Ejemplificando estos posicionamientos teóricos en los primeros sonidos del “cumpleaños feliz”, sostiene que la teoría de las fuerzas musicales tiene varias formas de soporte empírico.

“Los estudios de la distribución de los patrones melódicos, en ‘repeticiones ocultas’ en la música tonal, en las composiciones de jazz y en las transcripciones de esas improvisaciones y en el texto ‘Cinco gráficos de análisis musical’ de Schenker, sugieren que la distribución de esos patrones pueden ser explicados en términos de la interacción de las fuerzas musicales constantemente activas. Los modelos computacionales de la expectativa melódica se basan en un algoritmo que cuantifica la interacción de las fuerzas musicales y da ratings más altos de la completud melódica que las que fueran producidas por los participantes en diferentes experimentos.” (Larson: 2008, 61)

Basándose en los trabajos de Leonard Meyer, realiza una mirada crítica de éstos al afirmar que

“...la teoría de las fuerzas musicales plantean que mientras el magnetismo puede conducirnos hacia una meta, la inercia tenderá a llevarnos más allá de esa meta. Esto contradice la idea de Meyer acerca de que ‘esperamos continuación siempre que podamos comprender el movimiento hacia una meta’. Un movimiento hacia una meta puede sucumbir en el magnetismo en la medida que resuelva en una meta, pero trabaja en contra de la inercia al detenerse en esa meta.” (Larson: 2008, 62)

En definitiva, la teoría de Larson pretende sugerir cómo el pensamiento sobre los gestos musicales, concebidos en términos de fuerzas musicales, puede ayudarnos a comprender mejor la creación y la experiencia de la música.

Arnie Cox en “*Hearing, feeling, grasping gestures*” establece que

“Los gestos musicales, son acciones musicales y nuestra percepción y comprensión de ellos involucra la comprensión de la fisicalidad inherente a su producción.” (Cox: 2008, 45)

Basándose en una hipótesis mimética, plantea que

“...un gesto musical motiva representaciones imitativas que no están confinadas a la modalidad en la cual son producidas (por ejemplo, los movimientos de los dedos y del brazo en un violinista). Esto significa que un gesto tiene un significado que está a la vez de acuerdo con su modo de producción y trasciende ese modo de producción. El “suspiro” melódico, por ejemplo, retiene su vocalidad mientras es comprensible en un medio instrumental. No es tipo-suspiro sólo por asociación acústica (exterior) con sus orígenes en el repertorio vocal, porque aún en una realización instrumental es comprendido en parte a través de la imitación subvocal: es tipo-suspiro porque es comprendido por la producción del suspiro por medios vocales.” (Cox: 2008, 51)

Su marco teórico (sostenido en parte por los trabajos de Robert Hatten y de la teoría del esquema-imagen de Johnson) tiende a ofrecer una evidencia acerca de cómo los conceptos musicales están ligados a la experiencia corporeizada. Un reciente trabajo sobre imaginación motora, particularmente la que involucra a las neuronas en espejo, indican que el movimiento observado es percibido y conceptualizado en términos de la propia experiencia del observador, respecto de cómo éste realiza las clases de movimientos observados. Así, por ejemplo, si miramos deportes, danzas o una ejecución musical, de manera encubierta (o descubierta), tendemos a imitar a esos a quienes observamos. En el caso de la música, esto significa que comprendemos los gestos de los ejecutantes en parte a través de la participación imitativa, ya sea que los ejecutantes estén en vivo o grabados. Así, Cox invita al lector a sentir cómo diferentes clases de música motivan diferentes clases de participaciones imitativas, pudiendo establecer conexiones más demostrables entre la experiencia corporeizada y su conceptualización.

Raymond Monelle, en su artículo *“Mahler’s military gesture: musical quotation as proto-topic”*, se refiere a las cuestiones de la relación entre tópico y cita cuando considera los gestos musicales. Para Monelle, las referencias tópicas pueden tener la forma de citas reales. Pero en realidad el tópico musical es una alusión estilística, la cual sugiere su objeto por aproximación, distorsión o mixtura. Esta concepción le permite establecer tres niveles de citas: la cita literal, la cita cercana o “ensombrecimiento” y la alusión estilística oculta.

Basándose en ejemplos musicales, Monelle demuestra que la tercera categoría es la que considera una verdadera referencia tópica, siendo la cita literal una suerte de proto-tópico. Esto es debido a que la significación de los tópicos musicales es, principalmente, cultural, no social/temporáneo. Los tópicos adquieren su mayor significación cuando son el reflejo de un aspecto de la vida contemporánea que se articula con menor evidencia que la mera cita y el gesto musical (aun inconscientemente) remite más directamente al mundo mítico de la significación cultural. De esta forma, Monelle considera que la cita tópica es la forma más débil de la referencia tópica.

Robert Hatten en *“A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert”* propone una original teoría del gesto musical y demuestra su operatividad interpretativa en ejemplos de Beethoven y Schubert. Para este autor

“Una teoría del gesto musical debe comenzar con una comprensión del gesto humano antes que sus manifestaciones en las sofisticadas obras musicales. Defino al gesto humano como un marco energético a través del tiempo que puede ser interpretado como significativo. Por significativo entiendo que para algún intérprete, un gesto llevará información respecto al afecto, modalidad o significado comunicativo. Mi definición es inclusiva de dos formas: un gesto puede ser creado o interpretado en cualquier medio o canal y puede suponer cualquier percepción sensorial, acción motora o una combinación de ambas. Nótese que esta definición abarca no sólo todas las variedades del movimiento humano significativo (incluyendo la gesticulación de las

mandos o las expresiones faciales) y sus percepciones sino también el “traslado” del marco energético a través del tiempo en sonidos interpretados o producidos humanamente, yendo de las entonaciones del lenguaje hablado a la canción o música instrumental y la representación (indirecta) del gesto sonoro en la notación. Cualquier marco energético a través del tiempo, sea real o implícito, y sea intencional o involuntario, puede ser considerado un gesto si puede ser interpretado como significativo de alguna manera. Así, aun careciendo de una intención comunicativa directa, un gesto puede ser revelador de una actitud o estado emocional de ese gesto.” (Hatten: 2008, 1)

Es decir que para Hatten, el gesto musical está fundamentado biológicamente, dibujado sobre la interacción de un rango de la percepción humana y el sistema motor que intermodalmente sintetiza el marco energético del movimiento, a través del tiempo, en eventos significantes con fuerza expresiva. Los gestos musicales derivan su significación de las correlaciones biológicas y culturales, de acuerdo a cómo éstas interactúan con elementos estilísticos discretos (armonía y voz conductora; ritmo y metro) y analógicos (articulaciones, dinámicas, ritmo). Hatten argumenta que los gestos musicales son esos emergentes gestálticos que conllevan movimiento afectivo, emociones e intencionalidad, fusionando lo que eran elementos separados en continuidades de contorno y fuerza.

Los gestos temáticos son partes marcadas como significantes del discurso de un movimiento; ellos pueden presentar marcos articulatorios tan prominentemente como los marcos de las alturas. A través de una especie de variación desarrollativa, los gestos temáticos coordinan la trayectoria expresiva y así motiva la única forma de un movimiento. Los gestos retóricos están marcados como significantes alteraciones de continuaciones o cierres esperados, sugiriendo un nivel más alto que puede redirigir el discurso a partir de un diálogo entre los niveles internos y externos.

Luego de este panorama en torno a diferentes enfoques contemporáneos respecto del gesto musical, nos interesa detenernos en dos aspectos que surgen del enfoque de Hatten: su mirada holística que plantea en su definición: “*gesto es movimiento que puede interpretarse como significativo*”. (2000: 1); y en cómo ese gesto puede ser delineado, analógicamente, por medio de un gesto humano, cuya resultante crea un ámbito espacial para cada frase que es más que la suma de las unidades motivicas y armónicas de las cuales están compuestas. Esta referencialidad a la gestualidad corporal nos permite reflexionar en torno al análisis de los diversos recursos y procedimientos musicales, percibidos y comprendidos en su dimensión gestual. Desde estas perspectivas, el estudio de la gestualidad corporal nos brinda dos ideas básicas: 1) los gestos corporales están espacial y temporalmente enmarcados, es decir, se articulan dentro de un proceso de inicio, desarrollo y fin; 2) los gestos corporales adquieren significación dentro de un contexto cultural determinado.

A su vez, el hecho de que los gestos corporales pueden adquirir diversas significaciones según la cultura de referencia, los instalan como poseedores de lo que Greimas y Courtés definen como *función expresiva*. Para estos autores, la función expresiva “*es aquella que, vinculada directamente al destinador, apunta a una expresión directa de la actitud del sujeto con respecto a lo que habla*” (Greimas-Courtés, 1990: 170). Desde un punto de vista lingüístico, la función expresiva es la que utilizamos en el lenguaje para transmitir emociones, ideas, etc., y se funda en el factor de la comunicación. Su cometido es transmitir información subjetiva. Si bien en la música no se produce un proceso de comunicación de esta naturaleza, sí podemos hablar de la función expresiva de los emergentes sonoros surgidos a partir de la interacción de los diferentes materiales musicales. Pero desde nuestras perspectivas, hablar de la función expresiva de la música, no remite únicamente a determinadas sensaciones o emociones subjetivas que produce la audición o ejecución de una obra musical, sino a la relación dialéctica que se establece entre los comportamientos de los materiales compositivos, en cuanto a sus expectativas resueltas o no, a sus coincidencias o rupturas, a sus tensiones y distensiones, y todo esto dentro del

contexto de las expectativas estilísticas predecibles y la inevitable libertad con la cual el compositor juega con dichas expectativas, generando rupturas con los comportamientos compositivos convencionales. Estos eventos sorprendentes desafían una interpretación simplista y por ello expanden el potencial expresivo de la obra.

De esta forma, entendemos que todo gesto musical posee su propia carga expresiva en tanto motivadora esencial para la construcción compositiva de una obra musical. Este concepto posibilitará la comprensión de los comportamientos estilísticos, sus probables transformaciones y sus múltiples interpretaciones.

Desde estas perspectivas, el material melódico, armónico, rítmico, métrico, la textura, el tempo, la articulación, la dinámica, el fraseo, etc. pueden ser analizados no sólo en sus propias particularidades sino en un todo indivisible, percibiendo sus múltiples dimensiones expresivas. Por ejemplo, en una primera aproximación, la percepción de una relación armónica V-I puede ser percibida tanto como un simple enlace de acordes o como un gesto cadencial. Esto dependerá del contexto formal en el cual se inserta. Ahora bien, a partir de esta significación intrínseca de dicha relación armónica, podemos construir una significación extrínseca, donde V-I no sea sólo un gesto cadencial sino una metáfora sonora de estabilidad, resolución de expectativas, afirmación tonal, adecuación estética, necesaria en obras musicales tradicionales o sino como una fórmula de cierre discursivo, de afirmación de la conclusividad más que de afirmación de una tónica, en, por ejemplo, los tangos tradicionales. En estas sutiles diferencias interviene la percepción de un oyente competente que puede dar cuenta de las diferencias de sentido entre una cadencia final V-I en una obra clásica y esa misma cadencia en un tango tradicional. Es evidente que, en el nivel perceptual de superficie, la relación sintáctica es la misma y, desde este lugar, en ambos casos se escucha una afirmación de la tónica de referencia. Pero sugerimos explorar un tipo de percepción que inserta a dicha tónica en una época histórica donde la articulación de esa cadencia final es el resultado de todo un proceso discursivo en el cual intervienen el fraseo armónico, la textura, el desarrollo motivico, la estructura formal con sus secciones tonales estables e inestables, las articulaciones, las dinámicas, la tímbrica, en un todo indivisible que construye un tipo de estética musical donde la cadencia final se la puede percibir como estabilidad, resolución de expectativas, afirmación tonal. En un tango tradicional, en cambio, los procesos discursivos no atraviesan regiones de perturbación tonal como en una obra clásica y la indivisibilidad del fraseo armónico, la textura, el desarrollo motivico, la estructura formal, las articulaciones, las dinámicas, la tímbrica, generan percepciones más indiferenciadas en cuanto a la estabilidad del campo tonal. De esta forma, la percepción de una cadencia final V-I está más ligada a un gesto interpretativo contundente que a una percepción de la necesaria estabilidad que equilibre las inestabilidades por las que pudo haber atravesado en su desarrollo discursivo. Estas significaciones intrínsecas y extrínsecas de un gesto musical, se instalan, entonces, en el campo de los materiales musicales, sus múltiples formas de organización y las diversas decisiones compositivas que ponen en juego los compositores, generando dimensiones expresivas diferentes. Esto nos lleva a considerar las siguientes hipótesis: a) la comprensión de los significados expresivos en la música tonal por parte de un oyente, se dan a partir de ciertas competencias estilísticas; b) para comprender las irregularidades, asimetrías y rupturas discursivas, podemos remitirnos a dichas competencias estilísticas, lo cual nos permitirá elaborar interpretaciones en función de los diferentes contextos históricos y culturales y sus posibles construcciones simbólicas.

Es interesante observar que aún en la actualidad, hablar de la dimensión expresiva o de los campos de significación de un material motivico, de una estructura escalística, de un proceso moduladorio o de la incidencia de las dinámicas, los registros, las texturas, las articulaciones en una obra musical, es motivo de grandes controversias.

Muchas veces, estas controversias se basan en el supuesto de que cierto rigor analítico es sacrificado si pretendemos embarcarnos en la comprensión de la significación expresiva de una obra musical. Pero (como planteábamos anteriormente)

lo que no se comprende es que pueden establecerse otro tipo de miradas rigurosas, no basadas, necesariamente, en la acumulación de datos, en la exactitud de la decodificación del comportamiento de los materiales musicales o en arquetipos estructurales.

En este caso (y sin negar la importancia histórica de los arquetipos musicales, tales como el esquema ABA', la frase período, la textura monodia con acompañamiento, etc. o su valor práctico para los docentes y estudiantes de música), podemos argumentar que, desde el punto de vista del oyente, tales arquetipos son, a menudo, sobredeterminados, demasiado rígidos e impiden el acceso a la rica experiencia del significado musical. Las complejas y a menudo contradictorias tendencias de los materiales musicales son devaluadas cuando las consignamos dentro de compartimientos marcados como, por ejemplo, "primer tema", "segundo tema", "reexposición". La habilidad de distribuir los materiales de una sinfonía de Brahms dentro de la categoría de una forma sonata, o de encuadrar un tema de un tango de Gardel o de una zamba del Cuchi Leguizamón dentro de la categoría "frase período", es una tarea de una utilidad o relevancia relativa, ya que, en sí mismas, nada aportará a la comprensión profunda de esas obras, si es que no la vinculamos con la totalidad de la obra entendida como un emergente cultural.

A partir de estos enfoques, esta concepción gestual de una obra musical que posibilita escucharla como un emergente cultural nos lleva a poder concebirla como una unidad compleja. Cabe consignar que lo complejo no remite a lo complicado sino a establecer redes de comprensión que nos vinculan con un tipo de conocimiento reflexivo, activo, experiencial, productivo, reorganizado, sistémico, relacional, inacabado, paradójico, que se diferencia de un tipo de conocimiento representacionista cuya naturaleza objetiva supone que el conocimiento es "copia fiel" de la realidad en la mente del sujeto. Este conocimiento representacionista excluye a ese sujeto de la posibilidad de reconstituir su conocer, y desestima su capacidad para pensar sobre la naturaleza de lo que conoce, cómo conoce y para qué conoce. Pero también plantea un desafío con una gran carga y compromiso emocional y cognitivo, dado que nos obliga a revisar y reconstituir nuestras categorías de conocer para resituar espacios observacionales, criterios, sujetos, códigos, discursos, con el fin de propiciar condiciones para problematizar, reflexionar, observar, discutir, formular ideas consigo mismo, con los otros y con la realidad. Nos obliga, por tanto, a conformar redes de diversas formas de percibir, pensar y actuar para descubrir las insuficiencias que frenan, desvirtúan y limitan nuestro conocimiento.

El sustrato ideológico que sostiene esta concepción es que concebimos a la percepción no como un reflejo de la realidad exterior sino como una construcción. Lo interesante aquí es observar que el resultado globalizado de dicho sustrato puede ir develando conexiones ocultas, no-percibidas, invisibilizadas, otras realidades que tienen derecho propio de existencia pero que, paradójicamente, sólo existen cuando se las descubre. Este posicionamiento, que resignifica la concepción teórica de los análisis objetivos, debe basarse, necesariamente, en un sujeto que interactúe con la obra musical. Pero a diferencia de dichos análisis, (donde la interacción sujeto-obra se basa en una correcta y eficiente aplicación de determinadas teorías y metodologías de análisis, necesarias en el proceso de enseñanza musical), este sujeto se involucrará en su dimensión afectiva, sensible, corporal, subjetiva, desplegando su pensamiento metafórico, simbólico y vivenciando otros conocimientos que van más allá de los que emergen de los propios materiales de una obra musical. Estas reflexiones subyacen a nuestra concepción de gestualidad musical en la cual está implícita la búsqueda de la vinculación entre los métodos de análisis estructuralistas con enfoques relacionados con el contexto cultural. Consideramos que un enfoque gestual restablece lo que ha desaparecido con la fragmentación objetivista: la vinculación misma entre esos materiales y sus múltiples campos de sentido. Desde estas perspectivas, el concepto de gestualidad musical nos conduce a una idea trinitaria dinámica, de interrelaciones

mutuas, que no se subordinan entre sí sino que se nutren mutuamente: materiales-obra-cultura.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi, (2012): *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Eterna Cadencia, editora. Buenos Aires.
- COX, Arnie, (2008): "Hearing, feeling, grasping gestures", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- DAVIDSON, Jane W. (2008): "She's the one: Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams", en *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- ELSDON, Peter, (2008): "Listening in the Gaze: The body in Keith Jarrett's solo piano improvisation", en *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- GREIMAS, A.J; COURTÉS, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid. Editorial Gredos
- HATTEN, Robert, (2008): "A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- KING, Elaine, (2008): "Supporting gestures: breathing in piano performance", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- LARSON, Steve, (2008): "Musical gestures and music forces: evidence from Music-theoretical misunderstandings", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- LONDON, Justin, (2008): "Musical rhythm: motion, pace and gesture", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- LOPEZ CANO, Rubén. 2005.
<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/semiomusica.html>
- MEYER, Leonard. (2009). *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial. Madrid
- MONELLE, Raymond, (2008): "Mahler's military gesture: musical quotation as prototypic", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England
- TREVARTHEN, Colwyn (2000) 'Musicality and the Intrinsic Motor Pulse'. *Musicae Scientiae Special Issue*: 155 -211
- WANDERLEY, Marcelo and VINES, Bradley, (2008): "Origins and functions of clarinetists' ancillary gestures", in *Music and Gesture*, edited by Anthony Gritten y Elaine King, published by Ashgate, England