

RESUMEN

Este artículo analiza un gesto melódico-armónico que se encuentra en la música de la tonalidad mayor-menor y en la del siglo XX, funcionando como cierre preparatorio a la exposición de temas o finales de movimientos u obras. Recurriendo a las modernas teorías sobre la metáfora musical, a teorías sobre el gesto musical, y algunas ideas de autores que se han basado en la semiótica peirceana, se presenta una hipótesis que explica por qué este gesto es efectivo como evento articulador de la forma, específicamente como cierre. Se analizan en primer lugar dos ejemplos de la música de Beethoven, a continuación se estudia conceptos como esquema-imagen, proyección metafórica, y algunos aspectos de teorías sobre semiótica musical, para finalmente ejemplificar con casos de Nielsen, Stravinski, Ginastera y Lutoslawski.

Palabras Claves: Gesto musical, Metáfora musical, Significado musical.

ABSTRACT

This article analyzes a melodic-harmonical gesture that it can be found in the music of mayor-minor tonality and in the music of the XXth century, working as a preparatory closure to the exposition of themes or conclusion of movements or works. Turning to modern theories of musical metaphor, theories of musical gestures and some ideas of authors that have been based in the Peircian semiotic, it presents a hypothesis that explains why this gesture is effective as an event articulator of the forms, specifically as a closure. It analyzes, in the first place, two examples of the music of Beethoven, next, it studies concepts as sketch-image, metaphoric projection and some aspects of theories about semiotic music, for, finally, exemplify with cases of Nielsen, Stravinski, Ginastera and Lutoslawski.

Key Words: Musical gesture, Musical metaphor, Musical meaning

Gesto, Metáfora, Significado
Pp. 158 a 181

GESTO, METÁFORA, SIGNIFICADO

*Dr. Gonzalo Martínez García**
Universidad de Talca
Chile

1.- INTRODUCCIÓN

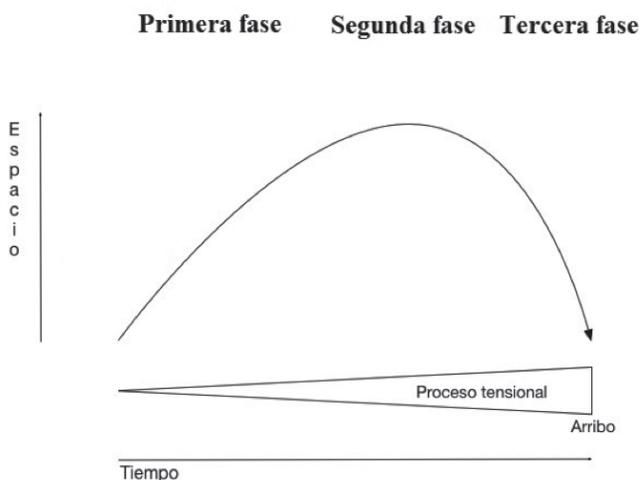
En conversaciones cotidianas, en discusiones académicas sobre la música, en artículos de crítica musical e incluso en ensayos preparatorios para conciertos, es común escuchar descripciones de un pasaje que incluyan la palabra “gesto” para referirse a un segmento especialmente llamativo. ¿Pero, qué significa este concepto en la música? Al revisar la literatura académica nos damos cuenta que no hay un consenso sobre su significado ni sobre el dominio intramusical en el que es utilizado¹. Esto se puede explicar si consideramos que se trata, antes que nada, de un término metafórico: es una palabra que se utiliza para describir movimientos corporales- especialmente faciales y manuales- que a través de una proyección metafórica es aplicado a la música. No pertenece originalmente al léxico formal y técnico de ésta, y no pertenece a una teoría sobre la forma musical, quizás por la misma ambigüedad de su significado. Sin embargo, desde la década de los 90’ ha ido surgiendo una literatura sobre el gesto en el ámbito del análisis y la cognición musical, coincidiendo con la reformulación del debate sobre el significado en la música, producto del paradigma de la “audición

* Correo electrónico gmartinez@utalca.cl Artículo recibido el 22/09/2015 y aprobado por el comité editorial el 17/12/2015

¹ João Cachapo recientemente ha llamado la atención sobre la proliferación de abordajes sobre el gesto musical, lo que ha producido a su juicio una cierta banalización de dicho concepto. El visualiza cinco variantes: estética, ontológica, fenomenológica, política e inter-artística, las que parten de 2 abordajes distintos: uno que surge a medio camino entre la musicología y a la creación musical, y que pone de relieve el aporte de las nuevas tecnologías y las fronteras entre las artes y sus respectivos medios; y otro que desde una perspectiva más tradicional se focaliza al interior de la música (Cachapo, João (2013). “O que Escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical”, *Music Hódie*, 13, n.1, pp. 155. Esta es solo una de las miradas posibles a este objeto de estudio, pero sirve para resaltar que se trata de un campo sujeto a múltiples aristas y por lo mismo susceptible de abordajes diversos, lo que lo hace a mi juicio especialmente atractivo para la musicología.

corporeizada” surgido algunos años antes. Desde la década de los 80’, en la psicología de la música se empezó a considerar cada vez con mayor interés la participación del cuerpo en los procesos de cognición. Esta no fue una tendencia aislada, sino que se enmarca en lo que, para algunos autores, es un cambio de paradigma en las ciencias humanas: del “giro lingüístico”², tan propio del siglo XX, pasamos en el XXI al “giro corporal” y esto ha influido en que se pasara desde una concepción cartesiana de la cognición musical, en la que el auditor era un ser pasivo, separado de su cuerpo en cuanto al proceso de audición, a una concepción corporeizada o encarnada de dicho proceso, en la que la escucha está constreñida por funciones y experiencias corporales. Esto ha producido una serie de nuevas teorías e hipótesis sobre el significado y la conceptualización de la música, sobre las constricciones psicológicas presentes en el análisis musical, y el rol del cuerpo en la audición, interpretación y composición. Es dentro de ese ámbito que el estudio del gesto- en las composiciones y/o en la interpretación- ha cobrado relevancia. El artículo busca contribuir en este ámbito de estudio, focalizándose en un tipo de gesto presente en obras del siglo XX, pero que se encuentra recurrentemente en el clasicismo y en el romanticismo, postulando que en cuanto segmento claramente reconocible constituye un signo musical, y que parte de su eficacia cognitiva y semiótica surge de procesos de proyección metafórica. Para sostener esta hipótesis analizaré en primer lugar 2 casos que se encuentran en la música de Beethoven, y utilizaré conceptos de las actuales teorías sobre el gesto, la metáfora y la semiótica musical para explicar la función y significado de su utilización en algunos ejemplos de la música del siglo pasado.

2.- EL GESTO



² Ospina, Vivian y Español, Silvia (2014). “El movimiento y el sí mismo”, *Psicología de la música y del desarrollo*. Silvia Español (Comp.). Buenos Aires: Paidós, p. 111.

DIAGRAMA 1: ESTRUCTURA DEL GESTO.

El diagrama 1 presenta un esquema estructural del gesto al que me refiero con intención de clarificar, primero visual y conceptualmente, sus características principales. Como se puede apreciar, divido el gesto en 3 fases que pueden ser conceptualizadas desde el parámetro de la melodía y su comportamiento con respecto al registro: la primera consiste en un ascenso melódico; la segunda en la mantención momentánea de la melodía en el límite superior; y la tercera en un descenso notable. En este sentido, el gesto implica un principio, un medio y un final claros e inequívocos. Pero no hay que pensar que la segunda fase corresponde a un clímax, entendido este como punto de máxima tensión, ya que la progresión conduce directamente al final del gesto, señalado como “punto de arrib³. El gesto no es un mero ascenso seguido de un descenso: también implica un aumento constante en la tensión hasta su descarga al final del segmento. Por otra parte, existe una variante del gesto que reduce la segunda fase hasta eliminarla, pasando desde la primera a la tercera inmediatamente; sin embargo, manteniéndose los otros elementos, el efecto cognitivo es el mismo, razón por la que lo considero solo una variante. En suma, podemos decir que el gesto consta principalmente de 5 características: desde el punto de vista melódico, las 3 fases señaladas; desde el punto de vista de la dinámica tensional, el proceso progresivo dirigido hacia el final del gesto; y el punto de arribo que señala una llegada, un objetivo alcanzado y no solo un mero final. Veamos ahora 2 ejemplos extractados de obras famosas de Beethoven.

³ Los términos progresión- y su contraparte, recesión- los tomo de Wallace Berry, quien los considera como procesos o cursos de acción cuya carga tensional implica aumento o disminución de la tensión, respectivamente (Berry, Wallace (1987). **Structural Functions in Music**. New York: Dover, pp.7-13). Estos procesos pueden ser identificados en cualquier parámetros y configuran un elemento estructural de primer orden en el despliegue de la forma y en la expresividad de la música al considerarlos, incluso metafóricamente, como instancias de disonancia (progresión) y resolución (recesión).

The musical score shows three phases of a melodic gesture. The first phase, labeled 'Primera fase', begins with a piano dynamic and a 'cresc.' marking. The second phase, 'Segunda fase', starts with a 'Sol M. 1' marking. The third phase, 'Tercera fase', begins with a 'Do M. V7' marking and includes a '(PUNTO DE ARRIBO)' and '(TEMA)' marking. Dynamics range from piano to fortissimo (ff).

Ejemplo 1: Beethoven, Sonata op. 53 "Waldstein", 1er. mov., cc 146-156

El ejemplo 1 reproduce el gesto que finaliza la retransición y que conduce a la reexposición del primer tema del *Allegro* de la Sonata "Waldstein". Desde el punto de vista melódico, el ejemplo es bastante claro: la primera fase asciende desde el Si³ hasta el Fa⁶⁴; la segunda se mantiene en el registro agudo con dicha nota como límite; la tercera desciende rápidamente hasta el Mi⁴, señalando el punto de arribo, punto desde el que comienza la reexposición del tema principal. Desde el punto de vista de la dinámica tensional, la progresión se produce principalmente por el aumento en la dinámica, desde un *pp* (indicado 4 compases antes del comienzo del ejemplo) hasta el *ff* que marca el inicio de la tercera fase. Este proceso es soportado complementariamente por el perfil melódico en arco, su detención en el registro agudo y por la recesión en el agrupamiento melódico, desde 4 semicorcheas, 8 en el compás 154, y 14 en el siguiente. Esto último es en esencia de signo contrario, sin embargo su ubicación táctica, frenando el impulso progresivo en la actividad-tempo produce un conflicto: un choque entre tendencias contrarias, el que es resuelto en el punto de arribo, punto que señala la recuperación de la estabilidad⁵. Desde el punto de vista armónico, el gesto muestra una clara progresión desde el Sol como tónica hasta el Sol convertido en séptima de dominante, con el Fa⁶ destacado en el registro agudo, y la resolución de la tensión en el punto de arribo, con la resolución de la septima en el Mi⁴. Dada la acumulación de tensión de los 9 compases anteriores, la tercera fase es especialmente direccional puesto que su perfil

⁴ Para el análisis del registro tomo la práctica habitual de numerar las octavas tomando como referencia el Do central del piano como Do⁴. Las octavas superiores a dicha altura se indican en forma numérica ascendente y las inferiores descendentes.

⁵ La actividad-tempo se refiere a la cantidad de ataques por unidad temporal, ya sea en una línea melódica o en la totalidad de la textura (Berry (1987). *Structural Functions...*, p. 305).

melódico indica una dirección inequívocamente descendente y es percibida proporcionalmente como más rápida dado que abarca en un solo compás más de 2 octavas. La estabilidad del segmento siguiente, indicada por la armonía de tónica, la recesión hacia una actividad de corcheas, el paso a la dinámica *pp*, y la reexposición del inicio del tema principal, marca claramente el fin de un proceso en el micronivel y un cambio en la función formal⁶.

Ejemplo 2: Beethoven, Trio op. 70 n° 1, 1er. mov., cc 153-157

El ejemplo 2 muestra también un gesto que conduce la reexposición de un tema principal. Pero en este caso se trata de la variante mencionada anteriormente: no existe la segunda fase, sin embargo el efecto retórico es el mismo. La curva melódica en arco dibuja claramente un ascenso seguido de un descenso hacia un punto percibido como objetivo del movimiento. Para activar este efecto la armonía juega un rol similar al del ejemplo anterior: disonancia, exacerbada por la prolongación de la dominante séptima, que resuelve en consonancia al llegar a la tónica. En este caso la dinámica no participa en el proceso, pero sí la

⁶ El concepto de micronivel surge del concepto de nivel formal, que corresponde a la expansión temporal dentro de la que transcurren los procesos formales. Para mi propósito solo es necesario considerara 2 niveles relacionados con la memoria a corto y largo plazo, respectivamente. Distingo un micronivel, que se corresponde con las relaciones y los procesos que ocurren entre el presente perceptual, codificados por la memoria a corto plazo con un límite temporal entre 4 a 30 segundos, siendo su ámbito promedio entre los 4 y 8 segundos, dependiendo de la cantidad de elementos a recordar (Snyder, Bob (2009). "Memory for Music", *The Oxford Handbook of Musica Psychology*. Susan Hallam, Ian Cross y Michael Thaut (Eds.). Oxford: Oxford University Press, capítulo 10 (edición electrónica sin numeración de página)). Pero además hay un macronivel, que se corresponde desde dicho límite en adelante, entrando sus procesos y relaciones dentro de los límites de la memoria a largo plazo. El gesto que estudio entra, salvo pocas excepciones, dentro del micronivel o sea que puede ser considerado dentro del nivel en el que percibimos la frase musical. El concepto de función formal corresponde al rol o a la naturaleza de la participación de secciones o segmentos dentro de la forma, entendiendo ésta como el despliegue de los procesos estructuradores del discurso a través del tiempo (Berry, Wallace (1986). *Form in Music* (2d. ed). New Jersey: Prentice-Hall, pp. 403-404). Por definición, entonces, las funciones formales se despliegan principalmente en el macronivel de la forma, correspondiendo a grandes segmentos. Son 5: introducción, exposición, transición, desarrollo y clausura.

actividad-tempo: en la primera fase se interrumpe levemente el discurso por los silencios de corchea al inicio de cada compás, lo que no ocurre en la tercera fase, la que además se estabiliza en el ritmo de “galopa”, señalando un predominio de las semicorcheas. El registro también ayuda a la direccionalidad de la tercera fase: desde una brusca expansión al inicio de la fase escuchamos una rápida convergencia de 2 líneas con direcciones opuestas hacia el centro.

El gesto ejemplificado en estos 2 casos transcurre estructuralmente en el micronivel de la forma y su función puede ser considerada como una realización retórica de una clausura. Su eficacia radica no solamente en el proceso de cierre articulado por los parámetros sintácticos o primarios (la armonía y el ritmo, en la música de la tonalidad mayor-menor), sino en la confluencia de dichos parámetros con los denominados parámetros estadísticos o secundarios (la dinámica, el tempo, el registro, etc.)⁷. Este proceso incide en la creación de una expectativa de cierre o de arribo hacia un momento específico del *continuum* musical, cerrando la función formal activada hasta ese momento y permitiendo por tanto un cambio hacia una función expositiva o hacia el final de un movimiento u obra. Es decir, actúa como un signo en el ámbito de la cognición musical, pero en mi opinión su eficacia como tal radica en proyecciones metafóricas basadas en imágenes-esquemas. Este punto será desarrollado en la siguiente sección.

3.- La proyección metafórica como fundamento del gesto

Uno de los autores que han estado en el centro del “giro corporal” mencionado al principio de este artículo es el filósofo Mark Johnson. Su influencia ha sido excepcional para los estudios de cognición musical. En **The BODY in the MIND: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason** planteó que el cuerpo participaba activamente en el proceso de cognición, resaltando 2 estructuras cognitivas en dicho proceso: esquemas-imágenes y proyección metafórica. Los esquemas-imágenes se forman por nuestras primeras experiencias corporales, almacenándose en nuestra memoria a largo plazo, proporcionándonos un fundamento experiencial para atribuir sentido a nuestras experiencias posteriores. Aunque su nombre implique “imagen”, Johnson utiliza este término en un sentido más general, queriendo resaltar una estructura que actúa en un estado anterior a la formación de imágenes o representaciones mentales, siendo más bien el fundamento de ellas⁸. Como dice Isabel Martínez, los esquemas-imágenes son esquemas dinámicos, no receptáculos pasivos que reciben meramente nuestras percepciones, son gestalts organizadas internamente y nos

⁷ Meyer, Leonard B. (2000). *El Estilo en la Música. Teoría Musical, Historia e Ideología*. Madrid: Pirámide, pp. 35-39.

⁸ Johnson, Mark (1987). *The BODY in the MIND. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, (edición electrónica, sin numeración de página).

⁹ Martínez, Isabel C. (2014). “La base corporeizada del significado musical”, *Psicología de la música y del desarrollo*. Silvia Español (Comp.). Buenos Aires: Paidós, p. 55.

¹⁰ Johnson (1987). *The BODY in the MIND...*, Prefacio (edición electrónica, sin numeración de página).

permiten atribuir sentido a nuestras experiencias posteriores que impliquen algún grado de isomorfismo con ellos⁹.

En el trabajo mencionado, Johnson menciona el esquema VERTICALIDAD, que se forma por todas nuestras experiencias corporales en las que la orientación ARRIBA-ABAJO es recurrente¹⁰. Dado que poseemos internamente dicho esquema, podemos construir frases como “mi ánimo está por los suelos”. Esta frase no es solo una figura metafórica lingüística, es también un constructo cognitivo que evidencia la traslación de las cualidades de un dominio (en este caso, espacial) a otro psicológico. El espacio actúa como un modificador del dominio psicológico, en el que se encuentra el sujeto de la expresión¹¹. La proyección metafórica a la que hemos aludido es el proceso por el cual se produce dicho traslado de cualidades o atributos. Para Johnson este proceso es una de las principales estructuras cognitivas que nos permiten atribuir sentido a nuestras experiencias. Como se desprende del ejemplo, podemos conceptualizar nuestro estado de ánimo gracias a atributos espaciales proyectados desde nuestro esquema-imagen VERTICALIDAD, y así comprender nuestro estado emocional. Es importante comprender que estas estructuras no son las metáforas en sí mismas, sino que fundamentan nuestro pensamiento y percepciones metafóricas. En el ejemplo que ofrecemos, hay por lo menos dos metáforas en juego: LOS ESTADOS SON OBJETOS y MAL ES ABAJO. Estas son metáforas conceptuales que permiten el surgimiento de la metáfora lingüística “mi ánimo está por los suelos”, pero solo la segunda de ellas (MAL ES ABAJO) implica la internalización del esquema-imagen VERTICALIDAD.

Michael Spitzer retoma parte de las ideas de Johnson para elaborar su teoría de la metáfora en la música. Según Spitzer, nuestras experiencias están estructuradas preconceptualmente y se fundan en 2 tipos: estructuras de nivel básico, que fundamentan nuestras categorías y nuestros conceptos, y los esquemas-imágenes¹². Las primeras nos permiten principalmente conceptualizar la música, las segundas influyen en nuestras conceptualizaciones, pero además fundamentan el proceso de escuchar la música como si fuera un proceso en el que lo extramusical tiene un rol fundamental a través de la proyección metafórica. En la visión de Spitzer ciertas metáforas básicas gobernaron la conceptualización de la música en diferentes períodos estilísticos de occidente. En el barroco, la metáfora básica que gobernaba la conceptualización de la música implicaba una proyección desde la pintura hacia la armonía; en el clasicismo una proyección desde el lenguaje hacia el ritmo; y en el romanticismo, una proyección desde lo orgánico (la vida) hacia la melodía, por lo tanto el “escuchar la música

¹¹ Oliveras, Elena (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 22.

¹² Spitzer, Michael (2004). *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 10.

como" un proceso vital, un lenguaje o una imagen, puede ser algo voluntario, determinado culturalmente. En la concepción de Spitzer, los seres humanos tenemos la capacidad de escuchar no solo sonidos, sino sonidos que reciben la proyección de cualidades de otros dominios¹³.

Esta idea es la misma que plantea Larson¹⁴, pero éste utiliza explícitamente la expresión "escuchar como" para referir que parte del significado musical surge de un proceso de proyección metafórica que nos permite escuchar una melodía "como" movimiento. En ese mismo trabajo, Larson elaboró también la teoría de las "fuerzas musicales", en la que, basándose en las teorías sobre la metáfora y la cognición musical, planteó que nosotros proyectamos sobre aspectos del ritmo y la melodía nuestras experiencias corporales concernientes a fuerzas físicas. En el ámbito de la melodía, Larson identifica tres fuerzas melódicas que surgen de una proyección metafórica: "gravedad melódica", que es la tendencia de las melodías a descender hacia una plataforma de referencia; "magnetismo melódico", que es la tendencia de las notas inestables a moverse hacia las notas más estables y más cercanas; y la "inercia melódica", que es la tendencia de alturas y/o duraciones a continuar en la dirección establecida¹⁵.

Arnie Cox ha postulado una hipótesis sugerente con respecto a cómo nosotros conceptualizamos y escuchamos música afectados especialmente por metáforas espaciales: la llamada "hipótesis mimética"¹⁶. Dicha hipótesis se basa en una premisa: nuestro entendimiento musical está constreñido por una especie de empatía musical que consiste en imaginar inconscientemente que participamos en la producción de los sonidos que escuchamos. Esta participación imaginada puede tomar 3 formas específicamente: imitar interna o externamente los movimientos físicos que producen el sonido como si tocáramos un instrumento; imitar interna o externamente el sonido con nuestra voz; e imitar visceralmente (corporalmente) el esfuerzo y las actividades energéticas que nos induce la música¹⁷. De esta forma, un sonido percibido como agudo provoca, por

¹³ Desde el dominio de la filosofía, Roger Scruton, da un excelente ejemplo de este proceso, cuando afirma que, en la audición musical: "(...) one and same experience takes sounds as object, and also something that is not and cannot be sound- the life and movement that is music. We hear this life and movement in the sound, and situate it in an imagined space, organised, as is the phenomenal space of our own experience, in terms of "up" and "down," "rising" and "falling," "high" and "low" " (citado en Spitzer (2004). **Metaphor and Musical Thought**, p.9) (las comillas están en el original). Lo que Scruton afirma es que nosotros proyectamos en la música nuestras experiencias vitales, y situamos los sonidos que escuchamos mentalmente en un espacio imaginado con atributos espaciales, lo cual nos permite "escuchar como" si una melodía subiera o bajara, se acercaran o alejaran los eventos, arribáramos a puntos de reposo, etc.

¹⁴ Larson, Steve (2012). **Musical Forces. Motion, Metaphor, and Meaning in Music**. Bloomington: Indiana University Press, Introducción (edición electrónica sin numeración de página).

¹⁵ Larson (2012). **Musical Forces...**, Introducción (edición electrónica sin numeración de página).

¹⁶ Cox, Arnie (1999). *The metaphoric logic of musical motion and space*. Ph. D. Dissertation: University of Oregon; (2006) "Hearing, Feeling, Grasping Gestures", **Music and Gesture**. Anthony Gritten, y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, pp. 45-60; (2011) "Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis", *Music Theory Online*, 17, n.2, pp.1-24.

¹⁷ Cox (2006). "Hearing, Feeling, ...", p. 50.

alguna forma de imitación en el mencionado proceso de empatía, los efectos de tensión que nos provocaría si, por ejemplo, lo cantásemos (nuestro cuerpo experimentaría mayor tensión dado el esfuerzo que implica cantar con más aire y con mayor tensión muscular). Este proceso está constituido también por 3 metáforas interrelacionadas: MAS ES ALTO, ESTADOS SON LUGARES, y CAMBIO DE LUGAR ES MOVIMIENTO. Si nos fijamos, todas estas metáforas implican trasladar desde el espacio físico ciertas cualidades a nuestro mundo interno, mientras percibimos el sonido. En la primera proyección, más aire implica altitud, en la segunda, le atribuimos un lugar al sonido en el espacio físico (“es alto”), y en la tercera, si la música viene de otro registro o se va a otro, implica un movimiento hacia o desde el “lugar espacial” que “ocupaba” la nota imaginada. La hipótesis mimética establece varios principios, 2 de los cuales nos parecen especialmente relevantes: primero, los seres humanos entendemos en parte los eventos que experimentamos por imitación, ya sea interna y/o externa; segundo, estas imitaciones internas y externas forman representaciones corporeizadas de acciones observadas¹⁸. El primer principio está ampliamente comprobado por los estudios sobre la educación en la temprana infancia y el rol de la imitación en dicho proceso. El segundo principio se basa en un hecho singular: cuando nosotros imitamos interna o externamente un comportamiento o acción externa, nuestro organismo sufre cambios a nivel muscular, químico y neuronal. Estos cambios son más pronunciados si la imitación es externa, pero si es interna (es decir, imaginada) los cambios persisten, aunque en forma más moderada. Hay que resaltar el hecho de que las imitaciones internas o externas y sus efectos en nuestro ser quedan registradas en el organismo, y así están disponibles cuando escuchamos música, influyendo en nuestra percepción y nuestro cuerpo como memorias.

Cox establece además varios elementos que caracterizan la fenomenología de la experiencia del movimiento y su proyección al ámbito musical¹⁹. Cuando nos movemos en el espacio físico, este movimiento suele ser dirigido, por lo tanto el lugar de llegada es anticipado, consciente o inconscientemente; y, de hecho, este lugar muchas veces está al frente o delante de nosotros. Esto implica la base experiencial para la proyección metafórica del tiempo, conceptualizado y experimentado como algo físico: el futuro está delante, el presente está aquí y ahora, y el pasado está detrás, de la misma forma que los objetos o localizaciones están adelante, detrás, o junto a nosotros. Eso permite que conceptualicemos y percibamos las relaciones entre los eventos musicales espacialmente, como si estos se movieran o se alejaran de nosotros, o nosotros nos moviéramos en un espacio temporal y nos acercáramos o alejáramos de ellos. Si esperamos la resolución de una dominante, por ejemplo, este evento esperado se encuentra

¹⁸ Cox (2011). “Embodyng Music: ...”, pp. 4-5.

¹⁹ Cox (1999). *The metaphoric logic ...*, pp. 205-207.

“cerca” nuestro, lo esperamos incluso en un momento específico. De igual forma, experimentamos que “estamos” en una zona temática (por ejemplo, en una fuga), nos acercamos a una reexposición, o esta se acerca, etc. La percepción y la conceptualización del tiempo, sea musical o no, está absolutamente constreñida por nuestras experiencias espaciales. La anticipación del “arribo” no es sentida solo en forma imaginaria, sino que viene acompañado del deseo de llegar, la tensión inherente a la espera del evento deseado. Por esta razón, considero que los gestos que son percibidos como direccionales están cargados de tensión y expectativa, y por eso son especialmente relevantes como estrategias retóricas. Sin embargo, los investigadores reconocen una gran variedad de gestos en la música, y, como he mencionado al principio del artículo, no hay una unanimidad de criterio sobre qué son: son solo estrategias retóricas?; una frase o un motivo, son un gesto?, y en el caso de los ejemplos mostrados hasta el momento, se trata de una unidad o de varios gestos en interacción? Por tal razón, debemos revisar aunque sea someramente diferentes concepciones de gesto aplicado a la música para ver los puntos en común y sustentar con mayor profundidad la hipótesis planteada.

Gritten y King han propuesto una definición del concepto estratégicamente inclusiva. Para ellos, existe consenso entre los investigadores que el gesto musical es: “(...) a movement or change in state that becomes marked as significant by agent”²⁰. Esta definición es sumamente amplia y semiótica en su naturaleza, puesto que implica un significante, un intérprete, y un significado. Como dicen unas líneas más adelante estos autores, este movimiento es un proceso de adscripción en el que un estímulo es interpretado como un gesto por alguien.

Por otra parte, para Robert Hatten los gestos musicales son una “(...) significant energetic shaping of sound through time”²¹. El significado del gesto es emergente en el sentido de que surge de una percepción intermodal en la que al interpretarlos participa nuestro sistema sensorio motor en conjunto. Los gestos prototípicos se perciben dentro de los límites del presente perceptual (memoria a corto plazo), y son interpretados a través de la imaginación y del proceso de formación de *gestalt*²². Hatten interpreta la traslación de los gestos humanos dentro de la música por la existencia de una analogía que configura lo que denomina “virtual gravitational field”, en el que se produce un paralelismo entre las fuerzas que actúan sobre el cuerpo humano y aquellas que son proyectadas sobre la música, siendo un proceso constreñido por nuestra

²⁰ Gritten, Anthony y King, Elaine (2006). “Introduction”, **Music and Gesture**. Anthony Gritten, y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, p. xx.

²¹ Hatten, Robert (2004). **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, p. 95.

²² Hatten, Robert (2005). “Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture”, *Muzikoloski zbornik*, 41, n.1, pp.14-28.

imaginación y nuestras capacidades cognitivas²³. Hatten específicamente clasifica los gestos musicales según su función. De todos los que da cuenta, es pertinente para este trabajo su definición de “gesto retórico”, el cual “(...) marks a disruption in the unmarked flow of events at any level of the musical discourse”. Todos los ejemplos que presento en este trabajo comparten esta característica: se inician y concluyen claramente, lo que significa que pueden ser separados de su “entorno”²⁵.

Recientemente Ben-Tal ha propuesto otra interesante definición de gesto, entendiéndolos como “unidades gestuales expresivas”, caracterizándolos por ser cortos, autocontenidos, con un principio y un final claramente perfilados, y por expresar una idea o una emoción en forma clara, siempre desde la perspectiva del auditor²⁶. Lo interesante de lo planteado por Ben-Tal es que explícitamente diferencia gesto de motivo y figura. El motivo se diferencia porque es utilizado como material compositivo a través de operaciones de variación, lo que no ocurre con el gesto, mientras que la figura, entendida como ornamentación, no tiene el componente expresivo resaltado por el gesto²⁷.

Estas definiciones son explícitamente amplias y conllevan un problema cuando uno trata de aplicarlas a casos particulares. Por ejemplo, en la definición de Ben-Tal no queda claro cuál es el componente gestual de esas unidades expresivas. Por otra parte, la definición de Hatten también es demasiado general pues tampoco clarifica en qué radica lo energético del gesto musical, pudiendo entrar en su definición motivos, frases, grandes secciones o incluso una obra entera.

Ole Kühl da una definición de gesto que explícitamente lo relaciona con la semiótica²⁸. Para él los gestos musicales producen una doble proyección: la

²³ Hatten (2005). “Four Semiotic Approaches ...”, p. 16.

²⁴ Hatten (2005). “Four Semiotic Approaches ...”, p. 20.

²⁵ Es notable el paralelismo entre la definición de Hatten y la que da Rubén López Cano para la figura barroca retórica. Para este autor, la figura retórica es: (...) una operación que desvía una expresión musical del uso gramatical común. Es una desviación respecto de las normas habituales de la música. Es el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma «correcta» de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente” (López Cano, Rubén (2012). *Música y retórica en el barroco* (2d. ed). Barcelona: Amalgama Edicions, p.92). La idea de Hatten de que el gesto implica resaltar (marcar) un segmento dentro del flujo musical es similar a la idea de López Cano de que el gesto “transgrede” el comportamiento de la música al surgir “marcando” una cadencia. La esencia de las 2 definiciones es que la figura retórica es una transgresión de la norma; ahora bien, si este gesto es una figura retórica, qué es lo que transgrede? Esencialmente, la norma establecida por el comportamiento de la música que le antecede, en cuanto al registro, dinámica, amplitud melódica, actividad rítmica, timbre, etc. En otras palabras, el gesto se diferencia de lo que le precede, siendo un segmento que se percibe como dirigido hacia un objetivo, marcando un punto de arriba.

²⁶ Ben-Tal, Oded (2012). “Characterising musical gestures”, *Musicae Scientiae* 16, n.3, pp. 251-252.

²⁷ Ben-Tal (2012). “Characterising musical gestures”, pp. 252-254.

²⁸ Kühl, Ole (2011). “The semiotic gesture”, *New Perspectives on Music and Gesture*. Anthony Gritten y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, capítulo 6 (edición electrónica sin numeración de página).

frase significa un gesto, y este proyecta un significado emocional, por lo cual los considera claves para entender el significado de la música. Los gestos contienen una proyección metafórica desde el espacio (la melodías suben y/o bajan, implican un perfil), desde la temporalidad (imaginamos el movimiento dirigido hacia una meta), desde el cuerpo (sentimos el movimiento hacia y desde los eventos), y a partir de dichas asociaciones los interpretamos. Se trata de gestalts complejas y dinámicas que se forman en un estado muy básico y genérico de la cognición. Esto concuerda con la opinión de Hatten²⁹ con respecto a que la percepción de los gestos sonoros implican una serie de habilidades que incluyen relacionar la música con los ámbitos afectivos, sensoriales y motores de la experiencia humana.

Kühl critica, además, la concepción del gesto como ha sido tratada por importantes semiólogos de la música, como Tarasti, Tagg y todos aquellos que se han basado en la semiótica peirceana. Su principal crítica radica en la falta de claridad de la teoría del dominio de origen (Peirce), lo que dificulta la aplicación e interpretación en el dominio de llegada (la música), sobre todo tomando en consideración que, por sí misma, éste es un dominio difícil de clarificar en términos de lenguaje. Lo que Kühl propone es aplicar la semiótica de Saussure –conceptualmente menos compleja– a la música. Básicamente, propone analizar la función sígnica del gesto aplicando la dualidad significante-significado: la frase musical actúa como significante, que produce la construcción del gesto en la mente del auditor, funcionando éste como el significado en el proceso de semiología. A este nivel, la frase funciona como nivel de denotación en el significado musical, y desde ahí se continúa con el proceso de semiosis en la que el significado se vuelve a su vez significante.

Si bien comparto el análisis semiótico de Kühl, no estoy de acuerdo con desechar la semiótica de Peirce, a pesar de su evidente complejidad. Si bien, hay muchos autores, sobre todo de países anglófonos, que han recurrido a Peirce para elaborar una semiótica musical, para el análisis del gesto no es necesario basarse en todo el pensamiento peirceano, sobre todo si lo que necesitamos es complementar la visión de Kühl para ahondar más en el proceso de significado que permite a nuestro gesto actuar en un primer nivel de semiosis. David Lidov ha utilizado a Peirce y la aplicación de las ideas peirceanas que hiciera Naomi Cumming para desarrollar una semiótica musical que me parece suficiente para explicar la función del gesto. Lidov transfiere la tríada peirceana representamen-objeto-interpretante de la siguiente forma³⁰: tomando como ejemplo la melodía

²⁹ Hatten (2004). *Interpreting Musical Gestures*, ..., p. 95.

³⁰ En la semiosis peirceana, el objeto es lo que es representado por el representamen, pudiendo ser algo concreto o algo psíquico, una creencia, una emoción, etc. Se consideran dos tipos de objetos: inmediato, es decir lo representado, y dinámico, es decir un objeto que actúa desde fuera de la semiosis por no estar representado en el caso específico de una determinada semiosis (Marafioti, Roberto (2010). *Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos* (3ra. Edición). Buenos Aires: Biblos, pp. 73-106).

de la flauta de la *Gigue* de la *Suite* en Si menor de Bach, el representamen es el sonido de la flauta con todas sus características musicales (rítmicas, melódicas, tímbricas, etc.); el objeto es nuestro conocimiento previo de la danza, su patrón específico de movimiento, con todos sus atributos sociales y estéticos culturalmente aprendidos; el interpretante surge de la unión del representamen con el objeto y corresponde a la imagen mental ya interpretada³¹. Si analizamos el gesto desde esta perspectiva, podemos ver que el sonido, la melodía con todas sus cualidades sonoras es el representamen que se une a nuestro objeto, formado por todas nuestras experiencias previas de tensión y resolución- las que como hemos visto implican varios esquemas-imagen- y el interpretante resultante es revestido de las cualidades de estos esquemas a través de una proyección metafórica, dando lugar al gesto interpretado como un gesto direccional.

Las ideas que he mencionado comparten en su mayoría puntos en común: primero, explícita o implícitamente subrayan el papel del cuerpo en la cognición musical; segundo, las teorías de Spitzer, Cox, Larson, y Köhl implican algún tipo de proyección metafórica, y este proceso se considera basado en la existencia de esquemas-imagen (Johnson). Además, las ideas de Spitzer, Larson y Cox fundamentan la emergencia del significado musical en algún tipo de “escuchar como”, incluyendo la hipótesis mimética que implica “escuchar como” reproduciendo el sonido a través del cuerpo. Hatten y Scruton, por otro lado, coinciden en la existencia de una analogía entre el espacio físico y nuestra concepción de la música. Dicha analogía fundamenta, además, la proyección metafórica que he mencionado dado que se produce entre el espacio físico (incluyendo nuestro cuerpo) y/o temporal, y la música. En mi opinión, la proyección metafórica fundamenta la eficacia del gesto como signo formal, y desde la semiótica musical- basándome específicamente en las visiones de Köhl y Lidov- sostengo que el gesto se forma en la mente del auditor por las características estrictamente musicales que lo componen (comportamiento melódico, armónico, rítmico y dinámico, especialmente) y que este forma un interpretante revestido de las proyecciones metafóricas mencionadas. Cuando hablo del significado del gesto me refiero a su significado intrínseco, intramusical, asumiendo la polaridad intrínseco/extrínseco planteado por Nattiez³². Sin embargo, y de acuerdo con Agawu³³, debemos tomar en cuenta

³¹ Lidov, David (2004). *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington: Indiana University Press, p. 125. Lidov utiliza la palabra “signo” en lugar de “representamen”, sin embargo creo que se trata de un error, ya que el signo es lo que se constituye al unir el representamen con el objeto y que da lugar al interpretante. La inclusión de éste último es una de las principales diferencias entre la concepción semiótica triádica de Peirce y la de Saussure, que es de naturaleza binaria (significante-significado). Para la aplicación que hace Cumming de las ideas peirceanas, véase Cumming, Naomi (2000). *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.

³² Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, pp. 111-127.

³³ Agawu, Kofi (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 59-61.

que en última instancia esta polaridad es engañosa puesto que, como hemos visto con respecto a la cognición corporeizada, el significado musical surge de la percepción de sonidos y nuestro mundo interno (el objeto en la semiosis) que es, por definición, de naturaleza extramusical.³⁴

4.- Ejemplos del gesto en la música del siglo XX

Pasaremos ahora a analizar algunos casos del gesto en la música del siglo XX. Comenzaremos por un caso que corresponde a la música de Carl Nielsen, compositor tonal, ligado más bien al postromanticismo de principios de siglo. Sin embargo, es interesante resaltar que la eficacia del gesto no está ligada necesariamente a la armonía de la tonalidad mayor-menor ni a su concepto de consonancia-disonancia. Como he presentado en los análisis hasta el momento, los parámetros que Meyer conceptualiza como secundarios siempre actúan como fundamento del efecto semiótico. Como veremos, eso permite su eficacia en distintos estilos, neomodales o atonales³⁵.

219 Clarinete *pp* Flauta *pp*

Primera fase Tercera fase PUNTO DE ARRIBO

221 Cuerdas *ff* Cornos *ff* Segundo Tema

Do M.: iv prolongación V7 I

Ejemplo 3: Nielsen, Sinfonía n° 3, op. 27 “Espansiva”, 1 mov., cc. 219-226.

³⁴ Explico esto para aclarar que no niego la posibilidad de que gestos como los que presento en este trabajo u otros, con independencia de cómo sean conceptualizados- puedan funcionar como signos que remitan a significados extramusicales, ya sean emocionales, conceptuales, figurativos, etc. Mi estudio se centra en este primer nivel de significación, llámesele formal, sintáctico o estructural, pero este nivel hace posibles otros niveles, dependiendo del objeto evocado por el signo musical y del interpretante resultante del proceso de semiosis.

³⁵ Existe un interesante estudio de Patrick McCreless que analiza una instancia de este gesto, pero formando parte de uno de más largo aliento. En dicho trabajo se presentan ejemplos en obras atonales de Davidovsky, Boulez, neomodales de Messiaen y Copland, y tonales de Beethoven, Chopin, Liszt, incluyendo una improvisación del jazzista Art Tatum (McCreless, Patrick (2006). “Anatomy of a Gesture: from Davidovsky to Chopin and Back”, *Approaches to Meaning in Music*. Byron Almén y Edward Pearsall (Eds.). Bloomington: Indiana University Press, capítulo 2 (edición electrónica sin numeración de página). El gesto que McCreless estudia incluye 4 fases,

Este ejemplo nos presenta el gesto que conduce a la presentación retóricamente más importante del segundo tema de la Sinfonía “Espansiva”. Analizado desde el punto de vista de la tonalidad del segundo tema (Do mayor) la armonía del gesto es claramente direccional, prolongando el paso desde la subdominante menor hasta la dominante séptima y su resolución con el cambio de función en el punto de arribo. Se trata de la variante que he mencionado ya que no hay segunda fase. Además de la progresión armónica, la dinámica contribuye a dicho efecto puesto que el *ff* del gesto contrasta fuertemente con el *pp* (maderas) que le antecede, al igual la acentuación constante de la melodía y el cambio a una textura en 2 octavas. Es interesante también el efecto que produce el Solb5, el tritono de la tónica pero que es también enarmónico de la sensible de la dominante, utilizado como la nota más alta del gesto y punto desde el que se cambia la dirección de la melodía: la nota de inicio del segundo tema es el sol5, con lo que es posible aun melódicamente, sentir el movimiento de semitono entre la nota de inicio del gesto (Fa), el Solb(Fa#) y Sol.

Ejemplo 4: Lutoslawski, Concierto para Piano y Orquesta, 1er. mov., n° 11 y 12 (inicio).

Si comparamos el gesto de la Sonata *Waldstein* con el que aparece en el ejemplo 4, las semejanzas son evidentes. En la obra de Lutoslawski, este gesto aparece al final de la transición, en la primera parte del primer movimiento, y conduce directamente al segundo tema. Tenemos los 5 elementos característicos del gesto: las 3 fases; el punto de arribo claramente marcado, acentuado por el

siendo las 3 primeras las que considero realmente constitutivas de dicha instancia. La diferencia radica en que este autor considera principalmente ejemplos del gesto en cadencias finales, correspondiendo su cuarta fase al decaimiento de la tensión luego de lo que denomino “punto de arribo”, y que en el caso de McCreless es un evento acentuado y resonante (casi todos sus ejemplos corresponden a música para piano) desde el que disminuye paulatinamente la tensión. Siendo el gesto que analizo en este trabajo más corto que el que estudia McCreless, considero estos últimos como una variante.

final del rápido descenso melódico y la aparición de las blancas ligadas en la mano izquierda, lo que es el acompañamiento inferior al tema, que se encuentra en el centro de la textura, marcado como *cantabile*; y la progresión hasta dicho punto. En cuanto a esto último, el aumento de la tensión se produce, en primer lugar, por la fluctuación entre *p* y *mf*, en la primera fase, y su estabilización en *mf* a partir de la segunda; y en segundo lugar, por varios procesos de tipo rítmico y duracional. Todo el gesto transcurre en una sección *ad libitum*, con lo que no hay una sensación métrica regular. A partir de este hecho como ámbito en el que se produce el gesto, podemos comprobar que existe un paulatino aumento de la actividad-tempo entre los grupos melódicos, hasta que se estabiliza en la segunda fase en las fusas. Pero en esta fase se produce un fenómeno similar a lo que ocurre en la segunda fase del gesto de la *Waldstein*: percibimos un conflicto entre esta tendencia progresiva, reforzada por la indicación *precipitando*, y la recesión en el tamaño de los grupos melódicos de la mano derecha, delimitados por las notas que cierran cada grupo: 8, 12, 16 fusas, conflicto que es resuelto con el descenso de la tercera fase, lo que configura el acontecimiento más rápido de la transición. Esta sensación de rapidez, una culminación coherente con el *precipitando*, hace especialmente direccional a la tercera fase, de forma análoga a lo ejemplificado en Beethoven. El gesto de Lutoslawski es claramente una versión prototípica.

Allegro Gato
♩ = 100

Violín

Piano

Primera fase Segunda fase Tercera fase

Mea minima Repetición Fragmentación

RECESIÓN EN EL AGRUPAMIENTO PROGRESIÓN RÍTMICA

Vln. 1

Pno.

PUNTO DE ARRIBO

Ejemplo 5: Lutoslawski, *Partita* para Violín y Piano, 1er. mov., cc. 1-6

El ejemplo 5 nos muestra otra versión prototípica del gesto, pero esta vez utilizado como función introductoria. Las fases son claras y nos encontramos con el mismo conflicto en la segunda fase, activado de la misma forma que en el Concierto para Piano: una recesión en el agrupamiento que contradice el impulso progresivo de la primera fase en el nivel del registro y del agrupamiento

motívico. Lutoslawski recurre al modelo de la sentencia como esquema de frase³⁶. Este modelo implica una primera función intratemática de presentación, en la que escuchamos alguna forma de repetición de una idea básica (en este caso, los dos primeros compases), y una función de continuación, que se caracteriza entre otras cosas- por la fragmentación motívica. El tercer compás cumple exactamente dicha función al fragmentarse la idea básica, quedándose solo con su segunda parte. Este proceso contribuye al efecto progresivo de la primera fase. En la tercera fase la resolución del conflicto se realiza especialmente por el plano rítmico, al pasar de semicorcheas a semicorcheas de tresillo.

Primera fase Tercera fase PUNTO DE ARRIBO

♩ = 112

Piano

p e legatissimo

Contenido de altura: Octatónica (tono semitono)
(do-re-mib-fa-fa#-lab-lasi + mi-sol)

V77 17

Ejemplo 6: Stravinski, Sonata para Piano, 1 movi., cc. 1-6

El ejemplo 6 es un caso similar al de *Partita* ya que se trata de un gesto introductorio, pero se diferencia en que se trata de otro caso de la variante mencionada: no existe segunda fase. El punto de arribo es claramente el Do4, lo cual refuerza el sentido de centro tonal de dicha altura, ya que es la nota de inicio y de llegada del movimiento melódico, siendo además la nota de llegada del bajo. El contenido de altura corresponde a una escala octatónica con 2 alturas agregadas: Mi y Sol. El componente octatónico está claramente perfilado: hasta la aparición de la nota más alta (el Sol5) hemos escuchado 6 de las 8 notas de la escala octatónica en su forma tono-semitono, a partir de Do. La textura ayuda a aclarar la estructura tonal ya que presenta varias voces cromáticas descendentes en las que se producen líneas de grados conjuntos que justifican el Mi y el Sol como notas de paso. La utilización del Sol5 como nota superior sin embargo, tiene una función táctica ya que inicia una línea descendente por semitono hasta el Re5, y desde allí escuchamos las últimas 3 corcheas-una anacrusa del tema- que contienen 3 de las 4 alturas de la dominante séptima de Do, en una clara alusión a una función armónica tonal³⁷. El efecto de tensión y resolución se produce explícitamente por el perfil melódico, pero las 2 fases y el punto de

³⁶ Caplin, William (1998). *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, pp. 9-12.

³⁷ De hecho, este punto coincide con un cambio en la textura: se abandonan las octavas y aparece el Do como nota sostenida. Esto señala el cambio de función formal, iniciándose el tema con una frase preparatoria para la aparición de la melodía principal, en el compás 13, de una forma análoga al primer tema de la Sonata de Bartók. El punto de arribo coincide además con un cambio en el contenido de altura ya que aparece el Sib y el Reb (fuera del ejemplo), las notas que faltaban para completar el total cromático.

arriba son sumamente claros. Por otra parte, sucede algo similar que en el caso del ejemplo de Nielsen: si tomamos en cuenta la nota de inicio, superior y nota de llegada del gesto, nos da una sucesión que implica una decisión compositiva amparada en una sutil realidad acústica: do-sol-do.

The image shows a musical score for piano, divided into three phases. The first phase, 'Primera fase', is marked 'Piano' and 'violento', and includes the instruction 'Modo híbrido: Pentacordio locrio de mi + pentacordio superior lidio de mi'. The second phase, 'Segunda fase', is marked '8va' and 'TEMA PRINCIPAL'. The third phase, 'Tercera fase', is marked 'PUNTO DE ARRIBO'. The score includes various dynamics such as 'piano', 'violento', and 'rinforzando', and features a complex rhythmic and melodic structure.

Ejemplo 7: Ginastera, Sonata n° 1 op. 22, 1 mov., cc. 132-138.

El ejemplo 7 corresponde también a un gesto que conduce a la reexposición de un tema. Es un caso especial, puesto que se produce una fusión entre las fases segunda y tercera: al alcanzarse la nota más aguda esta permanece, dividiéndose la textura claramente en 2 estrato, siendo el inferior el que presenta la tercera fase. Es notable la utilización armónica de la ubicación estratégica de notas claves en este sentido, de una manera similar a los ejemplos de Nielsen y Stravinski. En este caso, Ginastera ubica el V grado como nota superior, lo que permite su relación melódica (y armónica) con el La que será el centro tonal del tema. El cambio en el contenido de altura coincide con el cambio de fase: la primera fase es un buen ejemplo de modo híbrido, ya que puede ser analizado como la mezcla de dos segmentos modales que comparten el Mi como centro tonal: el pentacordio locrio inicial y a partir del Sib (nota de conjunción entre los segmentos) el pentacordio superior del modo lidio de Mi, lo que daría una escala de 8 notas, pero en la que el La está ausente, resaltando así su rol estructural cuando aparezca en el cambio de función formal. Las fases segunda y tercera corresponden claramente a un Mi eolio.

179 *tutta forza, feroce* *Primera fase*

Piano

182 *Segunda fase* *Tercera fase* *PUNTO DE ARRIBO*

Combinación polimodal: la lidio=la-si-dof-re#-mi-fa#-(sol#)
 la eolio=la-si-do-re-mi-fa-sol > + sib

Ejemplo 8: Ginastera, Sonata n° 1 op. 22, 4 mov., cc. 179-184.

El último ejemplo corresponde al gesto que concluye la Sonata n° 1 de Ginastera. Es un ejemplo de complemento cromático del agregado y dicha estrategia está conectada directamente con la estructura del gesto. Las fases son bastante claras, incluyendo una breve segunda fase que corresponde al acorde de corchea con punto, al inicio del penúltimo compás. Nuevamente encontramos al V grado en dicha posición, contribuyendo al efecto progresivo del gesto. Es notable la desproporción entre la primera y las otras fases, haciendo a la tercera especialmente direccional por su rapidez. El contenido de altura corresponde a una combinación polimodal con el La como centro tonal: se mezclan los modos lidio y eolio, lo que da una escala de 10 notas más el Sib agregado³⁸. Dicha altura aparece estratégicamente solo en el acorde de la segunda fase, formando una novena menor disonante con el La. El efecto de disonancia-resolución contribuye explícitamente a la sensación de conclusión del gesto.

³⁸ El contenido total es de 11 alturas, faltando solamente el Sol# para completar el agregado.

CONCLUSIONES

En el artículo he estudiado el gesto desde el análisis musical, pero utilizando conceptos de cognición, teoría de la metáfora y del gesto, y semiótica musical. Sostengo que su eficacia radica en la conjunción del gesto funcionando como representamen en el proceso de semiosis, con esquemas-imagen almacenados en nuestra memoria a largo plazo- que surgen de nuestras tempranas experiencias espaciales, formando así una base para nuestros objetos internos- formándose así el interpretante en la psiquis del auditor a través de una proyección metafórica. Lo anterior surge de un análisis que parte de la base de que existen varios niveles de significación en la música, pero se centra en un primer nivel que es estrictamente “musical”. El uso de las cremillas es intencional, para resaltar que, como el paradigma de la audición encarnada ha puesto de manifiesto, no existe algo así como una audición que no dé lugar a la conjunción del sonido con elementos internos en el proceso semiótico. Estos elementos internos funcionan como objetos y están formados por nuestras experiencias anteriores de tensión, surgidas especialmente de nuestras vivencias espaciales, y que, por definición, no son musicales. En otras palabras, en la música, la sintaxis actúa porque conecta con experiencias extramusicales en nuestra psiquis, sino sería imposible que funcionara.

Por otra parte, y en un nivel estrictamente sintáctico, la presencia del gesto en la música atonal (Lutoslawski) y neomodal (Ginastera, Stravinski) comprueba que su eficacia no radica en la armonía funcional ni en su concepto de consonancia-disonancia. He analizado el gesto como una figura constituida por cinco características, siendo solamente la segunda fase un componente no esencial. Como han demostrado los ejemplos, la característica curva de tensión que conduce directamente al punto de arribo es un efecto que se logra en los casos tonales por la cooperación entre la armonía funcional y los parámetros secundarios, mientras que para los casos del siglo XX ésta no es necesaria.

Tengo la convicción de que este tipo de investigación- más allá de las debilidades que todo trabajo académico puede presentar- contribuye a una visión más cercana de la música del siglo XX y del arte musical en general, ya que a través del análisis resalta la dimensión semiótica de la música. De esta forma, ayuda a comprender y apreciar la relación entre el cuerpo animado de los auditores, nuestra constitución psíquica más profunda, y la música, trascendiendo los estilos como constricciones determinantes para el juicio estético. Desde esta perspectiva, y en consonancia con lo expuesto en el trabajo, surge la metáfora de la investigación en este ámbito de estudio como una invitación a recorrer un camino sin un “punto de arribo” explícito, lo que se presenta como un atractivo aliciente para embarcarse en dicho viaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Agawu, Kofi (2012). **La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica**. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ben-Tal, Oded (2012). "Characterising musical gestures", *Musicae Scientiae* 16, n.3, pp. 247-261.
- Berry, Wallace (1986). **Form in Music** (2d. ed). New Jersey: Prentice-Hall.
- _____ (1987). **Structural Functions in Music**. New York: Dover.
- Cachapo, João Pedro (2013). "O que Escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical", *Music Hodie*, 13, n.1, pp. 155-161.
- Caplin, William (1998). **Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford University Press.
- Cox, Arnie (1999). *The metaphoric logic of musical motion and space*. Ph. D. Dissertation: University of Oregon.
- _____ (2006). "Hearing, Feeling, Grasping Gestures", **Music and Gesture**. Anthony Gritten, y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, pp. 45-60.
- _____ (2011). "Embodyng Music: Principles of the Mimetic Hypothesis", *Music Theory Online*, 17, n.2, pp.1-24.
- Cumming, Naomi (2000). **The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification**. Bloomington: Indiana University Press.
- Dudeque, Norton (2013). "Gestos musicais na Peça para Piano Op. 11, No 3 de Arnold Schoenberg", *Musica Hodie*, 13, n.2, pp.85-98.
- Gritten, Anthony y King, Elaine (2006). "Introduction", **Music and Gesture**. Anthony Gritten, y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, pp. xix-xxv.
- Hatten, Robert. (2004). **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2005). "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture", *Muzikoloski zbornik*, 41, n.1, p.5-30.

- _____ (2006). "A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert", **Music and Gesture**. Anthony Gritten y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, pp. 1-23.
- Johnson, Mark (1987). **The BODY in the MIND. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason**. Chicago: The University of Chicago Press (edición electrónica).
- Kühl Ole (2011). "The semiotic gesture", **New Perspectives on Music and Gesture**. Anthony Gritten y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, capítulo 6 (edición electrónica sin numeración de página).
- Larson, Steve. (2006). "Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings", **Music and Gesture**. Anthony Gritten, y Elaine King (Eds.). Farnham: Ashgate, pp. 61-74.
- _____ (2012). **Musical Forces. Motion, Metaphor, and Meaning in Music**. Bloomington: Indiana University Press (edición electrónica).
- Lidov, David (2004). **Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification**. Bloomington: Indiana University Press.
- López Cano, Rubén (2012). **Música y retórica en el barroco** (2d. ed). Barcelona: Amalgama Edicions.
- Marafioti, Roberto (2010). **Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos** (3ra. Edición). Buenos Aires: Biblos, pp. 73-106.
- Martínez, Isabel C. (2014). "La base corporeizada del significado musical", **Psicología de la música y del desarrollo**. Silvia Español (Comp.). Buenos Aires: Paidós, pp. 71-110.
- McCreless, Patrick (2006). "Anatomy of a Gesture: from Davidovsky to Chopin and Back", **Approaches to Meaning in Music**. Byron Almén y Edward Pearsall (Eds.). Bloomington: Indiana University Press, capítulo 2 (edición electrónica sin numeración de página).
- Meyer, Leonard B. (2000). **El Estilo en la Música. Teoría Musical, Historia e Ideología**. Madrid: Pirámide.
- Narmour, Eugene (1988). "Melodic structuring of harmonic dissonance. A method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony", **Chopin Studies**. Jim Samson (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 77-114.

- Nattiez, Jean.-Jacques (1990). **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music**. Princeton: Princeton University Press.
- Ospina, Vivian y Español, Silvia (2014) "El movimiento y el sí mismo", **Psicología de la música y del desarrollo**. Silvia Español (Comp.). Buenos Aires: Paidós, pp. 111-155.
- Oliveras, Elena (2007). La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Snyder, Bob (2009). "Memory for Music", **The Oxford Handbook of Musica Psychology**. Susan Hallam, Ian Cross y Michael Thaut (Eds.). Oxford: Oxford University Press, capítulo 10 (edición electrónica sin numeración de página).
- Spitzer, Michael (2004). **Metaphor and Musical Thought**. Chicago: The University of Chicago Press.