

Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical

Jorge Sad*

Resumen / Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical

El ensayo analiza la problemática del gesto musical y su relativamente reciente relación con el diseño de nuevas interfaces para la *performance* musical. Una cuestión que surge de este análisis es la del juego entre los gestos corporales y sus correlaciones en el plano de lo sonoro, en especial cuando esta relación está mediada por dispositivos tecnológicos o cuando el gesto está ausente en las obras pensadas como *acusmáticas*; compuestas por medios electrónicos y sin la mediación de intérpretes o escritura musical. Es en este punto que el texto aborda el gesto musical bajo una doble acepción, en tanto interpretante kinético/visual y como huella inscrita en la materia sonora. Gestos corporales (sin una necesaria correspondencia en lo sonoro) y gestos/huella (como rasgos del propio discurso sonoro) se entretajan en una dialéctica que conjuga diversas líneas investigativas del campo semiológico musical, la composición y la interpretación.

Palabras clave

Acusmática - audición - composición - gesto - interpretación - música - performance - semiología musical
sonido - tecnología

Summary / Notes on a semiology of the musical gesture and interaction

This essay deals with the problems of the musical gesture and its relatively recent relation with the design of new interfaces for the musical performance. One of the issues that crop up from this analysis is that of the interaction between corporal gestures and its correlations on the sound level, especially when this action is mediated by technological devices, or when the gesture is absent in those works known as *acousmatics*, that is composed by electronic means and with no mediation of interpreters or musical writings. At this point, the text starts dealing with the musical gesture under a double meaning: as kinetic/visual interpreter and as a written print in the sound matter. Corporal gestures (with no necessary correspondence as regards sound) and gestures/prints (as features from the own sound discourse) knit together into a dialectic that marry different investigation lines from the musical semiology, composing and interpretation fields.

Key words

Acousmatics - audition - composition - gesture - interpretation - music - musical semiology - performance
sound - technology

Resumo / Perpendicularidade entre a arte sonora e a música

O ensaio analisa a problemática do gesto musical e sua relativamente recente relação com o desenho de novas interfaces para a *performance* musical. Uma questão que surge destas análises é a do jogo entre os gestos corporais e suas correlações no plano do sonoro, especialmente quando esta relação é mediada por dispositivos tecnológicos ou quando o gesto está ausente nas obras pensadas como *acusmáticas*; compostas por meios eletrônicos e sem a mediação de intérpretes ou escritura musical. É neste ponto que o texto aborda o gesto musical baixo uma dobre aceção, em tanto interpretante kinético/visual e como sinal assentada na matéria sonora. Gestos corporais (sem uma necessária correspondência no sonoro) e gestos/sinal (como rasgos do próprio discurso sonoro) se entrelaçam em uma dialéctica que conjuga diversas linhas pesquisadoras do campo semiológico musical, a composição e a interpretação.

Palabras chave

Acusmática - audição - composição - gesto - interpretação - música - performance - semiologia musical
som - tecnologia

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], Nº 20 (2006). pp 63-71. ISSN 1668-0227

* Jorge Sad. Compositor, docente e investigador. Director del Instituto de Investigación en Sonido y Música por Medios Digitales de la Universidad de Morón.
infocedyc@palermo.edu

De la investigación tecnológica a la reflexión semiológica.

La aparición de estudios sobre la problemática del gesto musical es relativamente reciente y ha evolucionado en estrecha relación con el diseño de nuevas interfaces para la *performance* musical.

Uno de los problemas que aparecen cuando se trata de digitalizar el movimiento de un instrumentista es la necesidad de distinguir sus meros movimientos corporales de sus acciones intencionales de producción sonora, a fin de seleccionar aquello que servirá como *input* de la interface de control de la síntesis o el procesamiento de audio.

Una distinción puramente morfológica, entre movimientos intencionalmente musicales, de aquellos que no lo son es casi imposible, ya que resulta necesario recurrir a una encuesta externa que permita obtener suficientes testimonios tanto de los músicos mismos como de los oyentes acerca de la manera en que experimentan la relación entre movimiento y sonido, ya que los gestos musicales no son obligadamente causa necesaria de la producción sonora -baste citar los movimientos de acompañamiento con la cabeza de pianistas y guitarristas- y los actos de producción sonora no son necesariamente gestos musicales -el movimiento de los dedos de un instrumentista no es en sí mismo un gesto musical.

Si bien cualquier movimiento o acción de un músico podría convertirse en un *input* para un sistema de sensores, para el espectador y para el intérprete solo algunos de ellos serán significativos en la medida en que exista una relación entre la acción corporal y el material sonoro audible.

Por ejemplo, el “disparo” de un sonido largo y extremadamente cambiante con una baqueta que golpea sobre una superficie plana, a partir del uso del *radio batton* -instrumento inventado por Max Matthews- carece, al menos en primera audición, del poder anticipatorio que tendría por ejemplo el toque de un platillo por un percusionista, aunque la energía empleada, la actitud corporal y el resultado sonoro sean semejantes. Si por el contrario, el sonido electrónico del primer caso fuese el resultado de una acción continua sería más evidente para el oyente el establecimiento de una relación causal y por lo tanto revelaría *un hacer intencional*, en el que el cuerpo del músico parecería enunciar: “Yo hago lo que acontece.” (Ascombe, 2002:26)

El filósofo Arthur Danto, en *La transfiguración del lugar común* dedica un amplio espacio a analizar el problema de la intencionalidad en el arte con el objeto de distinguir “meros objetos” de “obras de arte”; luego de analizar la singularidad y las diferencias de cada uno de los 6 paneles realizados por Giotto en el que Cristo aparece recurrentemente con el brazo levantado, escribe: “en el brazo levantado, no sólo subyacen las diferencias entre bendición y amonestación, sino también entre una acción de cierto tipo y, por otro lado un mero reflejo, tic o espasmo.” (Danto, 2002: 25)

Posteriormente, Danto retoma la fórmula de los *wittgensteinianos* según la cuál una acción sería un movimiento corporal + x e infiere que una obra de

arte sería “un objeto material + y.” [Danto,2002:27] Teniendo la letra el valor agregado de la intencionalidad. ¿Podría colegirse de acuerdo a esta idea que un gesto musical es una “acción de producción sonora + z” ?

¿Cómo se podría verificar la existencia de intencionalidad o no en una acción determinada independientemente de su recepción? Los árbitros de fútbol conocen de cerca la dificultad de distinguir una “mano” intencional de otra que no lo es.

Investigaciones en neurología recientes plantean la existencia de *neuronas espejo* en el cerebro humano, dichas neuronas “se especializan en entender (...) no solo las acciones de los demás, sino sus intenciones, el significado social de su comportamiento y de sus emociones” y “...se activan en respuesta a cadenas de acciones asociadas a intenciones. Las neuronas espejo parecen analizar escenas y leer mentes.” (Blakeslee, 2006:34)

Dicha teoría daría por tierra con la célebre tripartición semiológica postulada por Jean Molino, que sostiene que las estrategias perceptivas no coinciden necesariamente con las estrategias de producción del mensaje, es decir que las intenciones del productor del mensaje no necesariamente son reconstruidas por el oyente.

Sin embargo, como es bastante dudoso que la experimentación válida en el ámbito de la intercomunicación humana sea susceptible de aplicación directa en el marco inestable y cambiante de la música occidental, cuyo camino está sembrado de intenciones no siempre “espejadas” por las intenciones de escucha de los oyentes, permaneceremos en el marco de la tripartición, a fin de subrayar todos aquellos aspectos divergentes entre los polos (nombrados estésico, poiético y neutro por dicho autor), considerando la comunicación musical, caso de convergencia entre las estrategias poiéticas y estéticas (Molino, 1975), como un momento particular, que es factible de darse en el marco de comunidades simbólicas relativamente estables, como por ejemplo en ciertos géneros populares como el rock barrial, el punk, el heavy metal, la bailanta. etc. Para estudiar el problema del gesto es necesario pensar en el sonido.

Los límites de la perspectiva estructural

“La escritura no es más que la representación del habla; es curioso que se otorgue más atención a determinar la imagen que el objeto.” J.J. Rousseau. En la medida en que los movimientos del músico son recurrentes y parecen iluminar o glosar en cierta medida el contenido de la *performance* -anticipando o enfatizando aspectos del fraseo- del carácter del material sonoro y haciendo más asequible la estructura de la obra, es posible reconocer el funcionamiento de la dimensión gestual de la música en tanto conjunto de signos producidos sincrónicamente a la producción sonora.

Sin embargo, admitiendo el estatus de signo del gesto musical en tanto el mismo es capaz de producir una red infinita de reenvíos, no nos parece posible un estudio *per se* del mismo sino en relación al estudio

del sonido y la música.

La musicología ha relegado el estudio del gesto musical, ya que el análisis musical se apoya prioritariamente en las variables discretizadas como la altura y la duración presentes en la partitura, y el gesto es “continuo y compuesto por formas relacionadas, en las que el significado de cada componente no puede ser registrado detalladamente en un glosario de gestos” (...) “ya que sus entidades son graduales como el sistema de los colores.” (Magli, 2002:37)

La dificultad de conformar un léxico de gestos musicales no obsta para que podamos sostener una modalidad de interrogación semiológica que nos acerque a la comprensión de las condiciones a partir de las cuales el gesto colabora en la producción de la significación musical, más allá del imperativo estructuralista de analizar exclusivamente aquellas variables discretas o discretizables que aparecen en el texto creado por el compositor y relegando todos los aspectos performativos de la música al polo de la recepción (estético), olvidando que la *performance* musical es básicamente un acto de producción sonora: Como lo enuncia claramente Lucrecia Escudero Chauvel, los gestos “...leídos solo en referencia a la *langue* a partir de un sistema de unidades discretas y combinables, son el caso testigo de cómo la primera semiología de corte estructuralista puede constituirse como tal expulsando precisamente a aquellos objetos difícilmente modelizables.” (Chauvel, 2002: 9)

Vastas porciones de lo musical, en especial las nociones de timbre y gesto, no son consideradas al mismo título que la estructura rítmica o tonal en el análisis de una pieza, aunque la facilidad con que las unidades rítmico melódicas pueden ser analizadas se deba al hecho que el análisis *de nivel neutro* tal como el propuesto por Nattiez (y por la musicología tradicional) manipula las unidades *emic* predefinidas por el compositor y no repara en las formas sonoras concretas (*etic*) a las que da resultado, situación que resulta enormemente contrastante con una metodología que se propone tomar como modelo el curso de la fonología², es decir obtener una descripción tan exhaustiva del material acústico como sea posible, para luego “remontar” hacia los juegos de oposiciones estructurantes de una lengua dada, a partir de determinar los rasgos *pertinentes* de las unidades sonoras (fonemas), discriminándolos de aquellos rasgos *característicos*.

Lo que Nattiez evita plantear, evidentemente sin ignorarlo, es que la fonética estudia sonidos de la lengua y no la semia sustitutiva que constituye la letra escrita, mismo si la analogía entre una partitura y su realización sonora guardan una relación de analogía no existente entre la letra escrita y el sonido, la dimensión tímbrica y gestual de la música es un factor fundamental en la construcción de su significación. Como sostiene Frank Álvarez Pereyra, citando a M. Kolinski “La estructura de la música es a menudo, no solamente mucho más compleja que la estructura del texto, sino que además contiene caracteres específicos esenciales que no se encuentran en el texto.” (Álvarez Pereyra, 1973:23)

Para Bistrot y Calabretto es el sistema tonal mismo el que nace simultáneamente, a la distinción física entre cualidades primarias y secundarias de la materia³, punto a partir del cual se separan el análisis de las alturas del resto de las cualidades sonoras, por lo cual, resulta interesante preguntarse si fuera del estricto ámbito delimitado por el período de la *common practice* (1600 - 1900), resulta necesario el mantenimiento de dichas categorías, cuando en la música actual no resultan operativas por la complejidad de la realidad sonora y el peso otorgado a los espectros inarmónicos por sobre los espectros armónicos.

La exclusión del análisis del fenómeno sonoro implica la negación de la existencia de una *poiética* del sonido -tanto a nivel de la composición como de la interpretación y la luthería-, considerando el fenómeno sonoro concreto redundante en relación a la estructura, “como el color de la tiza en relación con la figura que traza el geómetra⁴.” (Granger, 1988:112)

Herman Parret sostiene al respecto: “La fonología estructural, por motivos epistemológicos, se niega a tomar en consideración a la voz en sus realizaciones infinitas y su impacto estético. La sonoridad de la voz es considerada como característica, sustancial, material, porque estamos ante la pura variabilidad.” Y luego agregará: “La voz no es para el fonólogo, más que un conjunto borroso, una silueta informe de particularidades acústico articulatorias, simple residuo de la forma fonemática.” (Parret, 2002:216)

Es interesante notar el movimiento pendular de Nattiez respecto al problema: Si bien se refiere al sonido como un dato irreductible de lo musical, y afirma que lo musical es lo sonoro construido organizado y pensado por una cultura (Nattiez, 1987:95), en un texto posterior, afirma: “La esencia profunda de las obras reside no en sus sonoridades sino en sus estructuras” (Nattiez, 1998) como si lo sonoro solamente tuviera lugar en la percepción del oyente (nivel estético) y no previamente, en tanto sonoridad *construida y organizada*, en la imaginación y el hacer del compositor, del intérprete, del luthier, como si el componer y el tocar música no implicara representar previamente su resultado, en fin, como si el acto de componer careciera de alguna intencionalidad en relación al resultado sonoro.

Gesto y sonido

El acto de producción de las formas sonoras implica una gestualidad específica -inclusive en el caso de la música electroacústica en el que el compositor acude a tecnologías que pueden prescindir de acciones corporales para generarlos. El gesto musical es enseñado y transmitido oralmente de generación en generación entre profesores y discípulos de un instrumento dado, entre directores de orquesta y músicos, y sólo se hizo evidente como objeto teórico a partir de la ausencia del intérprete y el instrumento en el concierto acusmático y, de manera general, por la utilización del disco y la radio como manera fundamental de consumir música en la sociedad actual. Debe notarse que, más recientemente, tanto con la

aparición del protocolo MIDI, con la disociación entre sonido y gesto que implica, como con el desarrollo de instrumentos virtuales e hiperinstrumentos y los procesamientos en tiempo real que requieren el diseño de nuevas interfaces de control, se ha renovado el interés por la relación entre formas sonoras, causa, instrumentista e instrumento, relación que la teoría acusmática había puesto entre paréntesis para el desarrollo de una disciplina que se proponía estudiar el sonido en tanto pura forma: La aculogía.

La noción de objeto musical, acuñada por Schaeffer, tuvo paradójicamente el mérito de poner en evidencia, por contraste, el valor de la visualización de la actividad de los músicos en escena, y el carácter temporalmente irreversible e irrepetible del evento musical en vivo. Tal como lo dice Nattiez "...por una suerte de experiencia in vivo, el recorte que opera la grabación entre el sonido, sus fuentes y su contexto nos habrá mostrado que no se podía prescindir tan fácilmente de todas estas impurezas." (Nattiez, 1987:71) Justamente, es esa relación entre gesto y sonido, entre visible e invisible, la que pone en juego un conjunto de procesos semióticos que contribuyen a la aprehensión de la estructura de la obra.

Es que el nivel material de la obra musical no podría ser reducido sin más a "la huella" dejada por el compositor, existe un nivel neutro de la *performance*, ya que el intérprete también imprime su huella en la obra, la cual puede ser registrada y analizada a mismo título que la partitura, y en relación a ella.

Dos concepciones antagónicas del gesto musical

Tanto el acto de hacer los sonidos, de producirlos de manera directa con un instrumento o de manera indirecta a partir de la composición, como las conductas de recepción pueden dar lugar al desencadenamiento de una red de interpretantes kinéticos del hecho sonoro al que llamamos gestos musicales. Sin embargo, el gesto musical no puede ser reducido al movimiento corporal de los músicos o del público: ciertas figuras musicales resultantes de la escritura son llamadas gestos -por ejemplo François Nicolas define ciertas estructuras rítmicas utilizadas en algunas de sus obras de esta manera- (Nicolas, 1995) y asimismo, en determinadas condiciones, el sonido mismo se constituye en un gesto.

El gesto musical, al ser una forma de control de múltiples parámetros sonoros, tanto desde la escritura⁵ como desde la *performance* instrumental, se inscribe en la materia sonora de maneras no evidentes en la partitura: Un simple crescendo en una nota tenida en el clarinete resulta en una compleja y sutil transformación espectral, un simple giro melódico hacia el agudo en la flauta es al mismo tiempo una manera sencilla de filtrar componentes armónicos superiores: Tal vez, esta asociación de variaciones a la que algunos nombran timbre, sea el fenómeno del cual el gesto es la causa.

En este sentido cabe mencionar el trabajo de Robert Cogan *New Images of Musical Sound*, en el que a partir de análisis espectrales de interpretaciones de obras de diversos estilos y procedencias culturales y

comparaciones de diversas interpretaciones de una misma obra (por ejemplo las versiones de Demus y Schnabel sobre el primer movimiento de la sonata op. 109 de Beethoven), se muestra de manera evidente cómo las formas sonoras llevan inscriptas las "huellas dactilares" de quien las ha producido. (Cogan, 1984)

Intentaremos mostrar que una de las confusiones más importantes que obstaculizan el estudio del gesto musical es la indistinción entre las dos nociones de gesto enunciadas: El gesto musical considerado en tanto interpretante kinético/visual del fenómeno sonoro y el gesto musical en tanto impronta o huella inscripta en el material sonoro.

Dicha confusión requiere una interpretación, en la medida en que muestra el conflicto entre una concepción de la música que incorpora dichas series de interpretantes kinéticos y visuales como partes indisociables del fenómeno musical y otra, en la que la música es básicamente el "texto" creado por el compositor o, ampliando la idea, la huella sonora registrada por el intérprete, y en la cual dichos interpretantes kinético/visuales aparecen como elementos paratextuales, es decir que "no se sabe nunca si pertenecen o no al texto." (Escal, 1987:101) La oposición entre gestos huella y gestos corporales puede ser rastreada en varios pasajes del artículo *Pour la beauté du geste* de F. Nicolas (Nicolas, 1995) que transcribimos a continuación: "*Ce qui m'importe est que le son musical ne soit lui-même qu'une trace et non pas un corps ou une substance*". Más adelante Nicolas escribirá "*Le geste donc ne doit pas être ordonné à un corps, comme pourrait le suggérer peut-être Heidegger en reliant geste à gestation*" Finalmente, me permito citar un pasaje más del mismo artículo ya que resulta por demás explicativo del juego de oposiciones entre gestos huella y gestos corporales que deseamos señalar: "*Je tiens en effet qu'un moment remarquable, s'il est ordonné à la présence d'un corps, ne saurait être musical. Il peut être spectaculaire (c'est souvent ce type de moments qui est visé dans la musique de grande consommation, que ce soit celle où le chef tente d'occuper le devant de la scène à la place de la musique, ou celle d'une certaine musique de jazz, ou encore celle de la pop music) mais il n'ouvrira à rien de musical, à aucun procès subjectif. Il ne peut que demander sa répétition, sa répétition indéfinie. En ce sens, s'il engage le corps, il ouvre nécessairement à la transe plutôt qu'à la musique.*" (Nicolas, 1995)

Es interesante notar que la oposición entre gestos huella y gestos corporales puede relacionarse con la polaridad establecida por J.J Nattiez en *El combate de Chronos y Orfeo* entre un tiempo reversible, representado por Orfeo, en el que la música se constituye en una "máquina de suprimir el tiempo" (según la definición de Levi Strauss), y la noción de un tiempo irreversible, representado por Chronos y caracterizado "por la vuelta de los actores a escena" y "el retorno de la temporalidad, de la historicidad y de la linealidad discursiva en la concepción y la escucha de las obras musicales." (Nattiez, 1993:12)⁶ El antagonismo entre estas dos concepciones de la ges-

tualidad musical implica a la vez el antagonismo entre la concepción de la música entendida en tanto obra trascendente y la concepción de la música en tanto evento sujeto al vaivén y las impurezas del paso del tiempo.

Tanto la partitura como el objeto fonofijado -según la expresión de Michel Chion- pueden permitir a alguien en posición estética con respecto al mensaje, realizar inferencias relativas a movimientos imaginarios, virtuales o reales, sin necesidad de verlos efectivamente⁷.

Sin embargo, dado que el evento social que es la situación de concierto constituye, según la noción de Jean Molino, un hecho musical total -es un hecho que excede a la obra musical concebida como el texto creado por el compositor y anotado en una partitura o fijado en un soporte analógico o digital-, los interpretantes kinéticos y visuales producidos sincrónicamente al fenómeno sonoro pueden ser entendidos como una variable constitutiva del mismo, los cuáles funcionarán -de la misma manera que lo hace el título de una obra musical- como “embragues o moduladores de escucha”, “como un discurso sobre el texto que devela su contenido.” (Escal, 1987:101)

La importancia de dicha variable dependerá del peso que le otorguemos en nuestro marco teórico o en las estrategias de producción o de recepción que sostengamos como intérpretes, compositores u oyentes. Por ejemplo, para el trombonista Vinko Globokar “Una improvisación es un todo sonoro y visual y no puede ser más que visto y escuchado simultáneamente” (...) “Entonces, emitir una improvisación por la radio y sólo hacer escuchar los sonidos me parece una desviación, un producto truncado. Sí, se escuchará, nos gustará o no, pero será otra cosa lo que hayamos percibido, ya que no habremos seguido visualmente el drama personal o colectivo. El ‘hacer’, y por lo tanto el gesto, la actitud, el comportamiento, la posición en el espacio, la relación del cuerpo con el instrumento y toda la energía física que se desprende son elementos tan importantes como lo son los productos.” (Globokar, 1982:21)

Schaeffer, por el contrario, va a sostener, frente a la misma situación de escucha radial, acusmática, descrita por Globokar que, “a fuerza de escuchar objetos sonoros cuyas causas instrumentales están enmascaradas, somos conducidos a olvidar las últimas y a interesarnos por los objetos mismos.”⁹ (Schaeffer, 1966:155)

Si bien Schaeffer no alude explícitamente a la noción de gesto, la noción de objeto musical y específicamente la noción de factura del objeto sonoro implican la noción de gesto. Sabemos que esta equiparación puede dar lugar a malentendidos, pero es Michel Chion quien en su Guía de los Objetos Sonoros desliza, al definir la noción de factura, que: “en una acepción secundaria, el término factura designa la intención puesta en juego en el gesto instrumental, y también, en las músicas tradicionales y modernas, a la creación activa del sonido.” (Chion, 1983:118)

Dicha concepción del gesto musical puede ser segui-

da mas contemporáneamente en los escritos de Robert Hatten, quien comparte con Schaeffer el rechazo a la concepción “paramétrica” de la música, para dicho autor, el gesto musical, “(...) is a holistic concept, synthesizing what theorists would analyze separably as melody, harmony, rhythm and meter, tempo and rubato, articulation, dynamics, and phrasing into an indivisible whole.” (Hatten, 2001. Lecture 1, s/n) Como vemos, Hatten no está hablando de movimientos corporales, sino de propiedades del texto producido por el compositor, el gesto musical no se identifica a los interpretantes kinético/ visuales generados por el intérprete, ya que para el autor un mismo gesto musical puede ser llevado a cabo con diferentes movimientos corporales.¹⁰

Según nos situemos desde una perspectiva imanentista o por el contrario sostengamos una perspectiva inclusiva de los actores del hecho musical, encontraremos entonces estas dos concepciones del movimiento y de la gestualidad musical.

La primera, considera al gesto musical en tanto inscripción en la materia, sonora o composicional, inscripción que se constituye en huella¹¹, traza, producto de un proceso poético sobre la materia, sea figura o sonido, la segunda, puede ser vista como un conjunto de movimientos físicos que funcionan como un conjunto de interpretantes del fenómeno sonoro y cuya función sea posiblemente restringir los procesos de reenvío infinito a los que el objeto musical da lugar y orientar la escucha, designando y remarcando sus objetos privilegiados, explicitando intencionalidades.

Situaciones de escucha y gesto musical

La presencia o ausencia de signos kinéticos y visuales producidos sincrónicamente a la escucha de una obra musical influye decididamente en la manera en que la misma es percibida y producida¹², induciendo juicios de valor y de gusto en los oyentes.

Dichos interpretantes kinéticos no son necesariamente los movimientos necesarios para la producción sonora por parte de un intérprete, una obra electroacústica aplicada a la danza, a un espectáculo de mimo o a un video estarán impregnadas igualmente por series de interpretantes kinético/visuales tanto como una interpretación musical en directo.

Así como un material sonoro experimental puede ser resemantizado por el oyente si es parte de la banda de sonido de un audiovisual aunque esté ausente toda relación orgánica entre los componentes, la ruptura de la sincronía entre el orden kinético visual y el sonoro es vivido como “estafa” por parte del público: tal es el caso de los grupos de música popular que tocan en *playback* y que son descubiertos por un accidente técnico.¹³

En la obra del compositor argentino Javier Leichman, *Todo bajo control* se juega deliberadamente con esta idea: Un intérprete ejecuta sonidos electroacústicos sobre un sintetizador, pero antes de que la obra termine dispara una larga secuencia sonora y se va del escenario, dejando al oyente con la sensación que todas las acciones previas podrían haber sido una simulación. La posibilidad efectiva que los interpretantes kinéti-

cos y visuales sean recortados y disociados de la obra musical es una consecuencia directa de la existencia de la grabación, pero también, debe notarse que existe una concepción anterior de la música en la que dichos signos son considerados extramusicales, o no pertinentes a la música, independientemente de la situación de escucha y de su soporte, ya que la música es concebida en términos de sus configuraciones inmanentes.

Acusmática y gesto musical

La concepción inmanentista de la música, inaugurada por Hanslick, y su relación con la estética del sonido sobre soporte, podría ser seguida a través del siglo XX no solo en la obra del pianista Glenn Gould, quien, a partir de la grabación, "trata de arrancar -la obra- de las erosiones del Tiempo y principalmente de los azares del concierto" (Nattiez, 1993:242), sino también en la producción teórica y musical de la escuela acusmática, quien a partir de la construcción de las nociones de escucha reducida y objeto sonoro establece la necesidad de la puesta entre paréntesis de las condiciones de producción del sonido y de la cadena de sus efectos, como modo de acceso al fenómeno musical.

Muy certeramente, los más importantes músicos acusmáticos desarrollaron a la par que una teoría de la escucha una clara conciencia de la diferencia entre el arte acusmático y la música en directo desentendiéndose de la discusión acerca de si los objetos por ellos creados son o no música y sin compartir la popular ilusión de suponer que el disco era capaz de suscitar necesariamente las mismas familias de respuesta y las mismas familias de conducta¹⁴ que la música en directo (danza, fenómenos de histeria colectiva, aplausos, etc.), suposición magníficamente utilizada en términos de *marketing* al inicio de la "era Edison" e ilustrada por el slogan "la voz de su amo" junto al dibujo del perro atento frente al gramófono. El universo del "sonido fijo", del tiempo reversible, en el que se puede volver una y otra vez sobre un evento sonoro idéntico a sí mismo, implica no solo la supresión de la sincronía de la producción sonora y la escucha, sino también la supresión de las "impurezas" ligadas a la interacción de los actores del concierto (músicos, director, espectadores, etc.), en la que los signos visuales y kinéticos desplazan del centro de la escena o conviven en igualdad de condiciones con los fenómenos sonoros.¹⁵

No es casual que The Beatles hayan dejado de tocar en vivo, dado que la audiencia entregada fervientemente a la histeria colectiva y al trance, ya no escuchaba, y tampoco lo es el hecho que, luego del agotamiento de esta experiencia realizaran obras concebidas de manera acusmática, como *Revolución nro 9* o el inagotable *Sgt Pepper*.

Acciones y gestos musicales

La producción de signos kinéticos no es privativa del intérprete: quienes *aprehenden* el mensaje musical producen juicios de gusto y *de valor* que pueden manifestarse a través de signos corporales,¹⁶ los cuales funcionan como interpretantes del fenómeno sono-

ro, interpretantes que a su vez son susceptibles de modificar las condiciones de producción del hecho sonoro mismo en situación de escucha directa.

No todos los signos corporales o actos producidos por el oyente o el intérprete son significativos musicalmente, por lo cual resulta necesario un criterio de pertinencia para discriminar las acciones realizadas por los participantes de un concierto -músicos y público-, de sus gestos musicales: en el caso del trágico incendio del boliche "Cromañon"¹⁷, el lanzamiento de bengalas encendidas por parte del público, que terminó por incendiar el local, constituía un gesto de aprobación y una modalidad (mortífera) de interacción en tiempo real entre músicos y público. En lo que respecta al intérprete, sería posible considerar que dar vuelta una hoja de la partitura o tocarse el cabello no constituyen gestos musicales en el contexto de la música clásica, sin embargo, cambiando los contextos estilísticos, tocarse el cabello como lo haría un cantante "latino", o bien, mover la pelvis o prender fuego una guitarra eléctrica pueden convertirse en gestos musicales, como es posible constatar en los conciertos de música popular, ya que completan y glosan el sentido del mensaje sonoro.

Volviendo al principio: ¿Cómo sería posible determinar si una acción determinada realizada por un músico en situación de *performance* constituye o no un gesto musical?

Algunos autores como Lazetta, sostienen que para constituirse en gestos musicales, expresivos y significativos, los movimientos del intérprete deben ser ejercidos sobre determinados objetos y no sobre otros, por ejemplo,¹⁸ Lazetta sostiene que ciertas acciones como dar vuelta potenciómetros o mover *faders* no constituyen gestos musicales.

Consideramos ésta idea errónea: Los movimientos que realiza generalmente el compositor sobre la consola de sonido, en un concierto acusmático difundido en un sistema multiparlantes además de concitar expectativas por parte de los oyentes y atraer sus miradas, produce consecuencias en la percepción sonora, no sólo a nivel de la localización del sonido sino modificaciones concretas en su espectro en relación a la ubicación de los oyentes en la sala; el uso del *wah wah*, un simple potenciómetro controlando un filtro y los gestos faciales asociados a su utilización por Jimi Hendrix, replicando con la boca la modificación de la resonancia del instrumento, resultan de por sí significativos.

Es imposible determinar si un movimiento es significativo o expresivo sin establecer previamente criterios de pertinencia a nivel poético y estético y técnicas explícitas de análisis "de nivel neutro" a nivel del sonido que permitan identificar y establecer relaciones entre acciones y sonidos desencadenados por dichas acciones.

Sin embargo en última instancia, mismo si un movimiento realizado por el músico careciera en absoluto de un correlato en la materia sonora, nada impediría que quien percibe la *performance* asociara ambos fenómenos, considerándolos uno como causa del otro "como lo dice Ray L. Birdwhistell, refi-

riéndose a la relación gesto / comunicación verbal: “Un oyente puede escuchar cambios de en-tonación que no fueron pronunciados sino que fueron expresados mediante movimientos.” (Birdwhistell, 1974:39)

Gesto e interacción musical

G H Mead -citado por Morris-, define el gesto como “el comienzo de un acto realizado por un organismo que sirve de estímulo para la reacción de otro organismo; de esta manera cuando un organismo muestra los dientes, como parte misma del ataque, dicho acto se hace gesto cuando otro organismo reacciona ante el como indicando lo que el primero va a hacer.” (Morris, 2003:58)

Consideramos esta definición enormemente productiva en relación al problema estudiado ya que implica una cierta circularidad y reciprocidad en la producción de signos kinéticos entre los polos poético y estético. A dicha circulación de interpretantes de manera sincrónica entre los polos poético¹⁹ estético, la llamaremos interacción: La misma resulta significativa en la medida en que puede favorecer procesos de identificación y empatía²⁰ entre los actores del concierto, en definitiva, producir un fenómeno de comunicación musical .

Sin embargo, la comunicación es un caso excepcional en la música: La ausencia del fenómeno de la interacción “en vivo” en el caso de la música acústica ha sido relacionada por numerosos autores con un empobrecimiento de la experiencia del tiempo, una falta,²¹ sin embargo, esa falta resulta para otros en una intensificación de la experiencia sonora en vistas de la complejidad posible en la construcción.

Así, Jean Claude Risset, quien en 1971 deploraba junto a Boulez a la música hecha sobre soporte a causa de “la fijeza de la realización que aprisiona la obra para siempre” (Risset, 1971:42) va a sostener, por el contrario, en 1993, que “el control gestual empírico y ciego corre el riesgo de no conducirnos a las regiones a las que deseamos alcanzar(...)” y, mas adelante: “ Yo considero que el tiempo real ha jugado muy a menudo el rol de un espejismo, llevando a veces a una regresión musical. Uno se asombra de ver a compositores preocupados por el rigor formal abandonarse a un empirismo desbocado (...) El tiempo diferido puede ser encarado como lo contrario de una limitación: La génesis y el control del sonido escapan a la empresa del tiempo, a las restricciones imperiosas del tiempo real, al carácter efímero de la tecnología numérica avanzada.” (Risset, 1993:42)

Como vemos, según el peso que otorguemos a la interacción en tanto variable del hecho musical total obtendremos un panorama diferente: El valor otorgado a lo sonoro por un lado y la valoración otorgada a los signos que acompañan el proceso de su producción por el otro parecen constituir dos polos en equilibrio inestable en el pensamiento de Risset, generando un movimiento pendular entre la utopía de una música pura, mas allá del tiempo y una música en la que los signos kinéticos, irreversibles se constituyen en nexos necesarios con el mundo invisible de lo sonoro.

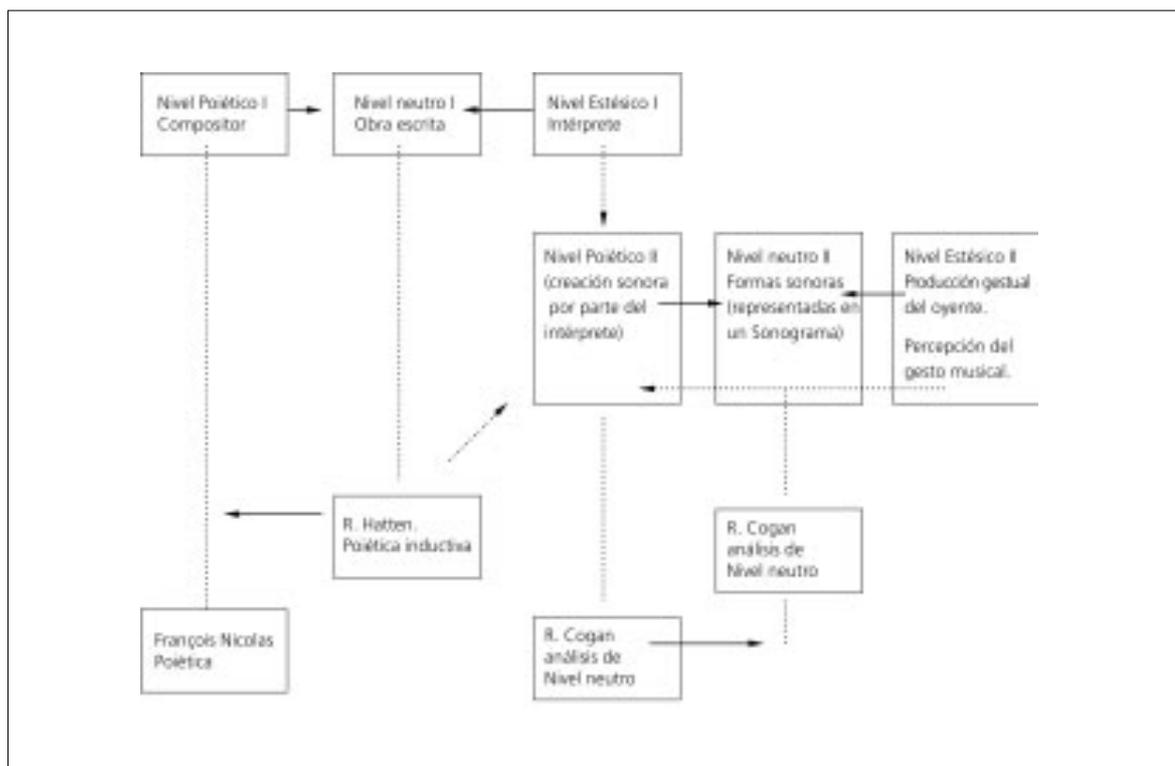
Conclusión

El gesto musical puede ser entendido bajo una doble acepción, en tanto interpretante kinético/visual sincrónico a la producción sonora y como huella inscrita en la materia sonora.

No necesariamente los movimientos necesarios para la producción sonora funcionan como interpretantes del mismo ya que pueden no ser percibidos por el oyente (como movimientos de diafragma en un flautista, movimiento de las cuerdas vocales en un cantante) y por el contrario, otros signos kinético/visuales que carecen de toda relación con el fenómeno sonoro pueden “colorearlo” completando su sentido, como las corridas del cantante de los Rolling Stones por el escenario, los movimientos de cabeza de un pianista clásico o los video clips en los que una serie de imágenes conducen y restringen la manera en que el oyente va a representarse las intenciones de quien produce el mensaje, aunque la relación entre estas y lo sonoro sean absolutamente arbitrarias.

El decurso de investigación que adoptamos nos lleva a pensar acerca de la productividad del análisis de los “gestos/huella” a partir de espectrogramas de *performances*, en continuidad con los desarrollos realizados por Robert Cogan, y la posibilidad de establecer correlaciones con video filmaciones de esas *performances* musicales como las realizadas por Marcelo Wanderley en su estudio de los gestos de acompañamiento. (Wanderley, 2001)

A continuación diseñamos un esquema, obligadamente incompleto de los estudios actuales sobre gesto musical en relación a la tripartición semiológica de Molino y Nattiez. Para realizar esto hemos duplicado el tradicional esquema a fin de distinguir los momentos de la composición musical y de la interpretación, tal como lo propone François Delalande en su artículo *Faut-il transcrire la musique écrite?* (Delalande, 1991)



Cuadro 1: Autor - gesto musical

El cuadro interpreta de que manera cada autor se posiciona, a nuestro entender, en relación a la problemática del gesto musical: A partir de la duplicación del esquema tripartito de Molino y Nattiez, el objetivo es hacer visible el espacio del instrumento, del cuerpo y del intérprete en la creación musical, espacio de la creación activa del sonido, signo del cual no sabremos nunca con certeza en lugar de qué está o a que reenvía, pero justamente a causa de esto resultará necesario continuar interrogándolo, en una nueva disciplina holística que se ocupe del timbre como

fenómeno global y no mero parámetro, disciplina que estudiaría no solo las formas sonoras en sí mismas sino también las estrategias de su producción y de su recepción, en las que la gestualidad musical y la interacción entre los actores del hecho musical ocupan un lugar prominente. La acología Schaefferiana combinada con el marco metodológico desarrollado por Molino y Nattiez tal vez puedan colaborar en esta empresa en la que el texto musical servirá como mapa, carta de viaje que no podrá sustituir jamás la complejidad y la consistencia del territorio sonoro.

Notas

¹ En francés en el original
² Para Nattiez, "la fonología no ha sido posible (...) sino después de doscientos años de investigaciones empíricas y neutras, a partir de las cuales la fonología es capaz de aislar rasgos pertinentes. En semiología, es decir en el análisis de sistemas de signos no lingüísticos, la cuestión es saber si disponemos de un inventario de trazos constitutivos del objeto a describir, y a partir de cuáles buscar una pertinencia. Dicho de otra manera, si la semiología de un campo determinado debe imitar el curso de la fonología ¿dispone aquella, previamente de una fonética de ese campo?" (Nattiez, 1988:61) La traducción es nuestra.
³ "Il sistema tonale, nasce e viene elaborato in sede teorica nel momento in cui la fisica stava operando una distinzione fra le cosiddette qualità primarie e secondarie della materia. In ambito musicale questo si traduceva nella consapevolezza che, al di là di tutte le proprietà soggette ad un'indagine scientifica e quantificabile del linguaggio sonoro, quali altezza, intensità e natura dell'accordo (le qualità primarie della materia musicale di cui si occupava l'analisi), ve n'erano delle altre soggettive derivanti da processi sensitivo-percettivi, quali il colore, il timbro e la luminosità dei suoni, affidate invece al gusto del musicista e del pubblico che partecipava ai concerti." (Bistrot, 1997, página web s/nro)
⁴ La traducción es nuestra.
⁵ "...el gesto musical remite a un concepto holístico básico, donde los componentes armónico, melódico, rítmico y métrico junto con las indicaciones de tiempo, articulaciones y dinámica interactúan en un

todo indivisible." (Balderrabano, 2002:189).
⁶ La traducción de nuestra.
⁷ "When hearing a performance with our eyes closed, or when listening to a recording, we can reconstruct the kinds and qualities of motion that give character to musical gestures." (Hatten, 2001)
⁸ Así, en la música acusmática, el peso de esta variable fue modificándose, a medida que la noción de interpretación de este género, inexistente al principio, ha dado a luz verdaderos virtuosos de la puesta en espacio y de la proyección, como Jonhatan Prager o Francis Dhomont.
⁹ La traducción es del autor.
¹⁰ "Thus, it would be counterproductive to try to describe and hence define gestures exhaustively with respect to some precise recipe combining their musical components or their muscular embodiments. Different combinations can achieve similar effects." (Hatten, 2001)
¹¹ "Ce qui m'importe est que le son musical ne soit lui-même qu'une trace et non pas un corps ou une substance." (Nicolas, 1995)
¹² Por ejemplo, J. Copeau explica de que manera debe ser modificado el mensaje mismo en relación a la ausencia de signos corporales del actor radial: "Dans tous les tons, il faut soutenir l'émission de la voix parce que ni la mimique du visage ni celle du geste ne sont là pour compléter le sens, pour rendre intelligible par le jeu ce qui n'est pas nettement audible pour la diction." (Copeau, J. Dix ans d'essais radiophoniques. Citado en Schaeffer, 1966 :121)
¹³ Tal es el caso del grupo pseudo folklórico Los Nocheros de Argentina cuando al "rayarse" el CD que hacía el playback ge

neraron un escándalo de dimensiones entre el público, con una altísima repercusión mediática.

¹⁴ En el sentido dado por Morris a estos términos. (Morris, 2003)

¹⁵ Recordemos justamente la función de la cortina pitagórica: lograr que el discípulo no se distraiga con las gesticulaciones y la apariencia carnal del maestro.

¹⁶ Que pueden ser kinéticos, pero también de otra índole, como signos de temperatura: Mucho se habla de públicos fríos y calientes y una medición experimental tal vez podría demostrar si se trata solamente de una metáfora cara a los intérpretes.

¹⁷ Precario espacio de Buenos Aires dedicado a conciertos de rock en el cual murieron 194 personas a causa de un incendio intencional el 30 de diciembre de 2004.

¹⁸ *Gesture is taken here in a broad sense. It does not mean only movement, but a movement that can express something. Therefore, it is a movement that embodies a special meaning. It is more than a change in space, or a body action, or a mechanic activity: gesture is an expressive movement that becomes actual through temporal and spatial changes. Actions such as turning knobs or*

pushing levers, are current in the use of today's technology, but they cannot be considered gestures." (Lazzetta, 2000:4)

¹⁹ Ya que el intérprete no solo se encuentra como sostiene Nattiez en posición estética con respecto al texto musical sino que, y al mismo tiempo, se encuentra en posición poética con respecto a lo sonoro

²⁰ "Una implicación física imaginaria subyace en la identificación exitosa del oyente con la persona musical. Por ésta razón, la estimulación visual (que se genera) viendo una performance es importante, la observación de los gestos físicos de los músicos puede facilitar las reacciones empáticas de los oyentes a los gestos simbólicos de la música." (Edward T. Cone citado por Meyer, 1967)

²¹ "Todo tiempo retroactivo (como el de los discos, la cinta magnetofónica, el cine) es un tiempo empobrecido fatalmente.

El tiempo sólo revive en el recuerdo, y sublimado éste o proyectándolo ilimitadamente hacia atrás es posible una retroacción efectiva que la literatura de todos los tiempos (y la ciencia - ficción de hoy) ha materializado en forma de "viajes al pasado." (Barce, 1962)

Bibliografía

- Álvarez Pereyra, F. (1988). *De la matière sonore à l'analyse musicale: les cheminement de l'ethnomusicologue*. Analyse Musicale, 11.
- Ascombe, G.E. *Intention*. Citado en Danto, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Balderrabano, S. (2002). *Hacia un enfoque gestual del componente armónico tonal*. deSignis, 3, 187 -197.
- Barce, R. *Control, supercontrol, infracontrol*. (1965) Atlántida Madrid. vol II nro 15
- Birdwhistell, R. L. (1974). *Cinésica y comunicación*. In E. C. M. McLuhan (Ed.), *El aula sin muros*. Barcelona: Ed. Laia B.
- Bistrot, P. (1997). *Luigi Veronesi e Luigi Rognoni una ricerca sincronica sul rapporto suono e colore*. Titolo rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea, N° 24.
- Blakeslee, S (11/1/ 2006). *Revelan cómo actúan las neuronas que perciben las intenciones de los otros*. [Artículo de periódico] Buenos Aires. Diario Clarín.
- Cadoz, C. (1991). *Timbre et Causalité*. En J. B. Barrière (Ed.), *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgeois Editeur I.R.C.A.M.
- Chauvel, L. E. (2002). Prefacio. deSignis, 3 .
- Chion, M. (1983). *Guide des Objets Sonores*. Paris: Editions Buchet/ Chastel.
- (1998). *El Sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Cogan, R. (1984). *New Images of Musical Sound*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dallet, J.-M. (1996). *Quelques éléments d'une grammaire du geste interactif*. Artifices 4.
- Danto, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Delalande, F. (1985). *Perception des sons et perception des oeuvres*. En T. Machover (Ed.) (1991) *Faut-il transcrire la musique écrite?* En Analyse Musicale. Nro 24 *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur /I.R.C.A.M.
- Derrida, J. (1992). *La lingüística de Rousseau*. Bogotá: Templemann Editor.
- Dufourt, H. (1985). *L'ordre du sensible*. En T. Machover (Ed.), *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur / I.R.C.A.M.
- Escal, F. (1987). *Le titre de l'oeuvre musical*. Paratextes, Poétique, 69. (Vol. 69). Paris: Seuil.
- Globokar, V. *Reflexiones sobre la improvisación*. Pauta, 2.
- Granger, G. G. (1988). *Essai d'une philosophie du style*. Paris: Edition Odile Jacob.
- Hatten, R. (2001). "Embodiment Sound: The Role of Semiotics".

Disponible en www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html. *Musical Gesture*. Disponible en <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>: Cyber Semiotic Institute Toronto.

lazzetta, F. (2000). *Meaning in Musical Gesture*. En M. M. W. a. M. Battier. (Ed.), *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: IRCAM.

Lomax, A. (1962) *Song Structure and Social Structure*. Ethnology, vol I No 4 .

Magli, P. (2002). *Para una semiótica del lenguaje gestual*. deSignis, 3, 37 51.

-Meyer, L. B. (1967-1994). *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago - London: The University of Chicago Press.

-Molino, Jean. (1975). *Fait musical et sémiologie de la musique*. Musique en Jeu, n 17.

-Morris, C. (2003). *Signos, Lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Editorial Losada.

-Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgeois Editeur.

(1988). *De la Sémiologie à la Musique*. Montréal: Service des Publications de l'Université du Québec à Montréal.

Quelques problèmes de la sémiologie fonctionnelle. De la Sémiologie à la Musique. Montréal: Service des Publications de l'Université du Québec à Montréal.

(1993). *Gould Hors Temps*. En C. B. Editeur (Ed.), *Le combat de Chronos et d'Orphée*.

Le combat de Chronos et d'Orphée. Paris: Christian Bourgeois Editeur.

Fidelidad, autenticidad y juicio crítico. CODEXXI, 1, 38.

Nicolas, F. (1995) *Pour la beauté du geste*. Disponible en <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/BeauteGeste.html>

-Parret, H. (2002). *Saussure en los manuscritos de Ginebra y de Harvard*. deSignis, 3, 213.

-Risset, J. C. (1971). *Sur les musiques pour ordinateur et l'interprétation*. Musique en Jeu, 3.

(1993). *Synthèse et matériau musical*. Les cahiers de l'Ircam, 2 (La synthèse sonore).

-Sad, J. (1993). *Pour une politique de l'esprit. Un regard sur la musique de Kagel*. Montréal: Faculté de Musique. Université de Montréal.

(1999). *Tiempo diferido y tiempo real en la música electroacústica*. Damero. Revista de la Fac. de Informática, Cs de la Comunicación y Técnicas Especiales. U de M., 2.

-Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.

-Wanderley, C. C. M. (2000). *Gesture Music*. En M. M. W. a. M. Battier. (Ed.), *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: IRCAM.

(2001). *Interaction Musicien-Instrument: Application au contrôle gestuel de la synthèse sonore*. Paris : Université Paris 6.

El presente trabajo ha sido posible gracias al apoyo de una beca de investigación de la Fac. de Informática y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Morón. El autor agradece profundamente la colaboración de Claudio Eiriz y Javier Mariani , miembros del equipo

de investigación del IESMUMD / FICCTE por muchas de las ideas que han sido elaboradas en este trabajo a partir de discusiones y lecturas compartidas.