



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA

TESIS
***“LA EXPERIENCIA NARRATIVA
Y LA COMPRENSIÓN METAFÓRICA
DEL TIEMPO MUSICAL”***

Maestrando: María de la Paz Jacquier

Director: Dr. Favio Shifres

La Plata, Diciembre de 2011

*A quienes son mi inspiración, mi música y mi amor,
mi significado sentido del tiempo.*

ÍNDICE

Introducción	9
Parte I. Marco teórico.....	13
Capítulo 1. La experiencia narrativa de la música	15
<i>El concepto de narración.....</i>	<i>15</i>
<i>Música y narración</i>	<i>20</i>
<i>La experiencia narrativa del tiempo musical.....</i>	<i>24</i>
Sobre la experiencia del tiempo en la música	24
Sobre la experiencia narrativa del tiempo.....	26
Capítulo 2. La comprensión metafórica de la música.....	33
<i>La perspectiva corporeizada de la cognición.....</i>	<i>33</i>
La cognición corporeizada, situada y dinámica.....	35
El esquema corporal y la imagen corporal en la experiencia como personas	36
La interacción en un medio físico, social y cultural	37
El aporte de la neurociencia cognitiva.....	37
Estudios neurocientíficos vinculados a la experiencia musical.....	40
<i>La Teoría de la Metáfora Conceptual.....</i>	<i>40</i>
El origen corporeizado de los esquemas-imágenes.....	41
La formación de los esquemas-imágenes	42
La metáfora conceptual.....	45
La metáfora lingüística de la proyección metafórica	48
La representación gráfica de los esquemas-imágenes.....	50
<i>La metáfora de la música como movimiento</i>	<i>52</i>
El movimiento manifiesto y el movimiento observado o imaginado.....	54
El movimiento manifiesto en la experiencia musical.....	55
Parte II. Evidencia empírica.....	59
Capítulo 3. Procesos de segmentación, uso de metáforas lingüísticas y movimiento observado	63
<i>Prueba piloto.....</i>	<i>64</i>
Discusión.....	67
<i>Experimento 1.....</i>	<i>67</i>
Objetivo	67
Metodología.....	68
Participantes	68
Estímulos.....	68
Equipamiento	69
Procedimiento.....	69
Diseño	69

Resultados.....	69
Tarea 1: Segmentación.....	70
Tarea 2: Relato.....	74
Discusión.....	82
Conclusiones.....	83
Capítulo 4. Movimiento manifiesto y movimiento observado en la comprensión temporal de la música.....	85
<i>Experimento 2.....</i>	<i>86</i>
Objetivo.....	86
Metodología.....	86
Sujetos.....	86
Estímulo.....	86
Equipamiento.....	87
Procedimiento.....	87
Diseño.....	88
Resultados.....	88
Conclusiones.....	91
Capítulo 5. Movimiento observado y experiencia temporal de la música.....	95
<i>Experimento 3.....</i>	<i>97</i>
Objetivos.....	97
Metodología.....	97
Participantes.....	97
Estímulos.....	98
Equipamiento.....	101
Procedimiento.....	102
Diseño.....	102
Resultados.....	102
Tarea 1: Relato.....	103
Tarea 2: Correspondencia con diferentes textos literarios.....	105
Tarea 3: Identificación de la Forma Musical.....	107
Tarea 4: Reconocimiento.....	109
Tarea 5: Orden temporal.....	110
Conclusiones.....	111
Capítulo 6. Conclusiones.....	117
<i>Síntesis y discusión de la evidencia empírica.....</i>	<i>117</i>
Algunas discusiones metodológicas sobre el estudio de la experiencia temporal.....	123
<i>La experiencia narrativa y la comprensión metafórica del tiempo musical.....</i>	<i>126</i>
Referencias.....	129
<i>Referencias audiovisuales.....</i>	<i>135</i>
Apéndice.....	137
<i>Experimento 1.....</i>	<i>139</i>
<i>Experimento 2.....</i>	<i>183</i>
Esquema de la sucesión de audiciones e ítems del test.....	183
Planilla para los sujetos.....	185

<i>Experimento 3</i>	187
Esquema de la sucesión de audiciones y tareas de la prueba	187
Planilla para los sujetos.....	189
Relatos de la Tarea 1.....	191
<i>Archivo multimedia</i>	211

INTRODUCCIÓN

... la música es significativa porque puede presentar el flujo de la experiencia, el sentimiento y el pensamiento humano en formas concretas y corporeizadas, y esto es significativo en su más profundo sentido. Un hecho fundamental acerca de la música es que llama a nuestro sentido vivenciado de la vida.
Mark Johnson (2007, p. 236)

La presente tesis se desarrolla en torno a una investigación teórico-empírica de la experiencia narrativa del tiempo musical, abordada desde el estudio de la experiencia temporal con el aporte de la teoría de la conceptualización metafórica.

La elección de este tema surge, por un lado, de la reflexión pedagógica. A partir de mi labor como docente de Educación Auditiva (FBA-UNLP), donde se analizan diferentes componentes musicales principalmente desde la audición, me encuentro inmersa en un contexto en el que se cuestiona un modo tradicional de abordar los contenidos musicales, anclado en una visión estructuralista de la música y sustentado desde la psicología cognitiva clásica, y, al mismo tiempo, se debate sobre la práctica de significados desde una postura más experiencialista (y también de mayor validez ecológica), aún cuando los contenidos de la asignatura requieren ser tratados, a menudo, desde sus características teórico-estructurales.

Sin embargo, al investigar algunas diferencias entre la escucha musical en la vida cotidiana y la escucha musical en las clases, comienzan a surgir una serie de tópicos relacionados con los modos de escucha. Entre ellos aparecen las cuestiones de la *narratividad* de la música y de la existencia de componentes narrativos en la experiencia musical, vinculadas al contexto de audición de la música, la escucha de las obras 'por partes' vs. 'en su totalidad,' el condicionamiento en la experiencia temporal de la música a partir de ciertas consignas o señales extramusicales (títulos, argumentos, programas, etc.) y la incidencia del momento en que se dan o se conocen dichas pistas (antes, durante, después de la audición de una obra), etc. Por ello, resulta esencial profundizar el estudio del aspecto narrativo de la experiencia temporal como un punto clave en la cognición musical. No obstante, como se verá en el Capítulo 1, la investigación en 'música y narración' no es un tema nuevo, sino que ha estado presente en la agenda musicológica por décadas.

Por otro lado, el tema de tesis fue tomando forma a partir de las discusiones actuales sobre los nuevos paradigmas en psicología cognitiva. Particularmente, se apuntala en la importancia del componente dinámico-temporal en la explicación de la experiencia humana, y el desarrollo de una concepción más amplia de *mente*.

Indudablemente, el germen del tema de la tesis se nutrió de un primer contacto con el artículo de Michel Imberty *Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique?* (1997) y

con la obra de Mark Johnson *The meaning of the body* (2007); uno despertó mi interés por la experiencia del flujo del tiempo en la música, con sus contornos dinámicos, y el otro, por la cognición corporeizada de la música, con sus significados sentidos. Veamos, entonces, cómo fue cobrando cuerpo este trabajo y delineando sus hipótesis.

Desde una perspectiva más musicológica, observamos que la explicación y el análisis de la música como narración se fundan en diferentes aspectos de la analogía establecida entre ambas expresiones humanas: en la vinculación de personajes o actantes con motivos melódicos (Maus 1990; Monelle 1992), en el reconocimiento de una estructura argumental (Imberty 1981; Maus 1990; Monelle 1992), en la necesidad de distinguir entre tiempo episódico y tiempo configuracional (Chatman 1981; Newcomb 1987; Mizcnik 2001), en la identificación de fuerzas de significado (Kramer 1991), en la identificación del drama (Maus 1990; Almén 2005), como también en la necesidad de un tiempo para desplegar (Newcomb 1987; Imberty 1997; Ziv 2001).

Al focalizarnos en el estudio de la temporalidad de la música desde una perspectiva cognitiva, encontramos que algunas teorías sobre la organización temporal de la música apuntan a los procesos de segmentación perceptual (Imberty 1981; Deliège 1992), otras a la generación de una estructura de agrupamientos jerárquica (Lerdhal y Jackendoff 1983), otras a la caracterización del estilo musical y el modo de experimentar el tiempo (Imberty 1981) o a la organización de la experiencia temporal (Shifres 2009b; Jacquier y Burcet 2011).

El aspecto inherentemente temporal de la música también nos condujo a profundizar en las discusiones sobre la organización temporal y la experiencia del tiempo desde un punto de vista lingüístico-literario (Aristóteles 334 a. C.; Propp 1927; Lukács 1936; Barthes 1966; Todorov 1966), psicológico (Stern 1985, 2010; Johnson 2007), filosófico (San Agustín 397; Ricœur 1987, 1992), etc. Particularmente, el desarrollo de una filosofía de la temporalidad en Ricœur, que reúne los conceptos de experiencia del tiempo en San Agustín y de organización de la trama en Aristóteles, exponiendo que la naturaleza temporal de la experiencia humana da sentido a toda narrativa y, al mismo tiempo, toda narrativa se despliega en el mundo temporal de la experiencia humana, constituye una de las ideas pilares de la presente tesis.

Aunque a principios de la década de los 90 algunos semiólogos de la música señalan que no es posible hablar de narratividad en música, argumentando la imposibilidad semántica de la música para relacionar un sujeto con un predicado (Nattiez 1990; Abbate 1991), hacia finales de década se retoma la discusión sobre música y narratividad desde un enfoque más experiencialista. Así, Imberty (1997) explica que la música es proto-narrativa en el sentido de capturar la tensión propia de la trama (entendida como una sucesión de acciones humanas, de acuerdo con Aristóteles), pero que es anterior al lenguaje verbal. Al definir la organización temporal en unidades sentidas de la experiencia, Imberty se apoya en la idea de Stern (1985) de afectos de la vitalidad; luego, asocia estas cualidades dinámicas vitales a los vectores dinámicos, esto es, a ciertas características estructurales de la música que nos permiten experimentarla como contornos dinámicos en el flujo temporal. A partir de ello, enriquece el concepto de macro-estructura de la obra musical presentado en 1981, re-definiéndolo como una trama temporal de cualidades proto-narrativas experimentadas en el transcurso del tiempo musical.

Como desarrollaremos oportunamente, más allá de los valiosos aportes de esta mirada narrativa de la música, principalmente como encadenamiento de tensiones y relajaciones que organizan el transcurrir del tiempo tal como sucede en la narración literaria, consideramos que el concepto mismo de *proto*-narración provoca un estancamiento en el desarrollo de una explicación de la *experiencia* musical, pues el prefijo 'proto,' tal como lo indica Imberty, alude aquí a 'un sentido anterior' a la narración. De este modo, esta mirada parece situar la discusión nuevamente en el problema semántico. Pero, además, tal como lo discutiremos más adelante, el concepto mismo de vectores dinámicos apunta más a la obra musical (al objeto) que al sujeto que experimenta el flujo temporal.

En la presente investigación, buscamos re-pensar el concepto de narratividad musical, ya no desde la problemática semántica, sino desde la experiencia del tiempo, desde sus cualidades dinámicas y sentidas, concentrándonos en el sujeto que experimenta los significados musicales. Entonces, veremos que cobra sentido definir la experiencia narrativa de la música siempre que nos centremos en una perspectiva corporeizada de la cognición, considerando la interacción del sujeto con el entorno musical como un todo experiencial.

Asimismo, tomando la idea de Ricœur sobre la experiencia del tiempo configurado en la narración, planteamos que la experiencia narrativa de la música es la *experiencia del tiempo configurado en la música*. En esa configuración del tiempo, se da un tránsito activo por el presente, en el que el futuro se torna pasado. La idea de pasaje a través del tiempo y del tiempo traspasándonos se presenta en la Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson (1980, 1999; Johnson 1987, 2007, 2008; Lakoff 1993, 2008). A través de la metáfora conceptual del *tiempo en movimiento*, se plantea que nuestra experiencia y conceptualización del tiempo se dan en términos de movimiento en el espacio, pues en la percepción del movimiento y en el movimiento de nuestros cuerpos creamos un significado sentido del tiempo que implica ese movimiento. Así, comprendemos metafóricamente un dominio más abstracto (el tiempo) en términos de otro dominio experiencial más directo (el movimiento en el espacio). De allí que la música, como un modo de organización del tiempo, sea experimentada como movimiento (Martínez 2005; Johnson 2007): al escuchar música, sentimos que nos desplazamos hacia otro lugar, dice Johnson (2007).

Entonces, la hipótesis que atraviesa toda la tesis es que la configuración de la experiencia del tiempo musical como narración tiene lugar en tanto el sujeto conceptualice el tiempo musical en términos de la metáfora de movimiento, considerando que la experiencia de la música como narración apela a un significado sentido y corporeizado.

El presente escrito se organiza, básicamente, en dos partes. La Parte I abarca los dos primeros capítulos y está dedicada al marco teórico. El Capítulo 1 ('La experiencia narrativa de la música') comienza con una descripción del *concepto de narración*, incluyendo diferentes corrientes sobre el análisis y la organización temporal del relato literario y sobre la filosofía de la temporalidad. También incluye una recapitulación de la discusión musicológica sobre narratología musical que debate analogías entre *música y narración* a partir de diversos componentes de ambas expresiones humanas. Finalmente, se detiene en estudios sobre la organización temporal de la música y la experiencia narrativa, para introducir la *experiencia narrativa del tiempo musical*. El Capítulo 2 ('La

comprensión metafórica de la música') primeramente desarrolla algunos fundamentos de la *perspectiva corporeizada de la cognición*. Luego, presenta la *Teoría de la Metáfora Conceptual*, situándola dentro de la ciencia cognitiva de segunda generación y, consecuentemente, destacando el origen corporeizado de los esquemas-imágenes. Cierra este capítulo una exposición y discusión sobre la *metáfora de la música como movimiento*.

La Parte II congrega, en tres capítulos, evidencia empírica obtenida acerca de la manera en que es configurada la experiencia del tiempo en la música y el modo en que el tiempo musical es conceptualizado metafóricamente en términos de movimiento. El Capítulo 3 ('Procesos de segmentación, uso de metáforas lingüísticas y movimiento observado') describe uno de los experimentos que contiene un estudio de los procesos de segmentación en el tiempo real de la obra, el uso de metáforas lingüísticas en la comunicación de la experiencia musical y la incidencia del movimiento observado durante la experiencia de audición. El Capítulo 4 ('Movimiento manifiesto y movimiento observado en la comprensión temporal de la música') muestra otro experimento acerca del modo en que comprendemos metafóricamente la música en términos de movimiento, en el que se propone la realización de un movimiento corporal o la observación de una animación con objetos en movimiento durante la experiencia de audición musical. El Capítulo 5 ('Movimiento observado y experiencia temporal de la música') presenta un último experimento, que se focaliza en la experiencia temporal de la música y que, en cierta forma, engloba los conceptos e hipótesis de las pruebas anteriores, fortaleciendo las conclusiones sobre la narratividad de la música.

Por último, el Capítulo 6 ('Conclusiones') comienza con una *síntesis y discusión de la evidencia empírica*, en las que se van incorporando diferentes focos de interés teóricos en conjunción con los principales hallazgos de los experimentos, y finaliza con una propuesta teórica que define *experiencia narrativa y comprensión metafórica del tiempo musical*.

* * *

Quisiera manifestar un agradecimiento profundo a todas las personas que participaron directa o indirectamente en la realización de esta tesis: Gracias a Ricardo, por acompañarme, esperarme, apurarme, darme ánimo, por su confianza y cariño, fundamentales para la concreción de este proyecto. Gracias a mi familia, por transmitirme la curiosidad por el conocimiento y la musicalidad de mil maneras. Gracias a los escritores Diego Magnoli y Ernesto Alaimo, por ayudarme a pensar acerca de los relatos literarios y brindarme sus hermosas palabras. Gracias a todos los 'sujetos experimentales' (familiares, vecinos, amigos, amigos de los amigos, compañeros de trabajo, alumnos de la facultad, etc.), por prestarme sus mentes corporeizadas. Gracias a los profesores y colegas que fui encontrando en el camino, por favorecer valiosos intercambios. Gracias a mis compañeros de cátedra y de equipos de investigación, por enriquecer con sus discusiones el contexto en el que se fue armando esta tesis y alentar su finalización. Y un agradecimiento muy especial a Favio Shifres, por dedicarme su tiempo, ordenar y fortalecer mis ideas, inspirar mi trabajo, por su paciencia y aliento.

Paz Jacquier.-

PARTE I

MARCO TEÓRICO

En esta primera parte, desarrollamos el marco teórico de este estudio. En el Capítulo 1, partimos de la definición del concepto de narración y algunas discusiones narratológicas y filosóficas relativas al mismo para contextualizar esta línea teórica. Luego, nos referimos a diferentes aspectos abordados en la traspaso del concepto de *narración* al estudio de la música. Esta discusión nos lleva directamente al análisis de la experiencia temporal de la música, particularmente desde una cualidad narrativa, profundizando la mirada de la psicología cognitiva.

En el capítulo 2, el planteo de la experiencia temporal de la música nos conduce a explorar una de las líneas del campo de la psicología de la música más promisorias en ese sentido. De este modo mencionamos los postulados considerados más relevantes de la cognición corporeizada como parte de las ciencias cognitivas de segunda generación, discutiendo sobre el concepto de mente y la importancia de la interacción del sujeto en el entorno. Posteriormente, presentamos la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson desde una mirada corporeizada de la cognición. Por último, aludimos a la metáfora de la música como movimiento en el espacio, considerando la experiencia del movimiento realizado explícitamente con el cuerpo y del movimiento imaginado u observado en objetos o personas.

CAPÍTULO 1

LA EXPERIENCIA NARRATIVA DE LA MÚSICA

Las discusiones acerca de la analogía entre música y lenguaje tienen una larga historia y se han centrado en diferentes perspectivas. Algunos teóricos se focalizaron en las bases estructurales de la analogía, otros en los elementos semánticos, otros en las categorías que se toman para analizar un elemento de la analogía en base al otro o en los correlatos materiales de esta analogía. También se ha considerado que música (particularmente la música tonal occidental) y lenguaje (de acuerdo a su expresión oral) comparten un medio acústico, un carácter social y cultural, ciertas bases neurocognitivas, un soporte sensorio-motor, la posibilidad de suscitar experiencias estéticas, y una estructura gramatical (Igoa 2010). Incluso, estudios ontogenéticos y filogenéticos se preguntan si música y lenguaje se originaron como dos expresiones humanas diferentes, o si surgieron juntas y luego se diferenciaron, entre otras posibilidades (ver, por ejemplo, Brown 2001). Parte de estos estudios dieron lugar a una concepción de la música como narración.

A menudo, las descripciones de la música se han cimentado en el lenguaje teniendo en cuenta que comparten ciertas características, sean éstas poseer un comienzo y un final bien definidos, admitir una segmentación en unidades menores, contar con diversos recursos propios que permiten el cambio y la evolución del estado inicial, o introducir y desarrollar nuevas ideas a partir de un contexto dado (Krumhansl 1996).

La visión del arte centrada en el lenguaje se cimienta en la concepción de un significado que depende de un fenómeno inherentemente lingüístico. Entonces, para analizar el significado en la música es necesario entenderla como un tipo de lenguaje, en el que se identifican ciertos elementos entendidos como palabras, frases, oraciones, o que refieren a eventos, ideas u objetos extramusicales. Sin embargo, esta perspectiva basada en el lenguaje descuida el significado que se construye en la experiencia y el hacer musical: el significado en la música es sentido (Johnson 2007). Entonces, nuestra investigación toma el concepto de narración, en tanto experiencia temporal, para explicar los significados sentidos de la música.

EL CONCEPTO DE NARRACIÓN

En un sentido amplio, el concepto de *narración* alude a la acción de narrar, es decir, a expresar una sucesión de hechos que transcurren en un tiempo determinado, resultando en una situación final que da cuenta de alguna modificación de la situación inicial. La

lógica relacional en la manera en la que los acontecimientos se suceden estaría regida por un principio de causalidad, donde lo narrado se desprende de un antes y se dirige a un después (Diccionario New Grove, 2º Edición).

El estudio de la narrativa se denominó *narratología*, mientras que el término *narratividad* se refiere a la cualidad, a algo que posee alguna característica de la narrativa o se asemeja a ella (Diccionario New Grove, 2º Edición). Kramer (1991) establece una diferencia entre *narrative*, *narrativity* y *narratology*. Según este autor, la *narrativa* es el relato (*story*); la *narratividad* refiere al principio dinámico, al impulso teleológico, y al ensamble de la narrativa; y la *narratografía* concierne a la actualización de la narrativa y la *narratividad* en el acto de escritura, en la performance discursiva (por ejemplo, es lo que permite diferenciar dos versiones de *Caperucita Roja*). Chatman (1981) caracteriza a la *narrativa* como una organización o estructura relativamente independiente del medio en el que se la presente y que se actualiza en cada nueva presentación, sea en una novela escrita, una película, un ballet, etc. También considera la *narratología* como el estudio de la narrativa, y señala que la *narratología moderna* se nutre de dos corrientes intelectuales, la anglo-americana y la que reúne al formalismo ruso y al estructuralismo francés.

La *narratología* asociada al formalismo y al estructuralismo europeo se centró en encontrar patrones recurrentes y principios de la buena formación de los relatos. En esta línea, Propp (1927) llevó a cabo un análisis morfológico de los relatos (cuentos rusos), poniendo énfasis en la identificación de partes y sus relaciones, como así también en la función que cumplen dentro del relato. De esa manera, encontró que todos los cuentos tenían una estructura similar dada por la misma serie de funciones, es decir, partes fundamentales (la huida, la prohibición, etc.).

Por su parte, Todorov (1966) señaló la necesidad de diferenciar dos aspectos para el estudio del relato literario: la historia y el discurso. La historia implica la evocación de una realidad, donde la multiplicidad de acontecimientos y personajes ligados a ellos hace que no exista un orden cronológico ideal, sino que coexistan varios hilos simultáneos. El discurso es el relato que dirige el autor al lector y conlleva tres características: (i) El *tiempo del relato* o la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Existe una diferencia entre ambas temporalidades: lo lineal del tiempo del discurso y lo pluridimensional del tiempo de la historia. La historia puede ir y venir en el tiempo de los hechos o línea histórica; pero el discurso es la sucesión de ellos dispuestos palabra tras palabra, que además otorga una determinada significación emocional según se cambie el orden en la sucesión. Más allá de la temporalidad de los personajes, también se agrega la distinción entre el tiempo manipulable de quien escribe el relato y el tiempo irreversible de quien lo percibe o lo lee. (ii) Los *aspectos del relato* o la manera en que el narrador percibe la historia, es decir, si se sitúa por sobre los personajes –el narrador sabe más que ellos–, si tiene la percepción de un personaje –el narrador sabe tanto como él– o si percibe sólo lo que va sucediendo en el momento –el narrador sabe menos que sus personajes–. Y (iii) los *modos del relato* o el modo elegido por el narrador para contarnos la historia, en estrecha vinculación con la característica anterior.

Además, para un análisis estructural de los relatos, Barthes (1966) propone distinguir tres niveles de descripción: (i) El *nivel de las funciones* (en el sentido propuesto por Propp: cada función determina una parte fundamental). La función es considerada la unidad de

contenido que permitiría dividir el relato; sin embargo, estas unidades narrativas mínimas son independientes de las unidades lingüísticas. En cuanto a la sintaxis de estas unidades funcionales, se plantea la existencia de un conflicto entre el tiempo cronológico y el tiempo narrativo, donde el tiempo denominado 'verdadero' no es sino un tiempo referencial que trasciende el discurso. (ii) El *nivel de las acciones*. Este nivel intenta otorgarles un lugar estructural a los personajes describiéndolos según lo que hacen, por eso Greimas (citado en Barthes 1966) los denomina *actantes*. Más adelante veremos que Aristóteles también había conferido mayor importancia a las acciones de la trama que a los propios personajes¹. Y (iii) el *nivel de la narración* (nivel del discurso en Todorov). Nivel que analiza el relato como comunicación, donde se presenta un dador del relato y un destinatario del relato. El dador del relato concierne a la figura del autor, como persona real que lo emite, y a la del narrador, como una conciencia impersonal y superior o como quien observa y ve a los personajes. Serían los signos del narrador los que son susceptibles de ser analizados semiológicamente, pues, a diferencia del autor, que es una persona de existencia real, el narrador pertenece al relato. En esta comunicación narrativa que se da entre dador y destinatario se produce una vinculación particular entre las funciones y las acciones. Además, lo que interesa en este análisis es la exposición del relato, por ello se detiene en el discurso y no en la frase (como lo hace la lingüística).

En definitiva, para los estudiosos formalistas y estructuralistas, la preocupación se centró en encontrar normas narrativas en los relatos y en entender cómo operan los patrones recurrentes que permiten comprender ese relato ficcional como un todo portador de sentido.

El problema que reportan los estudios estructuralistas es que se han centrado en la sucesión de los segmentos narrativos y, según Ricœur (1992), ello los convierte en modelos fundamentalmente descronologizados. Es decir, para estudiar el aspecto temporal de los relatos justamente se recae en modelos a-temporales. Los críticos literarios concentrados en características estructuralistas, como los historiógrafos centrados en relatos cronológicos, no pueden traspasar una concepción lineal del tiempo, próxima a la concepción vulgar del tiempo, en la que el tiempo es entendido como una sumatoria de instantes sucediéndose sobre una línea abstracta orientada en una dirección única (Ricœur 1992).

Para Ricœur (1992), habría tres grados de profundidad en la organización del tiempo: (i) La primera estructura temporal refiere al tiempo como *aquello en que* los hechos suceden (la intra-temporalidad), que es más que la mera sucesión de 'ahoras.' (ii) El tiempo como *historicidad* donde el peso recae en lo pasado; pero aquí, el acontecimiento histórico se enmarca dentro de una intriga, que es la que otorga las características temporales a la narrativa (idea de reciprocidad entre intriga y acontecimiento histórico). Y (iii) la *temporalidad* (o temporalidad profunda) como la reunión del pasado, el presente y el futuro, y que el análisis existencial redefine como *hacer-presente, haber-sido y por-venir*.

¹ En la *Poética* de Aristóteles, los "actantes" son "los que representan personajes en acción (48^a, 1)" (Ricœur 1987, p.90), o "quienes actúan" o "práttontas" (en la traducción de E. Sinnott 2009, Capítulo II, Comentario 28, p. 11.)

Así, desde una filosofía de la temporalidad, Ricœur (1987) da una nueva mirada al concepto de narración. Su trabajo hermenéutico se desarrolla sobre una tesis de carácter circular donde narratividad y temporalidad se enriquecen mutuamente: el carácter temporal de toda experiencia humana otorga identidad a la narrativa, pero a su vez, toda obra narrativa se despliega en un mundo temporal propio de la experiencia humana. En este trabajo se conjugan dos ideas centrales: la temporalidad según San Agustín, y la importancia que otorga Aristóteles a la acción de los personajes en la constitución de la trama. Para Ricœur, el problema de la relación entre tiempo y narración se encuentra justamente allí, en la dinámica de la *construcción de la trama*.

De las *Confesiones* de San Agustín (397, trad. de A. Brambila, 1991), recopilamos algunas ideas del Libro XI, '*Del verbo divino, creador de todas las cosas. Meditación filosófica sobre el tiempo*,' que consideramos relevantes para la presente discusión de la experiencia musical como narración. En el Capítulo I, San Agustín expresa:

"¿Acaso ignoras Tú, Señor, siendo tuya la eternidad lo que yo Te puedo decir; o conoces en el tiempo lo que acontece en el tiempo? ¿Por qué pues Te he venido contando tantas cosas con todos sus pormenores? Ciertamente no porque Tú tengas necesidad de que yo Te las diga para saberlas; pero mi amor a Ti se enciende conforme Te las cuento." (p. 381)

Destacamos particularmente la última parte, *mi amor se enciende a medida que te cuento sobre mi cotidianeidad*, porque ello destaca la importancia de un *tiempo para hacerlo*. Es en el acto de contar, en el acto de narrar, donde se tiene esa dimensión de la intratemporalidad (siguiendo la idea de Heidegger, en Ricœur 1987, 1992). En el tránsito por esa narración se tiene una experiencia del tiempo en el hacer. Es ser *en* el tiempo.

En el Capítulo XVIII, escribe:

"... el futuro todavía no es y el pasado ya no es; y si no son, no pueden estar allí. Dondequiera pues que estén, como presentes están; aun cuando en la fiel narración de acontecimientos pasados salen de la memoria los recuerdos de las cosas, no las cosas mismas, que ya son idas. Las palabras se conciben conforme a las imágenes que quedan en el alma como vestigios que le dejaron las cosas al pasar.

"Mi infancia, pongo por caso, lejana como está, pertenece a un pretérito que ya se fue; pero cuando la rememoro y la relato la veo en el presente, pues presente la tengo en mi memoria." (p. 404)

Podemos pensar que esa *narración de lo que ya fue* revive ese tiempo que había tenido la experiencia de esas cosas, de lo que dejaron en el alma las acontecimientos al pasar. El acto de narración se vincula a una repetición o recapitulación de lo ya vivido en un tiempo anterior, pero que ahora abarca mi tiempo presente al volver a ser expuesto.

En el Capítulo XX, señala:

"Más exacto me parece hablar de un presente de lo pretérito, un presente de lo presente y de un presente de lo futuro; porque estas tres modalidades las encuentro en mi mente pero en otras partes no las veo. Lo que sé es que tengo

una memoria presente de lo pasado, una percepción presente de lo actual y una expectación presente de lo venidero. Si de este modo se entiende, acepto y afirmo que los tiempos son tres, pasado, presente y futuro, como se dice en el uso común.”(p. 406)

Para Ricœur (1992), el planteo de la experiencia unitaria de las tres dimensiones del tiempo da cuenta de un carácter extensivo del tiempo, y esta reunión de las tres dimensiones temporales define la temporalidad profunda. También resulta interesante destacar los términos asociados a acciones que definen (i) lo pasado como *memoria*, en el sentido de traer al tiempo presente lo ya vivido, (ii) lo presente como *percepción* (o *atención*), entendido como acto de percibir en el momento presente, y (iii) lo futuro como *expectación*, también como acto de esperar y transformar esa espera en el presente.

En relación a esta interacción de las tres dimensiones temporales, en el Capítulo XXVIII, San Agustín expone:

“Supongamos que voy a recitar un cántico que me es bien conocido. Al principio mi expectación abarca la totalidad del cántico. Cuando ya comencé, lo que en un dado momento está ya dicho pasa al pretérito y se encomienda a la memoria; y entonces la totalidad de mi atención se distiende entre el recuerdo de lo que ya dije y la expectación de lo que me falta decir. Pero en todo momento está presente mi atención, que es la que va mandando lo futuro hacia el pasado. (...)Y lo que pasa con todo el cántico (...) sucede con la vida del hombre y sus partes, que son sus acciones.” (p. 420)

Ricœur (1987) destaca la importancia de considerar la interacción de memoria, atención y expectación, y no de manera aislada, porque en ella reside el *tránsito activo* del futuro a lo pasado por (a través de) la tensión del presente, tensión que se moviliza en el acto de recitar: *“Esta tensión combinada de la expectación, la memoria y la atención es la que avanza y avanza”*² (p. 66).

En la *Poética* (334 a. C., aprox.), Aristóteles señala que, de los seis elementos que conforman la tragedia, el más importante es la *trama* (en la traducción de E. Sinnot, 2009) o la *fábula* (en la traducción de Schlesinger, 1959), pues concierne a la composición de las acciones de los personajes. Le siguen en importancia los *caracteres*, como el modo de ser, y el *pensamiento*, pero ambos se subordinan o iluminan a la acción; luego, la *expresión lingüística*, que implica la puesta en palabras de la trama; y por último, la *música* y el *espectáculo*, que son medios, y, por ello, resultan prescindibles. La relevancia de la combinación de los actos reside en entender la tragedia como imitación de las acciones de los hombres, y no de ellos mismos y sus cualidades, esto es, como imitación de la existencia humana. Sin acción no hay tragedia. La unidad de la trama exige que la acción sea perfecta y entera, es decir, que tenga principio, medio y final, y que constituya un todo.

² ‘Avanza y avanza’ refiere a ‘lo que se va realizando’ con un cierto impulso, *agitur et agitur*: *“Pero mi atención (attentio) sigue estando presente, y por ella pasará (transitur) lo que era futuro para convertirse en pasado. Y a medida que esto se va realizando (agitur et agitur), disminuye la expectación y se prolonga la memoria. Al final disminuye la expectación, al acabarse toda acción y pasar enteramente a la memoria”* (San Agustín 28, 38, traducción citada en Ricœur 1987, p. 65).

Las partes de la acción deberán estar dispuestas de tal modo que, faltando alguna de ellas, el todo ya no sea el mismo, y, a su vez, si ello no provoca efecto alguno, es porque sólo es accesoria o innecesaria. La trama debe diferenciarse de una trama episódica, en la que los acontecimientos se suceden temporalmente unos a otros, y componerse sobre la base de una concatenación de acciones. Así, la importancia de la composición de la tragedia reside en el pasaje de un estado de felicidad a uno de desgracia como consecuencia de un gran error: es la acción la que desencadena el pasaje de un estado a otro.

Esta importancia de la acción humana en el relato es retomada por Lukács (1936) cuando opone y define la narración y la descripción. Para que la narración no se vuelva mera descripción, para que tome las características del despliegue de la vida humana, son necesarios los elementos de lo casual. En la *narración* existe una tensión humana que conduce a generar expectativas en un encadenamiento de hechos que se intensifican o se atenúan, aún cuando no se conozca con certeza la dirección. “... *el verdadero épico (...) narra la función de las cosas en la concatenación de los destinos humanos, y la hace única y exclusivamente cuando participan en estos destinos, en las acciones y los sufrimientos de los individuos*” (Lukács 1936, p. 197). Así, la *acción* es fundamental en una narración, es lo que permite constituir el hilo narrativo, es la práctica humana que se origina en una mutua relación entre los individuos y el mundo exterior.

Por el contrario, en la *descripción*, los acontecimientos son presentados todos de una vez, como cuando contemplamos un cuadro, dice Lukács, o una serie de cuadros. La descripción se basa en una pretendida observación objetiva donde falta el orden animado de la vida y sólo hay lugar para relaciones lógicas. Se describe un estado, lo inmóvil, lo estático de los seres y las cosas del mundo: todo esto le confiere un carácter artificial e inhumano al relato porque carece del despliegue temporal que caracteriza la acción humana, es decir, porque no ha podido modelar “... *el verdadero movimiento del proceso vital...*” (Lukács 1936, p. 207).

MÚSICA Y NARRACIÓN

En principio, la música se ha vinculado a la narración esencialmente por su *carácter temporal*. No obstante, los teóricos de la música han explicado esta relación centrándose en diferentes características narrativas, inclinándose a un enfoque más musicológico o a un enfoque más psicológico.

Por ejemplo, la narración se caracteriza por la presencia de al menos un *actante* –un personaje que experimenta los hechos o un relator–. En tal sentido, la música es analizada de acuerdo a la presencia de motivos contrastantes o complementarios al modo de actantes en conflicto o en diálogo (Monelle 1992). Aunque Maus (1990) realiza una crítica a una ‘ligera’ analogía entre música y narración, admite una tendencia antropomórfica en las descripciones de la música, particularmente en la música instrumental, donde las sucesiones de eventos musicales son entendidas como acciones humanas hilvanadas en un relato. Más allá de las descripciones teóricas de la música en estos términos, también sugiere que las descripciones informales proporcionados por los oyentes podrían resultar interesantes al revelar sus intuiciones acerca de la música (donde no se reproduzca la descripción teórica en términos antropomórficos).

A su vez, el análisis semántico de la música produce interpretaciones metafóricas que se plasman en un relato donde habría una trama emocional en la que interactúan los actantes. En algunos contextos y estilos musicales particulares, estas primeras aproximaciones metafóricas se cristalizan, provocando, posteriormente, una correspondencia fija entre un evento musical y un significado determinado. Tal es el caso, ejemplifica Hatten, de la asociación del modo menor a lo trágico en la música romántica (citado en Monelle 1992). Incluso, algunos análisis semánticos de la música se centraron o se complementaron con el texto literario que la acompaña, sea el texto parte de la música al ser cantado, sea el texto que dio origen a una música programática, sea el título de la obra que presenta un contenido semántico explícito.

Otra característica de la narración es la *estructura argumental*, en la que se identifica una organización básica en torno a tres partes, introducción-nudo-desenlace o principio-medio-fin. Así, la estructura de la música puede ser examinada en dichos términos –aquí, una estructura tripartita–, considerando segmentos de la obra musical o la obra en su totalidad (Imberty 1981; Monelle 1992). También se consideraron estas partes como patrones presentes en la narrativa literaria (en el sentido de Propp, esto es, como estructuras organizadas de acuerdo a las mismas partes que implican ciertas funciones básicas) que se trasladaron a las descripciones de los patrones musicales recurrentes o de la forma musical, por ejemplo, en la forma sonata (Maus 1990).

El estudio de los relatos o de las narrativas también planteó la necesidad de distinguir entre el tiempo de la *historia* (*story-time*), es decir, el orden cronológico de los hechos, y el tiempo del *discurso*, es decir, el orden de presentación de los eventos en un medio determinado, la *mise-en-scène* (Barthes 1966; Todorov 1966; Chatman 1981; Ricœur 1987; Maus 1990; Micznik 2001), también denominados *dimensión episódica* y *dimensión configuracional* (Newcomb 1987). En el relato se conjuga la linealidad del discurso con la plurilinealidad de la historia, como lo indicamos más arriba.

Esta idea es retomada por Micznik (2001) en un análisis hermenéutico de las posibles cualidades narrativas de la música de acuerdo a la *historia*, que implica el análisis morfológico, sintáctico y semántico de los eventos musicales, y el *discurso*, esto es, la forma musical, la presentación de los eventos, la construcción de significado desde la manipulación temporal y desde las connotaciones intertextuales y gestuales. Así, la historia se refiere a los hechos en sí, mientras que el discurso le confiere a la presentación de esos hechos una estructura de actualización determinada. Según el tipo de uso que haga el compositor de uno u otro componente narratológico, se establecerán grados de narratividad en la obra música. Por ejemplo, en cuanto a la historia, en el *Primer Movimiento de la Sinfonía N° 6* de Beethoven, los motivos se perciben como embebidos en unidades más grandes, y sólo estas últimas (los temas) remiten a definiciones semánticas; contrariamente, en la *Sinfonía N° 9* de Mahler, los materiales presentan relaciones menos obvias o independencia, organizaciones amorfas, libre combinación, etc. Esto hace que los materiales, en Mahler, sean percibidos como eventos discretos, y se considera que esta individualización, entre otras cosas, colabora con la narratividad (como disposición secuencial de eventos). Así, las diferencias en la estructura morfológica dan cuenta de una diferencia semántica entre los materiales de ambas composiciones.

Desde la conjugación de dos dimensiones temporales presentes en la narración, otros teóricos han objetado la narratividad en la música. Para Abbate (1991), la música no tiene posibilidad de hacer referencia a un tiempo pasado, porque sólo es presente vivido; por lo tanto, no se podría diferenciar entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Pero además, para esta autora, hablar de narrativa musical es sólo una manera de hablar acerca de la música, pues implica ser consciente de que vamos a escuchar y comprender la música como una narración antes de que comience.

De acuerdo con Nattiez (1990), la música no es narrativa. Por un lado, una misma historia contada en diferentes soportes, por ejemplo, una película, un texto escrito, una obra de teatro, sigue reconociéndose como la misma historia. En cambio, en la música no es posible hacer dicha traslación porque no se sabe lo que cuenta: aquí, existe un impedimento semiológico para unir un sujeto con un predicado. Sí pareciera reconocerse en la música un impulso narrativo a través de la identificación de expectativas y resoluciones, exposiciones y retornos, pero que, en definitiva, sólo pertenecen al nivel del discurso³.

Por otro lado, Nattiez (1990) señala que los hechos históricos no constituyen por sí mismos una narración, sino que necesitan de un discurso que los emplace en el tiempo de la narración; entonces decimos que los hechos históricos son narrados. Por el contrario, para este autor, la música no narra: en todo caso 'narrativiza' los objetos sonoros (en analogía a los hechos históricos) al construir una linealidad, pero careciendo de un significado determinado.

Para profundizar en esta postura, Nattiez discute un experimento que desarrolló con niños de entre 11 y 14 años, en el que les solicitó escuchar *Aprendiz de brujo* de Dukas, luego les indicó que la obra contaba una historia y finalmente les pidió que escribieran esa historia. El objetivo del estudio era ver qué narrativa proyectaba la música. El semiólogo sugiere que en la consigna misma se propone escuchar/organizar de modo narrativo los 'hechos sonoros' (en concordancia con lo señalado por Abbate) y establecer relaciones de sujeto y predicado entre ellos (por ello encontraron historias de animales, de guerra, de aventuras, etc.), pero que la música en sí no explicita estas relaciones y tampoco puede hacerlo. La narrativa no está en la música sino en la imaginación de los oyentes. Por todo ello, según este autor, no es posible hablar de *narratividad* en música: describir la estructura formal de una obra en dichos términos no es más que una metáfora superficial.

³ Sin embargo, otros investigadores han mostrado que sí es posible considerar una traducción de un contenido expresado originalmente en términos musicales a otro lenguaje 'no musical.' Shifres (2007a) mostró que la estructura prolongacional de la *Balada en Sol menor* de Chopin, era traducida, a través de sus respectivos recursos 'léxicos,' a performances musicales (por ejemplo, la ejecución de la pieza hecha por E. Kissin) y cinematográficas (por ejemplo, la realización cinematográfica de la pieza hecha por R. Polanski en su película *El pianista*). Asimismo, comprobó la realidad de dicha traducción al verificar que los oyentes/espectadores de ambas performances podían establecer correspondencias entre ellas. De este modo, el contenido expresado musicalmente es traducido transmodalmente y el oyente/espectador posee la capacidad de reconocer dicha traducción. (El concepto de *transmodalidad* será abordado con mayor detenimiento en el Capítulo 2. Sintéticamente, diremos que se refiere a los múltiples modos perceptuales que intervienen simultáneamente en la experiencia.)

Micznik (2001) resume en tres puntos las principales objeciones que se hicieron a las interpretaciones narrativas de la música: (i) que se toman las teorías sobre la narración literaria o fílmica sin considerar que la música carece de las mismas bases semánticas, (ii) que algunos principios estructurales en común con la narrativa no alcanzan para considerar a la música como narración, y (iii) que en la música está ausente la figura del narrador y la tensión entre discurso/historia. Almén (2005) señala que las argumentaciones en contra y a favor del análisis de la música en términos narrativos se fundan, por un lado, en el traspaso de los estudios literarios a los estudios en música: en pos de hacer analíticamente manejable, algunos trabajos se centran en aspectos semánticos o en la aplicación de términos como personajes, narrador, acción y argumento; y, por otro lado, en el reconocimiento de que música y literatura tienen un fundamento común (el medio temporal) pero son dos manifestaciones diferentes.

La narratología musical, en contraposición del estudio riguroso, sistemático y objetivo que supone la semiología, implica el análisis de unidades de entendimiento más largas que las sentencias, al mismo tiempo que una interpretación, es decir, una mirada hermenéutica del fenómeno musical (Newcomb 1987).

Por ejemplo, Almén (2005), basándose en el estudio de la narrativa mítica de Liszka, define y sitúa la narrativa musical como un proceso de 'trans-valoración' en el que el significado emerge a medida que el oyente configura sucesiva y simultáneamente las relaciones jerárquicas entre los elementos musicales. Este traspaso de valores culturales de significancia ocurre de acuerdo a lo aceptable o inaceptable según la cultura de pertenencia del oyente y sus competencias musicales. Entonces, el análisis narrativo musical no consiste en mostrar si los eventos musicales presentan relaciones causales, sino en explicarlos o categorizarlos desde una aprehensión de significados a posteriori. La tarea del analista parece centrarse en el establecimiento de una secuencia temporal significativa a partir del análisis hermenéutico de motivo y gesto, descritos en términos schoenbergianos. Sin embargo, el autor señala que no existe una única y correcta lectura narrativa de una pieza, sino una más o menos convincente. El análisis narrativo puede incluir algunos aspectos semánticos, según el contexto, aunque sin limitarse a ellos: el uso de ciertas combinaciones de los materiales musicales que se vuelven convencionales, las atribuciones antropomórficas y funcionales a ciertos elementos musicales, las asociaciones con las características dinámicas, las asociaciones programáticas, la inclusión de texto o explicaciones complementarias, etc. Finalmente, Almén propone cuatro arquetipos narrativos para las obras musicales (romance, tragedia, ironía y comedia) que se definen no sólo por sus componentes topológicos, sino también por las tensiones estructurales con respecto a un orden ideal. Para ejemplificar, elige el *Preludio en Do menor* de Chopin como una organización arquetípica de 'tragedia' (definida por el énfasis en la derrota): aquí el conflicto se describe por la inestabilidad de una expansión interválica del motivo (la transgresión) y la victoria se vincula al restablecimiento de la estabilidad del motivo inicial (la vuelta al orden inicial por sobre la transgresión).

Hemos observado que gran parte de los estudios citados en este apartado ejemplifican sus diferentes análisis narrativos basándose en la partitura de la música o en una concepción objetivista de la música. Aún cuando la narratología musical parece dirigirse a una búsqueda de explicaciones más hermenéuticas y diferenciadas de la semiología, no se distingue con claridad cuál es el lugar que se le otorga al oyente que experimenta la

música. Existe una brecha entre los análisis de elementos puntuales identificados en la partitura, de los que podríamos decir que carecen de temporalidad musical, y los análisis que hipotetizan organizaciones temporales por parte de un oyente ideal, pensado más como un receptor pasivo de la música que como un sujeto en interacción con la música (escuchada, cantada, etc.).

LA EXPERIENCIA NARRATIVA DEL TIEMPO MUSICAL

Considerando el tiempo musical como un modo particular del tiempo en general, Epstein señala que la experiencia musical se ve inmersa en la naturaleza dual del tiempo (citado en Shifres 2006). Por lado, el tiempo se organiza *como reloj*, es decir, se define por los aspectos cuantitativos de la experiencia. Por otro lado, el tiempo *experiencial* refiere al transcurrir temporal y al establecimiento de relaciones antes-después.

En otras palabras, la experiencia del tiempo *tipo reloj* alude a aspectos cuantificables o medibles de la experiencia musical. 'Como reloj' remite a la idea de dividir el tiempo en intervalos iguales que luego se toman como unidad de medida. Así, contamos cuántas pulsaciones o tiempos 'dura' un fragmento musical, establecemos relaciones de igualdad entre la extensión de diferentes partes, analizamos los niveles métricos perceptualmente y determinamos sus relaciones proporcionales, etc. De modo contrapuesto, la experiencia *narrativa* del tiempo musical refiere a los aspectos cualitativos. Nos permite organizar y caracterizar las sucesiones de eventos musicales, por ejemplo, al describir aquello que escuchamos en términos de qué vino antes y qué vino después (Shifres 2006, 2009b; Jacquier y Burcet 2011).

SOBRE LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO EN LA MÚSICA

Algunos modelos teóricos acerca de la organización temporal de la música plantean que el oyente construye la estructura de una obra por medio de una segmentación reiterada del flujo musical en diferentes niveles, y las unidades que resultan de dicho proceso se van relacionando jerárquicamente.

La teoría de Lerdhal y Jackendoff (1983) supone que el oyente familiarizado con la música tonal pone en marcha una serie de intuiciones musicales que le permite organizar las manifestaciones de superficie de la música (alturas, ataques, duraciones, etc.) en una estructura unificada con componentes jerárquicos. Estos autores formalizaron aquellas intuiciones musicales de naturaleza jerárquica en un conjunto de reglas, dando origen a una *gramática generativa de la música tonal*. Las descripciones estructurales posibles que provee la teoría (reglas de buena formación) dependen de una interpretación que las hace más o menos 'preferidas' al momento de escuchar la música (reglas de preferencia). Entonces, las intuiciones claras darán origen a descripciones claras y definidas, revelando patrones estructurales regulares; mientras que las intuiciones poco claras darán lugar a descripciones ambiguas y débiles.

Particularmente, el proceso involucrado en la construcción de una estructura de agrupamiento (una de las jerarquías formalizadas) consiste en segmentar de un modo relativamente espontáneo la serie de elementos que conforman la superficie musical; tarea que resulta más o menos sencilla de acuerdo a la organización intrínseca de la música. La estructura de agrupamiento es de naturaleza jerárquica: esto es, cada

agrupamiento o segmento se percibe como formando parte de agrupamientos más grandes, y, a su vez, contiene agrupamientos más pequeños. Aunque el proceso de agrupamiento o segmentación es, a menudo, considerado como uno de los más básicos en la comprensión musical, construir una estructura a partir de la relación entre los agrupamientos en múltiples niveles implica haber alcanzado un considerable grado de comprensión de la obra musical (Lerdhal y Jackendoff 1983).

Imberty (1981) enfatiza que el proceso de segmentación no es meramente un análisis semiológico producto de una operación lógica, muchas veces surgida de la partitura escrita, sino que se trata de un proceso perceptivo real que tiene lugar durante la audición. El proceso de segmentación en tiempo real está influenciado por los modelos culturales de referencia, por la identificación de cambios cualitativos más o menos pregnantes, y por la estructura profunda propia de la obra. Los modelos culturales de referencia aluden a una capacidad auditiva, adquirida por la simple frecuentación de la música, que guía la estructuración perceptiva. Son definidos como un esquema multinivel de casillas vacías, es decir, una macroestructura con un ordenamiento a priori de los eventos, que se encuentra almacenado en la memoria y que se va completando y reacomodando durante la audición de cada obra en particular. La importancia del concepto de cambio radica en su doble cualidad, temporal y estructural. *Temporal* porque la percepción de un cambio conlleva a la identificación de relaciones antes-después en la sucesión de los mismos, introduciendo una ruptura en el flujo continuo del tiempo. Y *estructural* porque el grado de facilidad o dificultad con que son percibidos esos cambios se corresponde con una jerarquía más o menos fuerte que da cuenta de la organización propia de la obra.

El autor explica que una *organización jerárquica fuerte* implica diferentes grados de pregnancia en los cambios percibidos que darán lugar al establecimiento de niveles jerárquicos, citando como ejemplo la audición del *Intermezzo en mi bemol menor N°6 Opus 118* de Brahms. Allí, el oyente establece, durante la audición, relaciones de orden temporal (antes-después) y relaciones formales (antecedente-consecuente, etc.) entre los segmentos próximos, atiende al encadenamiento de las partes dando lugar a una experiencia y una representación continuas, homogéneas, lineales del tiempo. Contrariamente, en una *organización jerárquica débil*, los cambios se percibirán como igualmente pregnantes, y esta igualdad en la importancia no permitirá jerarquizarlos tan claramente, proponiendo como ejemplo escuchar la obra *La Puerta del Vino* de Debussy. En este caso, el oyente sólo alcanza a establecer un ordenamiento de los segmentos de acuerdo a cómo se suceden y se yuxtaponen, a cómo irrumpen en el flujo musical, dando lugar a una experiencia y una representación escandidas, cortadas, fragmentarias del tiempo.

Teniendo presente que en esta teoría la música es entendida como una simbolización del tiempo, Imberty considera que el *estilo musical* está definido por la organización más o menos jerárquica de los cambios percibidos en el transcurso de la escucha y las unidades que ellos delimitan, pues es lo que da cuenta de la estructura temporal fundamental de la pieza. El estilo de una obra musical, y su reconocimiento por parte del oyente, conllevaría una manera particular de vivencia inconsciente del tiempo existencial: una experiencia lineal o una experiencia fragmentaria (Imberty 1981).

Por su parte, Deliège (1992) señala que los procesos psicológicos presentes en la audición musical responden a constantes psicológicas más allá del origen del estímulo. En este estudio se plantea que en el transcurso de la música se van identificando *índices perceptuales* o elementos pregnantes, es decir, ciertos rasgos que llaman nuestra atención. La *extracción de índices* nos permite simplificar y ordenar el conjunto de información que se está recibiendo para no sobrecargar la memoria de detalles, y, de ese modo, elaborar un esquema de la obra musical. La noción de *esquemización* está basada en un trabajo de Bartlett (citado en Deliège 1992) sobre la memorización de relatos y la organización psicológica del discurso. En ese sentido, se sugiere que cuando uno intenta esbozar el contenido de un texto, no se detiene en cada letra (ni en cada palabra) sino en ciertos los elementos salientes, al tiempo que opera con procesos de reducción y simplificación de la totalidad del discurso. Deliège presenta la noción de *índice* extraído de la audición musical y su esquematización como sustituto del soporte semántico presente en el relato, pues será lo que funcione como puntos de referencia. La extracción de *índices* responde a ciertas invariantes del discurso, y está relacionada a dos principios: el principio de similitud refiere a los procesos de agrupamiento (se reconoce la invariabilidad de uno o varios elementos), y el principio de diferencia concierne a los procesos de segmentación (se establecen los límites de la invariabilidad de uno o varios elementos).

La experiencia y organización del tiempo musical ha sido una temática abordada no sólo desde la psicología de la música, sino también desde la educación musical. Por ejemplo, ciertas propuestas sobre educación auditiva en la formación profesional de los músicos basadas en la diversas explicaciones sobre la cognición temporal de la música, han considerando al tiempo como un rasgo de la experiencia musical en la que se conjugan las características estructurales de la composición, el contexto de la escucha y los conocimientos particulares de quién escucha. Aquí se plantea que, al momento de organizar temporalmente la experiencia musical, el oyente puede inclinarse hacia una *organización lineal del tiempo*, centrada en la concatenación de partes y el establecimiento de relaciones antes-después, o hacia una *organización jerárquica del tiempo*, focalizada en la relación entre las partes y la recursividad de esas relaciones. En esta propuesta, ambos modos de organización del tiempo se consideran como los puntos extremos de una graduación hipotética, y cada experiencia musical particular se ubicaría en algún punto de esa graduación, más cercana a un extremo (organización lineal) o más cercana al otro (organización jerárquica) (Shifres 2009b; Jacquier y Burcet 2011).

SOBRE LA EXPERIENCIA NARRATIVA DEL TIEMPO

Como señalamos más arriba, la experiencia humana es por esencia de carácter temporal, una experiencia que ineludiblemente se define en el transcurso del tiempo. En ella, es la narrativa la que confiere significado al tiempo que pasa (Ricoeur 1987).

Según Bruner (1991), la narrativa es una herramienta (cultural) de la mente para construir la realidad, no sólo para representarla. La experiencia y el recuerdo⁴ propio de

⁴ Imberty (2008) señala que es posible que la organización cerebral de la memoria sea de naturaleza narrativa, en el sentido de responder a un ordenamiento lineal y direccional del tiempo y de los acontecimientos involucrados en él. Pero además, a diferencia de Bruner, señala que la memoria implica también una cualidad proto-narrativa.

los acontecimientos humanos se acomodan a la manera en que los contamos. Así, las narrativas constituyen nuestra propia versión de la realidad, y por ello las valoramos no por ser verdaderas o falsas, sino por resultar verosímiles. Desde esta perspectiva, 'pensamiento narrativo' y 'discurso narrativo' no son etapas sino procesos que se influyen mutua y continuamente. "*Nuestra experiencia de los asuntos humanos viene a tomar la forma de las narrativas que usamos para contarlos*" (Bruner 1991, p. 5).

El *storytelling*, utilizado en la terapia narrativa, implica un proceso psicológico que promueve una experiencia virtual de uno mismo, donde se ponen en juego la coherencia narrativa y las acciones narradas 'enactuadas,' es decir, como si las estuviéramos viviendo. Además, las narrativas que creamos sobre nuestras experiencias pasadas están atravesadas por las *formas dinámicas de la vitalidad*⁵ (Stern 2010).

Bruner (1991) describe la narrativa, en tanto modo de cognición y aprehensión de la realidad, a partir de una serie de características. Una de las características es la *diacronía*, que alude a un patrón de eventos transcurriendo o sucediendo en el tiempo (en un tiempo humano, como señala Ricœur, no un tiempo 'tipo reloj'). Goodman (1981; Bruner 1991) también señala que el orden secuencial y diacrónico de los eventos que se están contando no solamente está presente en una secuencia de palabras escritas o relatadas, sino que también puede construirse al mirar una pintura, siguiendo un recorrido de derecha a izquierda o de arriba hacia abajo. Es decir, al contemplar una imagen, reconstruyo una diacronía narrativa según el camino que transita mi mirada a través de los diferentes elementos que están plasmados y cómo los voy organizando.

Otra de las características de la narrativa que menciona Bruner es el *componente hermenéutico*, entendido como una capacidad interpretativa de la realidad construida que se pone en marcha en el acto de escribir/contar y de leer/escuchar una historia. En esta interpretación, los hechos seleccionados para ser contados se constituyen como una totalidad con determinados significados que les provee la relación entre esos hechos, y no los hechos aislados.

También caracteriza a la narrativa la *ruptura de lo canónico*, es decir, una ruptura de las expectativas respecto de lo convencional en una cultura determinada. Romper los cánones en la narrativa implica imaginar nuevas historias o transformar en inciertas las ya existentes y conocidas en nuestro entorno, y, de este modo, justificar la existencia de la narrativa, el por qué se cuenta.

Entonces, para comprender la naturaleza de la mente humana es fundamental considerar el contexto cultural, pues los dominios vinculados al conocimiento y las habilidades humanas se rigen por las herramientas provistas por la cultura y están organizados narrativamente de acuerdo a ella (Bruner 1991).

⁵ Las *formas dinámicas de la vitalidad* son definidas como gestalts experienciales en las que interactúan cinco elementos: movimiento, tiempo, fuerza, espacio y direccionalidad-intencionalidad (Stern 2010).

Para Bruner, la comprensión narrativa no sólo es una forma de organizar la experiencia que empleamos con mayor frecuencia, sino que además es una de las capacidades mentales que aparece primero en la infancia temprana.

Otros autores también se han referido a la infancia temprana, particularmente a las interacciones adulto-bebé y sus características temporales y su musicalidad. Introducimos estas temáticas porque nos aportan rasgos de la experiencia humana, temporal por definición, para ir construyendo el sentido de narratividad desde el que intentamos definir la experiencia musical. Con este propósito, destacaremos las cualidades dinámicas y temporales de las interacciones tempranas.

La *musicalidad* constituye una de las capacidades humanas fundamentales que tienen lugar en la interacción con los otros (Dissanayake 2001; Imberty 2008). El concepto de musicalidad humana, como una característica universal, comparte con la narrativa el hecho de desplegarse en el tiempo, poseer un contorno melódico-rítmico, contar con un contenido afectivo-emotivo que no se basa en el lenguaje sino en la corporalidad, e implicar una intención comunicativa (Imberty 2011). En los juegos vocales entre la madre y el bebé pequeño, las palabras no son lo relevante, sino la musicalidad que ellas presentan (Stern 1977, citado en Imberty 1997). Hay una organización repetitiva en las interacciones madre-infante, vocales o no, que caracterizan esa estructuración temporal. La regularidad en las repeticiones permite al bebé organizar el tiempo, y las variaciones en las repeticiones ponen en juego la confirmación o no de las expectativas, lo que implica una experiencia afectiva (Imberty 1997). Los bebés se van entrenando en estas habilidades de reconocimiento de regularidades y variaciones en las repeticiones a través de diferentes interacciones adulto-bebé. Un caso de ellas es el *babytalk*. Esta conducta diádica e interactiva implica una sincronía y una alternancia en las respuestas de sonido y movimiento, que manifiestan la sensibilidad del bebé a secuencias y patrones temporales. En esta interacción, el bebé va percibiendo diferencias y similitudes en las acciones o palabras del adulto, al tiempo que las evalúa de acuerdo a sus propias expectativas (Dissanayake 2001).

Entonces, la conducta repetitiva organiza el tiempo y también la experiencia afectiva al producir una secuencia emocional de tensión-relajación. Así, el bebé va construyendo *recorridos temporales*, con un principio, un desarrollo y un final, que surgen de la experiencia con-un-otro (Imberty 1997, 2011). Particularmente, esta capacidad de responder en 'simpatía' con el otro, basada en las sensibilidades desarrolladas en las interacciones tempranas, es lo que caracteriza la narrativa 'emocional' (Dissanayake 2001). Observamos que ese vínculo con el otro conlleva una organización dinámica-temporal que se delinea por las secuencias sentidas de la experiencia.

La respuesta al arte (especialmente las artes temporales) pone en marcha nuestra capacidad de 'simpatizar' con los sentimientos de los caracteres (por eso compartimos lo que le está pasando al personaje de una película, nos emociona la música en tanto manifestación de otro ser humano, etc.), y ello revela la importancia de este vínculo intersubjetivo temprano, pues es allí donde se desarrolla la sensibilidad hacia las características temporales y dinámicas presentes en el *babytalk* que permiten construir la emoción y el acuerdo en conjunto con el otro (Dissanayake 2001).

En otros términos, esa experiencia interpersonal implica un *acuerdo afectivo*, es decir, un ponerse de acuerdo en el tiempo, como ocurre entre los músicos durante una performance (Imberty 1997). Stern define esta forma sentida (temporal y dinámica) de la experiencia como *afectos de la vitalidad o envoltura (proto) narrativa* (1985; Imberty 1997, 2011) y más recientemente la re-define como *formas dinámicas de la vitalidad* (2010), entre otros términos usados⁶. Para este autor, no sólo la música, sino la experiencia de todas las artes que se desarrollan en el tiempo, puede ser entendida como una experiencia de formas dinámicas de la vitalidad.

La definición de esta 'forma dinámica' como *envoltura proto-narrativa* destaca que se trata de una experiencia que es anterior al lenguaje verbal (o, al menos, que prescinde de él), pero que presenta la tensión propia de la trama (por ello, *quasi-trama* o *quasi-intriga*), una *línea de tensión dramática intuitiva*, desarrollada en el tiempo (una trama, en el sentido referido por Aristóteles, que destaca el trazo de las acciones humanas). Se trata de una *trama temporal de la experiencia* entendida como "*forma de representación de la experiencia afectiva*," en términos de Stern (Imberty 1997, p. 29); es decir, como una organización sentida de la experiencia, un modo de sentir y de ser con el otro, pero en un sentido anterior al sentimiento o la emoción particulares y definidos (como alegría, hambre, etc.). En consecuencia, el bebé comprende y construye una unidad temporal en progresión con sus diferentes dinámicas de intensidades, ritmos, duraciones, contornos, etc., es decir, con sus diferentes formas de la vitalidad, más allá de la modalidad en que sea presentada (Imberty 1997). Esta unidad temporal implica una segmentación afectiva y cognitiva del flujo temporal de la vida, y afecta a toda la conducta humana, no sólo al relato o a lo verbal (Imberty 2011). Entonces, la narratividad, definida anteriormente como una cualidad de la narrativa, se vincula aquí a las propiedades temporales y dinámicas que definen los intercambios humanos, pues esas interacciones son parte de una experiencia del tiempo. Por todo esto, podemos re-significar la idea que "*la música tiene el poder de crear historias sin palabras*" (Imberty 2011, p. 15), pues ya no interesa tanto qué se está contando sino cómo se está contando y cómo es sentida esa 'historia.'

A los fines de nuestra investigación, tomamos la idea de narratividad musical de Imberty, en el sentido de presentar la tensión de la trama desarrollada en el tiempo. Sin embargo, eludiremos el término *proto-narración* que emplea el autor para definir la experiencia temporal de la música, pues 'proto' indica un sentido anterior a la narración y, de ese modo, introduce nuevamente el problema lingüístico-semántico. Entonces, para destacar las cualidades dinámico-temporales con las que describe la experiencia, a lo largo de la tesis nos referiremos a la *componente narrativa*.

"*El afecto de vitalidad es entonces un tiempo que surge, un fragmento de tiempo en el presente que se siente como una sucesión de tensiones y de relajaciones más o menos fuertes, como una sucesión de variaciones de intensidad de la sensación*" (Imberty 1997, p. 28). El afecto de la vitalidad es un *lazo*, dice Imberty, del presente con el pasado y el futuro que orienta nuestra vida.

⁶ En su libro *Forms of vitality* de 2010, Stern aclara que ha empleado diferentes términos en el estudio de los aspectos dinámicos de la experiencia, y que el término 'formas dinámicas de la vitalidad' es más abarcador porque no sólo alude al contorno temporal y dinámico, sino también al movimiento, la fuerza, el espacio y la direccionalidad-intencionalidad.

En esta idea de 'lazo' se retoma el concepto de vivencia del tiempo de San Agustín que vincula el presente del pasado (la memoria), el presente del presente (la percepción o la atención) y el presente del futuro (la expectación). En términos psicológicos, la reunión de los tres presentes podría vincularse los conceptos de 'ventana temporal' y de 'presente psicológico.' Este momento de lazo, de tránsito activo, desde el futuro hacia el pasado a través del presente implica una tensión que *avanza y avanza*, lo que se va realizando con un impulso determinado. Por una parte, si analizamos estas cuestiones en relación a la música, el concepto de expectación melódica⁷ parece pensarse más como un presente del futuro. Es decir, mientras escucho la música, ese presente me permite generar expectativas de lo que va a venir; pero, hasta que la obra musical no comience a sonar, de no ser que la conozca, no puedo vincularme con ese futuro (lo que no quiere decir, que no existe ningún tipo de expectación, sino que no está vinculada a la continuidad melódica). Por otra parte, al terminar la audición de la obra se plantea una ausencia de 'futuro': "*la expectación queda totalmente agotada y toda mi acción pasa integralmente a la memoria*" (San Agustín 397, p. 420). A menudo hablamos de lo 'intangible' de la música, por su característica efímera, como si no pudiéramos más que referirnos al pasado del presente, o lo que 'quedó' en la memoria, lo que ya no está. Y como expresa San Agustín, en el acto de contar o de pensar se vuelve presente esa experiencia pasada con la música. Interesantemente, Imberty (1997) señala la importancia de la *intencionalidad* no sólo como direccionalidad del tiempo, sino desde ese tránsito activo, es decir, hacia dónde se dirige como intencionalidad de las sensaciones, de las percepciones, etc.

Afín a la noción de afectos de la vitalidad, Imberty (1981, 1997) introduce en su teoría psicológica de la música el concepto de *vectores dinámicos*, que aluden a los elementos musicales que nos conducen a experimentar las formas temporales en progresión, en disminución o crecimiento, etc. Es decir, los diferentes vectores dinámicos determinan cómo será percibida la organización temporal de la música. Volviendo a los ejemplos musicales que presentó Imberty (ver p.), vimos que, en la obra de Debussy, los cambios se percibirían con cierta igualdad de importancia, dificultando el establecimiento de una jerarquía de esos cambios. La pieza se caracteriza por una organización jerárquica débil, en la que prima el ordenamiento de los segmentos en una sucesión y, entonces, la experiencia del tiempo de la obra se define como fragmentaria, pues al no poder vivenciarse e identificarse claramente estas dinámicas de la vitalidad, la experiencia remite a algo estático, inmóvil, mortal (como opuesto a vital). Contrapuestamente, en la obra de Brahms, los cambios se percibirían con diferentes grados de importancia, permitiendo establecer una jerarquía de los mismos. A su vez, en esta obra, cada nivel jerárquico se va organizado en segmentos de extensiones semejantes, lo que genera cierta previsión de los cambios y su pregnancia. El *Intermezzo* se caracteriza por una organización jerárquica fuerte, que no sólo permite un ordenamiento sucesivo de los segmentos sino también el establecimiento de relaciones formales, y, entonces, la experiencia del tiempo de la obra describe como lineal, pues aquí se vivencia una fluidez vital.

⁷ Acerca del término de *expectación melódica* ver, por ejemplo, E. Narmour (1992) 'The analysis and cognition of melodic complexity. The implication-realization model.' Chicago: University of Chicago Press.

Sin embargo, es necesario remarcar algunas diferencias entre los conceptos de afectos de la vitalidad y vectores dinámicos. En primer lugar, Stern plantea los afectos de la vitalidad como cualidades de la experiencia, mientras que Imberty propone los vectores dinámicos como cualidades de la obra musical (que son condición de posibilidad de una determinada experiencia). En segundo lugar, a partir de la diferencia anterior, podemos inferir que ambos autores están posicionados desde perspectivas cognitivas diferenciadas. Situar el estudio de la experiencia musical en el análisis de la estructura de la música nos remite a una postura clásica de cognición. Por el contrario, intentamos enmarcar el presente estudio en las ciencias cognitivas de segunda generación, como expondremos en el siguiente capítulo.

* * *

Entonces, retomando la analogía entre música y lenguaje, podemos plantear que tanto la narración literaria como la experiencia musical implican una sucesión de dinámicas, de tensiones y relajaciones, que organizan el flujo temporal. En términos de la experiencia, el discurso narrativo es más profundamente temporal que la mera sucesión cronológica de eventos: es *seguir la historia* (Newcomb 1987; Ricœur 1987), e involucra una manera particular de recorrer esa línea temporal (Imberty 1997; Ziv 2001). La experiencia narrativa del tiempo musical alude a la vivencia particular de la sucesión de tensiones y relajaciones que van configurando el tiempo de la obra, la dinámica de la linealidad temporal, y al establecimiento de relaciones antes-después (Imberty 1981, 1991, 1997, 2006, 2011). A su vez, el oyente iría combinando y cotejando la experiencia particular del tiempo musical de una obra con los patrones y configuraciones a los que las sucesiones de eventos podrían ir acomodándose, de acuerdo al propio *background*, al tiempo que iría generando nuevas predicciones de continuidad. Así, el aspecto narrativo de la música del S. XIX hace comprometer al oyente en *seguir la historia* (Newcomb 1987). Como cuando Aristóteles nos señala que lo importante es la trama, no los personajes, en todo caso, la acción de los personajes: esa se la historia que ‘seguimos.’ La trama no es simplemente una sumatoria de eventos, sino una concatenación de acciones humanas. Lo esencial en la trama, y en la experiencia de la música, es el paso de un estado a otro, el movimiento de un evento a otro, desencadenado por la acción (por la vitalidad). Lo que queremos estudiar aquí es, justamente, cómo el oyente ‘sigue la historia,’ cómo podemos definir la experiencia narrativa de la música como un transcurrir dinámico del tiempo.

Hemos visto que no existe un consenso en la descripción de la música y de la experiencia musical en términos narrativos. Algunos autores, como Nattiez o Abbate, niegan que se pueda hablar de narratividad en música, justificando su postura principalmente en discusiones semánticas. Otros autores, como Imberty, toman las cualidades dinámicas y temporales de la experiencia para proponer que sí es posible entender la música como narrativa, pero observamos que la evidencia empírica se concentra en las características del estímulo (la obra musical) para explicar la experiencia del tiempo. Aunque en sus últimos trabajos teóricos Imberty (1997, 2011) se concentra más en la manera en que es experimentada la temporalidad en la música, introduciendo las formas dinámicas de la vitalidad y ubicándose más próximo a una cognición corporeizada, el desarrollo empírico (1981) está basado en caracterizaciones verbales de la experiencia temporal, justamente porque está pensando psicoanalíticamente para analizar al compositor, y, a partir de ello, caracterizar el estilo como organización del tiempo. Precisamente, la presente

investigación, no centra su interés ni en las interpretaciones que al respecto pueda brindar el psicoanálisis, por exceder el marco de la misma, ni en los aportes de la psicología cognitiva clásica, por resultar limitadas para explicar la experiencia temporal de la música. Del mismo modo, no busca profundizar en las problemáticas del estilo y la semántica musical. Por ello, estos aspectos de los abordajes de Imberty no serán tomados en cuenta, a pesar de que, como se verá, algunas de sus ideas resultan centrales en el planteo de esta tesis.

A pesar de todo el desarrollo teórico en torno a la música como narración, la evidencia proveniente del campo de la psicología de la música no ha alcanzado una integración profunda entre el sujeto que experimenta y el entorno que le da sustento a dicha experiencia, atendiendo a las cualidades dinámicas y temporales de la experiencia musical. Según Stern (2010), en la música, y demás artes temporales, nuestra experiencia se define por una corriente dinámica. Esta idea será clave para pensar los sonidos de la música como movimiento, como desarrollaremos en el capítulo siguiente. Al experimentar la música, dice Johnson (2007), sentimos que nos desplazamos de un lugar hacia otro. Entonces, buscaremos en la idea de música como movimiento un soporte para pensar la experiencia narrativa del tiempo musical.

CAPÍTULO 2

LA COMPRENSIÓN METAFÓRICA DE LA MÚSICA

En el capítulo anterior abordamos la experiencia del tiempo musical como narración y definimos la cualidad narrativa de la experiencia en función de sus rasgos dinámicos. En el presente capítulo, retomamos este aspecto dinámico desde la Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson (1980) para describir la experiencia del tiempo musical en términos de movimiento.

La concepción de la música, más específicamente de la experiencia de la música, como narración parece tener implícita la idea de movimiento, en virtud de esa cualidad dinámica-temporal en la que inexorablemente se desarrolla. La perspectiva metafórica, situada en la ciencia cognitiva de segunda generación, nos permite profundizar el estudio de la experiencia del tiempo en la música desde otro ángulo.

Esperamos poder establecer, finalmente, lazos estrechos entre las diferentes teorías, para postular una concepción de experiencia narrativa de la música explicada en el marco de la cognición corporeizada, más específicamente, de la teoría de la metáfora.

LA PERSPECTIVA CORPOREIZADA DE LA COGNICIÓN

El dualismo mente-cuerpo tiene una larga historia. Desde la filosofía, Descartes argumentó la necesidad de considerar separadamente la mente del cuerpo para poder pensar con claridad (citado en Johnson 2007). Desde el sentido común, nos expresamos habitualmente bajo una concepción inmaterial de la mente en contraposición a la materialidad del cuerpo, además de una creencia tradicional de que el cuerpo humano es algo diferente del mundo externo (Gibbs 2005). El modelo clásico de psicología cognitiva postula una oposición entre la mente, como entidad etérea y separada de lo corporal, y el cuerpo, como su soporte material. De acuerdo a esto, tanto el razonamiento como la conceptualización abstracta son considerados capacidades humanas que se diferencian de las emociones, los sentimientos, las actividades motoras o la percepción (Johnson 2007). Así, diferentes teorías establecen una distinción entre los procesos llamados 'mentales' de aquellos llamados 'corporales,' o, análogamente, procesos cognitivos de 'alto orden' o 'superiores' y de 'bajo orden' o 'inferiores.'

Al momento de explicar el proceso de construcción del significado, el cognitivismo clásico o *psicología del procesamiento de la información* concibe a la mente como un sistema de cómputo, tomando metafóricamente la mente como una máquina que piensa. Aquí, la cognición se resume a un procesamiento de la información extraída del mundo, donde existe un sistema centralizado (el cerebro) del que depende todo el proceso. El cerebro se limita al soporte físico de la mente y desempeña tareas funcionales y organizativas (Clark 2008). Este proceso adopta la forma de un algoritmo más o menos estricto, es decir, que para completarse, debe seguir ciertos pasos ordenados serialmente (Varela 1988).

Más allá de sus valiosos aportes, este modelo descuidó la importancia que el cuerpo podía tener en la cognición, restringiendo el alcance de 'mente.' El desinterés por los procesos en el sistema motor y perceptual hizo que se limitaran a módulos de entrada y salida, y por ende su rol es pasivo (Gomila y Calvo 2008). En estas teorías, las representaciones (mentales) *internas* se vinculan a conceptos, ideas, imágenes mentales que representan simbólicamente y fiablemente la realidad *exterior*. La normatividad de las representaciones internas indica que la relación fáctica entre la representación y lo representado puede ser verdadera o falsa (Bickhard 2008). En la psicología de la música, esto se vio reflejado en estudios que se centraron en la audición estructural como modo de cognición, junto a una exclusión de todo significado musical que no fuera lingüístico o verbal, como lo advierten Pelinski (2005), Johnson (2007), Leman (2008), entre otros.

Contrariamente, las *ciencias cognitivas de segunda generación*, en las que se advierte una gran influencia de Merleau-Ponty, Heidegger y Gibson, por ejemplo, se centraron en una perspectiva experiencial del significado, donde la cognición se describe no como un proceso que ocurre exclusivamente en la mente (cerebro) sino como parte de la interacción entre organismo y entorno (por ejemplo, Gibbs 2005; Johnson 2007). Este entorno ya no es simplemente conocido a través de una percepción pasiva, sino que implica una acción comprometida por parte del sujeto en ese entorno (Leman 2008). El conocimiento se considera como ontológico, es decir, surge de un acoplamiento mutuo y simultáneo entre sujeto y medio, y en este sentido uno define-a y es definido-por el otro (Varela 1988; Johnson 2007). Para el post-cognitivismo, la cognición es interactiva, corporeizada y embebida en un contexto particular (Gomila y Calvo 2008). Entonces, el concepto *mente* demanda ser redefinido para poder abarcar el todo experiencial. Johnson señala que, a través de "... *nuestros sentidos corporales, el entorno entra en lo más profundo de nuestro pensamiento, esculpiendo nuestros más abstractos razonamientos (...)* [y esto se debe a] *nuestras interacciones corporeizadas con el mundo*" (2007, p. 154). Incluso, no sólo poseemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo (Gibbs 2005).

Tomando diferentes rasgos descriptivos, Varela (1988) propuso una 'cartografía de las ciencias cognitivas' donde se expresa un desarrollo de las ideas científicas. En el centro de este mapa polar se ubica al *cognitivismo* (procesamiento de símbolos), luego al *conexionismo* (procesamiento distribuido o en paralelo), y en la periferia, al *enactivismo*. La dirección desde centro hacia la periferia del mapa polar da cuenta de la transformación (no dialéctica ni evolutiva, sino más bien abarcadora y reinterpretativa) de las características de la ciencia cognitiva: desde un orden intrínseco de la información que nos provee el mundo, hacia un orden que emerge en la propia actividad cognitiva con ese mundo; desde una cognición como representación del mundo exterior y predefinido, hacia el mundo 'enactuado' (actuado, puesto en acto), que va surgiendo, que es modelado; desde

una representación de la realidad, hacia una interpretación de y una acción efectiva con la realidad; desde una cognición restringida a problemas específicos, hacia una cognición creativa, viva, que depende de las particularidades del contexto y del sentido común (en relación a la historia corporal y social); desde un desarrollo por diseño, hacia un desarrollo por estrategias evolutivas; desde una adecuación óptima (sujeto-entorno), hacia un acoplamiento viable dado por la historia de compensaciones posibles que crean regularidades, etc.

Bajo la perspectiva corporeizada de la cognición, se reúnen diversas vertientes que adhieren a una nueva concepción de la mente (una mente corporeizada), además de destacar la importancia del acoplamiento activo sujeto-entorno, aunque algunas aceptan (por ejemplo: Lakoff y Johnson 1980, 1999), otras suavizan (por ejemplo: Clark 1997; Nöe 2004) y otras niegan (por ejemplo: Gibson 1960; Chemero 2009) la existencia de representaciones mentales. Entendemos que estos matices responden, en parte, a la relativa consideración que se le otorga a los procesos *off-line*, en otras palabras, que la cognición no depende exclusivamente del momento actual de las interacciones, de puros procesos *on-line*, sino que es posible vincular nuestro presente con ideas o experiencias pasados o futuras. En algunos casos se prefiere hablar de 'estructuras de experiencia' en lugar de 'representaciones mentales,' con la idea de distanciarse de la concepción cognitiva clásica.

Evidentemente, estamos atravesando un período transicional (o directamente pluridimensional) con respecto al alcance de ciertos términos que empleamos en psicología cognitiva, que nos demanda definirlos oportunamente para indicar dónde estamos situados en ese mapa referencial que propone Varela. El ejemplo paradigmático es el concepto de *mente*.

LA COGNICIÓN CORPOREIZADA, SITUADA Y DINÁMICA

Como hemos planteado, Varela (1988) emplea el concepto *enacción* para aludir a la importancia del acoplamiento entre el sujeto y el mundo. Por su parte, Gomila y Calvo (2008) apuntan a la *interacción dinámica* y corporeizada de un agente *embebido* en su ambiente, para definir la cognición en el contexto post-cognitivista. Hemos destacado los términos 'enacción,' 'interacción dinámica' y 'embebido' con la idea de enfatizar la importancia que tiene en estas teorías considerar a un sujeto *en acción* y *en* un entorno, que es tanto físico como social y cultural. Esta mirada que se focaliza en el agente (como sujeto que actúa en el ambiente) define la característica *situada* de la cognición⁸. Así, la cognición requiere de un agente situado en un entorno, pero un entorno que puede afectarlo, tanto como él es capaz de afectar a ese entorno (Sharkey y Sharkey 2008).

Según Beer (2008), las ciencias cognitivas de segunda generación estarían atravesadas por tres ideas fundamentales: situado, corporeizado y dinámico. Estas tres ideas, tomadas en

⁸ Acerca del término 'cognición situada,' no queremos referirnos aquí a la cognición en vinculación con las interacciones inmediatas con el mundo, como discute Margaret Wilson (2008), haciendo alusión a un descuido de los procesos *off-line*, que involucran, por ejemplo, situaciones o ideas presentes del pasado o del futuro. Más allá de la discrepancia sobre el alcance del término 'situado,' acordamos con la autora en que la cognición corporeizada involucra tanto procesos *on-line* como *off-line*.

conjunto, definirían el sistema cerebro-cuerpo-entorno. De acuerdo con este autor, la cualidad de *situado* del sistema da cuenta del papel que tiene el comportamiento del agente en interacción con el entorno; la de *corporeizado*, apunta al rol de las propiedades físicas corporales del agente en relación con su entorno; y la de *dinámico*, alude al desarrollo temporal de las interacciones del agente en su entorno.

En este contexto, cuando nos referimos a ‘cognición *corporeizada*’ o ‘teoría *corporeizada* de la cognición,’ el adjetivo *corporeizado* integra y sintetiza estas tres ideas.

EL ESQUEMA CORPORAL Y LA IMAGEN CORPORAL EN LA EXPERIENCIA COMO PERSONAS

Como señala Gibbs (2005), nuestra propia experiencia como personas está intrínsecamente relacionada con las experiencias corporales cotidianas. En este marco, la *personalidad* puede entenderse como una propiedad emergente de las interacciones cerebro, cuerpo y mundo. En otras palabras, los movimientos corporales tienen un rol fundamental en nuestra experiencia como personas, porque nos permiten concebir el modo en que nos relacionamos con nuestro propio cuerpo. La experiencia subjetiva es sentida gracias a nuestros cuerpos en acción. Esto se construye desde la temprana infancia, pues los bebés comienzan su vida explorando el mundo a través del cuerpo, abriendo y cerrando los ojos, sacando la lengua, etc. Recién después se dan cuenta de que sus movimientos tienen consecuencias en el mundo.

La manera en que nuestro cuerpo se mueve en el mundo físico y la conciencia que tenemos de ello han sido explicadas por algunos investigadores a partir de las nociones de *esquema corporal* e *imagen corporal* (Pederiva 2004; Gibbs 2005). El *esquema corporal* se define como la manera en la que el cuerpo va integrando la postura y la posición de acuerdo al entorno, aludiendo al conjunto de relaciones que constituyen la base neuronal de nuestra experiencia con el ambiente. El *esquema corporal* implica la coordinación de todos nuestros movimientos y el mantenimiento de la postura, pero también tiene una función de unificación entre la manera en que nos movemos y nuestra percepción y nuestro reconocimiento como seres únicos. Se trata de nuestro sistema propioceptivo entendido como sistema corporal, de regulación de la dirección del movimiento, que es, a la vez, inconsciente y automático (Gibbs 2005). Además, según Gallagher (citado en Gibbs 2005) el *esquema corporal* involucra toda la información sobre nuestro cuerpo que no es conceptual ni consciente y que se va actualizando continuamente, aportando el *feedback* que precisamos para la activación de los programas motores. Por ejemplo, realizamos los movimientos implicados en sentarse, pararse, caminar, tocar el piano (para un pianista), de manera no consciente y automatizada; pero cuando queremos aprender a realizar ciertos movimientos, como conducir un vehículo, comer con palitos chinos, jugar al tenis, debemos hacerlos conscientes pues requieren de nuestra atención y esfuerzo. A nivel neuronal, se activa un patrón secuencial complejo, como una coreografía neuronal, permitiendo acciones tan simples como tomar un vaso a partir de una conjunción de muchos movimientos secuenciales (Lakoff 2008). A través de los esquemas corporales no sólo organizamos la información de la posición de nuestro propio cuerpo sino también del cuerpo de los demás, y ello se suma a la constitución de la propia personalidad (Gibbs 2005).

No obstante, como los *esquemas corporales* dependen de la experiencia personal y cultural, no pueden ser explicados simplemente desde la biología (Gibbs 2005). Gallagher explica que la representación consciente sobre el propio cuerpo se define como *imagen corporal*, involucrando sentimientos y emociones (citado en Gibbs 2005). La imagen corporal implica la experiencia y significación del conocimiento inconsciente que el individuo acumula en su interacción con el mundo, a través de la percepción que tiene de sí mismo (Pederiva 2004).

La interdependencia de ambos, esquema corporal e imagen corporal, es de capital importancia a la hora de desenvolvernos en el mundo. Para la persona es indispensable conocer su propio cuerpo, así como la dinámica postural, posicional y espacial que se pone en juego al interactuar con el medio ambiente (Pederiva 2004). A su vez, el esquema corporal opera inconscientemente influyendo en la experiencia consciente del propio cuerpo (Gibbs 2005).

LA INTERACCIÓN EN UN MEDIO FÍSICO, SOCIAL Y CULTURAL

De acuerdo con Pederiva (2004), la construcción corporeizada del conocimiento implica una interacción en un mundo tanto físico como socio-histórico-cultural. Aquí, el cuerpo no sólo se limita a su fisiología y anatomía, sino que también engloba lo sensible, lo inteligible y lo motor. Se destaca la importancia del cuerpo al pensarnos como seres intencionales que actuamos en este mundo dejando nuestra impronta en la historia. Así, el cuerpo constituye un ensamble bio-psico-social, pues representa un punto de referencia espacial, un instrumento de crecimiento y realización, al mismo tiempo que es resultado de las experiencias emocionales de la vida (Pederiva 2004).

Clark (2008) señala que la naturaleza pensante del ser humano se funda en la existencia de un cuerpo físico de la que se tiene consciencia, un cuerpo que está embebido en un mundo social y tecnológico. En definitiva, señala el autor, explicar la cognición desde una concepción corporeizada no es una enmienda, sino la manera natural de pensarla.

Asimismo, dado que cada cultura concibe y representa el mundo de un modo particular, Gibbs (2005) sugiere que la experiencia corporal también se construye culturalmente.

Por su parte, Johnson (2007) indica que el significado surge en la interacción con un medio que es social y cultural. Y en tal sentido, propone evitar la dicotomía individual/social en el estudio de la cognición corporeizada.

“Desde que el pensamiento es una acción coordinada, se extiende en el mundo, coordinada tanto con el medio físico como con el medio social, cultural, moral, político, y religioso, las instituciones, y las prácticas. El significado no reside en nuestro cerebro, no reside en una mente descorporeizada. El significado requiere un cerebro funcional, en un cuerpo vivo que se comprometa con el medio –que es social y cultural, como físico y biológico-.” (Johnson 2007, pp. 151-152)

EL APORTE DE LA NEUROCIENCIA COGNITIVA

Si volvemos a la diferencia entre la ciencia cognitiva clásica y la de segunda generación, encontraremos que también existe un contraste en cómo han sido interpretados los aportes de la neurociencia. Interesantemente, esto puede advertirse en ciertos puntos

considerados para realizar la taxonomía de tipos de externalismo que plantea Hurley (2010) desde una filosofía de la psicología, donde se otorgan diferentes grados de importancia al cerebro y los sistemas neuronales, y la manera en que se vinculan con el mundo en el que el sujeto está inmerso.

Resumidamente, la taxonomía que propone Hurley se divide en dos tipos: (i) el *externalismo del qué* intenta aislar los roles explicativos de los factores internos y externos, y (ii) el *externalismo del cómo* busca tomarlos en conjunto. A su vez, habría posturas más intuitivas y posturas menos intuitivas en ambos tipos⁹. El *externalismo del qué* intenta dar una explicación al problema del vínculo entre un cerebro descorporeizado con un mundo exterior, como es tomado por el internalismo (que sólo apela a factores internos). A esto se suma el ‘problema de la *membrana mágica*,’ donde se postula que hay algo mágico, difícil de explicar, en el límite entre los factores internos y los factores externos. Mientras que el *externalismo del cómo*, al plantear que la explicación de las cualidades de nuestra experiencia incluyen las cualidades del mundo con el que interactuamos, no precisan problematizar sobre una membrana mágica en sus teorizaciones, ni acerca de la separabilidad explicativa (interno/externo) que cimienta al internalismo. Para este externalismo, los procesos neuronales están en interacción dinámica continua con los factores externos, y, además, no sería factible ni apropiado aislarlos para su explicación.

Los aportes de la neurociencia han colaborado en la comprensión de cómo operan nuestros sistemas perceptuales, y ello en relación a nuestra experiencia y a la cognición corporeizada. En esta dirección, Gibbs (2005) señala que los mapas somatotópicos u homúnculos¹⁰ constituyen una herramienta muy importante para mostrar la proyección del cuerpo en la corteza cerebral, pero que no alcanza este estudio de las actividades somato-sensoriales para explicar la experiencia perceptiva. Pues, el estudio de la percepción requiere contextualizarse en la interacción cerebro-cuerpo-entorno, y no limitarse a la dimensión neuronal.

Es decir, como se puntualiza en el ‘externalismo del cómo,’ si queremos entender la experiencia como un todo, no deberíamos estudiar aisladamente los componentes que la integran. Evidentemente, ello está planteando un desafío para las ciencias de la cognición: concebir profundamente el acoplamiento de un organismo y su entorno como una continuidad ontológica.

En ese sentido, Johnson (2007) insiste en considerar el cerebro humano, el cuerpo humano y el entorno humano como las tres dimensiones necesarias para que surja el significado humano. Efectivamente, señala, el cerebro es el órgano supremo para producir significados, y la neurociencia da cuenta de ello, pero el cerebro solo, aislado, no puede funcionar.

⁹ Por ejemplo, la teoría de la *mente extendida* de A. Clark (1997) y otras teorías de cognición corporeizada y situada (Gibbs 2005; Johnson 2007; entre otros), corresponden al *externalismo del cómo* ‘más intuitivo.’ Mientras que las teorías dinámicas más radicales, que destacan la interacción on-line del entorno natural con los procesos internos (Gibson 1979; Chemero 2009; entre otros), se ubicarían en el *externalismo del cómo* ‘menos intuitivo.’

¹⁰ Puede consultarse la imagen del mapa somatotópico u homúnculo en Gibbs (2005, p. 46).

La comprensión del funcionamiento neuronal que provee la neurociencia cognitiva respalda la postura corporeizada, natural y no-representacional de la cognición (Johnson 2007). Por ejemplo, Johnson propone considerar la conceptualización no como un proceso de re-presentación de la realidad exterior, en la que los conceptos se definen como entidades puramente mentales, sino como patrones de activación neuronal, que emergen de todo el conocimiento acumulado en nuestro historial de acoplamientos con el mundo (Gallese 2003).

En esa línea, Gallese y Lakoff (2005) sugieren que los procesos sensorio-motores dan sustento a los conceptos abstractos. Esto se explica por dos aspectos. En primer lugar, por la cualidad multimodal del sistema sensorio-motor del cerebro. Aquí, *Multimodal* refiere a la integración de sistemas perceptuales y motores a través de redes neuronales transmodales que vinculan esos diferentes sistemas; por ejemplo, cuando veo algo rugoso es probable que lo relacione con una experiencia táctil de 'rugoso' o con el movimiento del dedo sobre una superficie rugosa. Y en segundo lugar, por la activación de los mismos conjuntos de neuronas en la percepción presente, el movimiento corporal y la conceptualización. Entonces, el pensamiento, la percepción y la acción se consideran como procesos cognitivos relacionados y mutuamente influenciados.

La cualidad multimodal del sistema sensorio-motor y del sistema perceptual permite explicar por qué cuando vemos una guitarra, por ejemplo, no sólo vemos un objeto con una cierta forma y color, sino que también lo 'veo' como un objeto que produce determinado sonido, y además, ese objeto me propone interactuar con él de algún modo (Gallese y Lakoff 2005). Según Gibson (1979, el sistema perceptual es el que me permite la interacción con el mundo real. Este autor propuso el término *affordance* para describir las posibilidades de interacción que me propone el objeto en un contexto dado. Por ejemplo, ver un cajón peruano no sólo es una percepción visual, sino que también se 'conecta' con posibilidades de acción, entonces, es una *affordance*.

El hallazgo de las 'neuronas espejo,' junto a trabajos de neurocientíficos como Rizzolatti, Fogassi y Gallese, dan sustento a la percepción multimodal (Johnson 2007; Lakoff 2008). Así, cuando uno ve a otra persona moviéndose, se activa el sistema motor del cerebro, pues hay un compromiso en una simulación de los mismos procesos que puede producir la acción del otro (Stevens *et al.* 2000). Esto se es posible por los patrones creados en la interacción entre el cerebro (los recursos neuronales acumulados), el cuerpo (los biomecanismos corporales) y el entorno (las estructuras ambientales externas) (Gibbs 2005). Este proceso es explicado neurológicamente a partir de la activación de un *sistema de neuronas espejo* (Gibbs 2005; Johnson 2007; Stern 2010).

Según explica Kandel (2007), las neuronas espejo se localizan en el área del lóbulo frontal adyacente a la corteza motora del cerebro, y aportan una base neuronal para el aprendizaje por observación al producir descargas cuando se ejecutan determinadas acciones o cuando se observa a otra persona haciendo algo. La capacidad que tiene el cerebro de copiar la acción de otro permitiría la imitación, el aprendizaje del lenguaje y la empatía, incluso colaboraría con la teoría de la mente.

Estudios neurocientíficos vinculados a la experiencia musical

Para la cognición musical, vista desde la neurociencia cognitiva, el movimiento juega un rol fundamental en la percepción y producción musical; pues el involucramiento con la música conlleva una comprensión del movimiento corporal gracias a la percepción multimodal. Así, al percibir un ritmo musical se involucran los mismos procesos básicos necesarios para el movimiento corporal que lo produce (Gibbs 2005).

Por su parte, Altenmüller (2001) señala que la música no solamente representa una estructura acústica en el tiempo, sino también un fenómeno de la experiencia humana subjetiva. Según el autor, esto da cuenta de que no se trata de una capacidad mental uniforme, sino de un complejo set de operaciones cognitivas y perceptivas (podríamos llamarlas 'cognitivas' en un sentido abarcador y relacional, como proponen Gallese y Lakoff) representadas en el sistema nervioso central, influenciado, a su vez, por la experiencia previa y los sistemas de memoria.

Al respecto, en una investigación sobre música y emoción. Zatorre y McGill (2005), encontraron que la música no sólo provoca cambios psicológicos, tales como alteraciones en nuestros estados de ánimo, sino también cambios fisiológicos, tales como variaciones en el ritmo cardíaco, la respiración, etc. Por ejemplo, la música rápida conlleva estados de excitación o, inversamente, la música lenta podría promover estados de relajación. Se cree que esos efectos estarían mediados por circuitos de feedback sensorio-motores, es decir, por sistemas de neuronas espejo. A partir de ello, se formula la hipótesis acerca de que la música implica un entrenamiento físico de funciones motoras y fisiológicas. Esta idea sería el fundamento de expresar que la música 'conduce' nuestro cuerpo.

LA TEORÍA DE LA METÁFORA CONCEPTUAL

Como señalamos anteriormente, el paradigma corporeizado de la cognición se cimenta en la concepción del cuerpo y la mente conformando una unidad (Johnson 2007; Leman 2008), donde la construcción de significado surge de las interacciones de nuestro propio cuerpo en el entorno. La Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson (1980, 1999; Johnson 1987, 2007, 2008; Lakoff 1993, 2008) forma parte de esta visión corporeizada de la mente.

Según Johnson (2007), el postulado básico de la Teoría de la Metáfora Conceptual propone que los dominios corporales y sensoriomotores (dominios 'fuente') sustentan la construcción de significado en los dominios más abstractos (dominios 'meta'). Se trata de un proceso de naturaleza imaginativa en el que se produce un *mapeo entre dominios* de la experiencia, cuyo objetivo es la producción de significado. El concepto de *mapeo* alude tanto a esta correlación entre las estructuras del dominio fuente y del dominio meta, como al mapeo neuronal, es decir, a los patrones de activación neuronal entre varias regiones cerebrales, que constituyen la base del mapeo entre dominios experienciales. Ambos dominios del mapeo se vinculan gracias a patrones dinámicos recurrentes, contruidos a

partir de la interacción continua de nuestros cuerpos con el medio, denominados *esquemas-imágenes*¹¹.

Entonces, en la conceptualización y la comprensión de conceptos abstractos nos ayudamos con proyecciones metafóricas que provienen de nuestra experiencia corporal en el entorno.

“Desde el primer instante de nuestra vida, y hasta el último momento antes de morir, el movimiento nos mantiene en contacto con el mundo en el sentido más íntimo y profundo. En nuestra experiencia de movimiento, no hay separación entre el mundo y uno mismo.” (Johnson 2007, p. 20)

Esta idea es clave para dimensionar la importancia del movimiento en la elaboración del significado, tanto de nuestro propio movimiento corporal como del mundo en el que podemos realizar esos movimientos. Además, no se trata sólo de las estructuras de esos movimientos corporales, sino de las cualidades dinámicas de los mismos, pues serán estas cualidades sentidas las que posibilitarán nuestra comprensión corporeizada de todo movimiento.

La propuesta fenomenológica de Sheets-Johnstone consiste en que el significado alcanza un nivel consciente de la experiencia y el pensamiento. Sin embargo, Johnson toma el concepto de *felt sense* propuesto por Gendlin (que aquí traduciremos como el sentido o el significado experimentado o vivenciado) para dar cuenta de que los significados están operando incluso antes de que seamos conscientes de ellos. De este modo, al considerar este nivel no consciente del significado experimentado, Johnson agrega un plus a la propuesta de Sheets-Johnstone (Johnson 2007).

Johnson también destaca que el movimiento y la experiencia de movimiento son los fundamentos para construir el concepto abstracto de tiempo y de relaciones temporales. Pues, en nuestra interacción con el mundo, el cuerpo necesariamente se mueve en un espacio durante un tiempo determinado, lo que hace que ese movimiento envuelva una cualidad temporal. De este modo, establecemos una relación experiencial entre movimiento y ‘cambio temporal’ (según la expresión propuesta por Johnson, en el sentido de transcurrir temporal). Así, la experiencia del paso del tiempo puede ser conceptualizada metafóricamente como movimiento en el espacio. Específicamente, la *metáfora del tiempo en movimiento* consiste en un mapeo entre el movimiento en el espacio (dominio fuente) y el cambio temporal (dominio meta).

EL ORIGEN CORPOREIZADO DE LOS ESQUEMAS-IMÁGENES

Hasta aquí hemos presentado resumidamente la Teoría de la Metáfora Conceptual. En este apartado discutiremos el origen corporeizado de los esquemas-imágenes con el objeto de profundizar la concepción corporeizada de esta teoría. Para ello, seguiremos la

¹¹ En su libro de 1987, Johnson usa indistintamente *schema*, *embodied schema* e *image schema*. Estos términos han sido traducidos al español como ‘esquema básico,’ ‘esquema encarnado,’ ‘esquema corporal,’ ‘esquema-imagen’ o ‘imagen-esquema.’ Aquí emplearemos el término compuesto ‘esquema-imagen.’

argumentación en cuatro niveles explicativos que proponen Callejas Leiva y Jacquier (2011).

La propuesta de cuatro niveles explicativos surge de una idea de capas cognitivas (ver Stern 1985; Petitmenguin 2007). Básicamente, lo que se propone es que el conocimiento proveniente de una dimensión sensoriomotora, como un primer sentido de organización en la temprana infancia, no es un estadio de nuestra experiencia que se supera o es desechada por un estadio superior, sino que constituye una capa que se va integrando en el continuo desarrollo cognitivo. Entonces, Callejas Leiva y Jacquier (2011) consideran (i) la formación de los *esquemas-imágenes* como una capa básica o profunda de origen sensorio-motor, (ii) la *metáfora conceptual* como un proceso que se basa en esa experiencia corporal, (iii) la *metáfora lingüística* como una descripción verbal de la experiencia que depende de la metáfora conceptual, y (iv) la *representación gráfica* de las denominaciones lingüísticas de ciertos esquemas-imágenes.

La formación de los esquemas-imágenes

Como hemos señalado más arriba, los esquemas-imágenes son patrones de experiencia sensorio-motora que surgen en la interacción continua y recurrente de nuestro cuerpo en el entorno, y que, a su vez, nos permiten entender ese entorno y actuar en él. Esto es posible porque los esquemas-imágenes no son estructuras rígidas, sino que se actualizan constantemente en la experiencia continua en la que estamos sumergidos en tanto seres vivos.

Al señalar la importancia del movimiento en una concepción corporeizada de la mente, Stern (2010) nos advierte que no alcanza con pensar el *qué* y el *por qué* del movimiento, sino que es fundamental conocer el *cómo*, es decir, su forma dinámica. Entonces, para destacar el origen corporeizado y la cualidad dinámica de los esquemas-imágenes, además de pensar *qué* constituyen (estructuras, patrones, etc.), es fundamental reflexionar acerca de *cómo* se constituyen (en la interacción dinámica y corporeizada organismo-medio).

Como señalamos en el Capítulo 1, esta 'forma dinámica' refiere a una organización sentida de la experiencia que podemos rastrear en la infancia temprana. De acuerdo con Stern (1985; Johnson 2007), es a través de la experiencia sensorio-motora que el bebé comienza a conocer el mundo y construir un sentido de subjetividad. Por su parte, Pederiva (2004) expresa que la actividad sensorio-motora y postural se considera una de las primeras herramientas para el desarrollo del psiquismo del infante. Por ello, se le otorga al cuerpo un rol fundamental en el desarrollo integral del niño. Para esta autora, el cuerpo y la concepción de cuerpo se modifican continuamente, e influyen pensamientos, comportamientos y relaciones humanas. Según Gibbs (2005), los bebés comienzan su vida explorando el mundo a través del cuerpo y recién luego se dan cuenta de que cada parte del cuerpo puede realizar un movimiento específico. Así, para nuestra experiencia como personas, los movimientos corporales tienen un rol fundamental, porque nos permiten concebir el modo en que nos relacionamos con nuestro propio cuerpo.

En las interacciones corporeizadas con el mundo, entre las que se destaca las interacciones con los adultos, el bebé va percibiendo cualidades globales, vinculadas a diferentes dinámicas de intensidad, ritmo, duraciones, etc., que le permite ir organizando la experiencia. La experiencia de estas cualidades es lo que constituye los *afectos de la*

vitalidad (Stern 1985). Estos afectos no son experimentados por el bebé como emociones discretas, en el sentido darwiniano (tristeza, alegría o sorpresa) sino como organizaciones emergentes de la actividad sensorio-motora que captan variaciones en las percepciones y propiocepciones. Por ejemplo, cuando el adulto balancea al bebé o le canta, estas acciones son percibidas como contornos dinámicos con ciertas intensidades, ritmos, etc.

Además, la percepción que tiene el bebé de esas cualidades (surgidas de la interacción) no depende de un modo perceptual específico, sino de una capacidad de obtener información amodal para la que el bebé está biológicamente preparado. Los bebés también trasladan formas experimentadas en una modalidad perceptual a otra modalidad o acción motora. Se habla entonces de *transmodalidad*.

En tanto patrones establecidos transmodalmente, los esquemas-imágenes no están atados a una modalidad perceptual, al mismo tiempo que no pueden existir por fuera de nuestro sistema perceptual y programa motor (Johnson 2007). En resumen, podríamos decir que percibimos de manera multimodal (vinculando percepción y acción) porque nuestros cableados neuronales, y procesos psicológicos también, son transmodales.

A partir de mover nuestro cuerpo en el mundo (en un sentido kinestésico), de sentir que nuestro cuerpo se mueve (en un sentido propioceptivo) y de percibir objetos y otras personas en movimientos, construimos patrones dinámicos recurrentes (es decir, esquemas-imágenes), que también pueden entenderse como patrones de activación a nivel neuronal (Johnson 2007; Lakoff 2008). Sin embargo, Johnson aclara que, al depender de una experiencia sensoriomotora para que se produzca la conexión a nivel neuronal, no podemos limitar la definición de los esquemas-imágenes a la activación de patrones neuronales. Además, los esquemas-imágenes son 'vehículo' y 'contenido' (como expresa Johnson) de los patrones de percepción multimodal, pues, como señalamos anteriormente, la percepción sensorio-motora se describe como multimodal en tanto responde a activaciones de redes neuronales (y a procesos psicológicos) transmodales. 'Vehículo' porque conduce el mapeo transdominio, y 'contenido' porque implica a los patrones de experiencia.

Cuando nos referimos a los patrones neuronales, consideramos apropiado expresarnos en términos de *activación* de patrones; en cambio, preferimos pensar en una *enacción* de los esquemas-imágenes, en lugar de activación. La diferencia consiste en que, aun cuando los esquemas-imágenes se pongan en marcha automáticamente, ello depende del contexto experiencial. No es un simple proceso *on-off*, como prender la luz presionando una tecla, sino de una dinámica interacción de un agente en su entorno.

La idea de *formas de la vitalidad* (en tanto propiedades emergentes que surgen de la percepción de cambios dinámicos de movimiento, intensidad, fuerza, contorno temporal y espacio), concepto que Stern introduce en 2010 basándose y ampliando la noción de *afectos de la vitalidad* (1985), nos permiten contextualizar y destacar la dimensión dinámica de los esquemas-imágenes. Si bien éstas se definen como estructuras, no constituyen formas rígidas ni esqueletos pre-diseñados, sino patrones de cualidades sentidas, pues surgen de nuestra interacción dinámica y corporeizada con el medio en que el vivimos y nos desenvolvemos. Esta dimensión sentida de la experiencia, que es crucial en la infancia temprana, continúa siéndolo en la adultez; y ello es una señal de la

relevancia de nuestra experiencia sensorio-motora en la construcción de significados, incluso los más abstractos (Johnson 2007). Por ejemplo, cuando le preguntaron a Einstein si pensaba en términos de palabras o de imágenes, él respondió que en “*ninguna de las dos, pienso en términos de fuerzas y volúmenes moviéndose en el tiempo y en el espacio*” (Stern 2010, p. 6). Precisamente, las formas de la vitalidad aportan el contorno temporal y dinámico fundamental para entender que los esquemas-imágenes no son representaciones estáticas (Johnson 2007).

Más aún, los esquemas-imágenes no se restringen a organizaciones proposicionales ni conceptuales, sino que son anteriores al lenguaje (Johnson 2007). Igualmente, los esquemas-imágenes, como abstracciones de la experiencia sensorio-motora, permiten relacionar dicha experiencia con el lenguaje y con la conceptualización. Por ello Johnson explica que son ‘corporales’ y ‘mentales,’ aunque el empleo de estos términos no nos parece del todo conveniente si queremos evitar la dicotomía cuerpo-mente. De todos modos, el autor aclara que los esquemas-imágenes, en definitiva, vinculan nuestra interacción física con el pensamiento y la imaginación.

Como ejemplo, cerraremos este apartado analizando un esquema-imagen en particular: *origen-camino-meta*. Nos interesa este esquema-imagen porque ha sido tomado en diferentes teorizaciones, especialmente en el ámbito de la música, proponiéndose que en el transcurso de la experiencia musical, nos sentimos movidos hacia algún destino u objetivo (Saslaw 1996, 1998; Johnson 2007). Saslaw (1996) puntualiza que el esquema-imagen *origen-camino-meta* se origina a partir de nuestra orientación corporal y relación con el medio, es decir, en cómo sentimos nuestro cuerpo moverse con una direccionalidad determinada, desde un punto inicial (*origen*), atravesando otros puntos espaciales o lugares intermediarios (*camino*) que nos conducen al punto final (*meta*).

En su libro de 1987, Johnson describe el esquema-imagen *camino*, que, consideramos, luego se denominó con más frecuencia *origen-camino-meta* por las partes que lo componen. El autor explica que la estructura interna del esquema-imagen *camino* se organiza en tres partes: un *origen* o punto de partida desde el que nos movemos, a través de un *camino* o secuencia de lugares contiguos, para llegar a la *meta* o punto de llegada. Así, el *camino* constituye un movimiento de un punto hacia otro punto en el ámbito espacial.

A su vez, señala que estas partes y sus relaciones determinan ciertas características del esquema-imagen *camino*. Primero, moverse desde un punto (inicial) hasta otro punto (final) implica atravesar toda la serie de puntos intermedios que los conectan. Segundo, ese movimiento *desde* un punto *hacia* otro punto implica un propósito o una intencionalidad, y por ello es experimentado con una direccionalidad determinada. Tercero, el camino implica una dimensión temporal, pues, al llegar al punto final será más tarde que cuando salí del punto inicial. Entonces, el camino es como una línea temporal, aspecto que será crucial en la comprensión de la temporalidad.

La correspondencia experiencial que se establece entre espacio y tiempo es la base para la metáfora *los propósitos son metas físicas* (o la *metáfora del tiempo como movimiento*), pues, la estructura del esquema-imagen constriñe las proyecciones metafóricas. Asimismo, las proyecciones metafóricas pueden basarse en varios esquemas-imágenes (Johnson 1987).

Los conceptos de esquema-imagen, esquema corporal e imagen corporal

Anteriormente, describimos el 'esquema corporal,' en relación a los micro-ajustes no conscientes que realizamos para movernos con precisión y acomodarnos posturalmente, (por ejemplo, pararnos o asir un mate), y la 'imagen corporal,' como el registro consciente que tenemos de nuestro propio cuerpo, (por ejemplo, vernos excedidos de peso o sentirnos cansados), y señalamos su interdependencia.

A pesar de los significantes implicados, el término 'esquema-imagen' es un concepto diferente, propuesto desde la Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson. La parte de 'esquema' refiere a patrón, estructura, organización, y la parte de 'imagen' alude a la preservación de ciertas propiedades del todo perceptual.

No obstante, el esquema-imagen se relaciona con nuestro esquema corporal en el sentido que éste último nos permite percibir y movernos corporalmente, y además, ambos operan a un nivel no consciente, subpersonal (Johnson 2007). Entonces, advertimos una interrelación entre estos conceptos: el esquema corporal, visto más desde un sentido sensorio-motor, y el esquema-imagen, considerado más desde una perspectiva cognitiva, se co-construyen y se sustentan uno en el otro, permitiéndonos conocer el mundo y actuar en él. A su vez, la imagen corporal (consciente) será significativa al estar basada en los esquemas corporales y en los esquemas-imágenes.

La metáfora conceptual

Como señalamos más arriba, la *metáfora conceptual* es un proceso de naturaleza imaginativa que tiene lugar en el transcurso de nuestra experiencia. Este proceso se describe como 'metafórico' porque vinculamos un dominio experiencial más conocido (dominio 'fuente') con uno menos conocido (dominio 'meta'), con el objeto de organizarlo y entenderlo. Este mapeo entre dominios es posible por la intervención de los esquemas-imágenes.

Una de las metáforas centrales en la explicación de la experiencia, y particularmente de la experiencia musical, se basa en entender el tiempo como movimiento en el espacio. El movimiento físico (mover y sentir nuestro cuerpo en movimiento, y percibir objetos en movimiento) incide en el modo en que experimentamos y pensamos abstractamente el tiempo. Pues sentimos el paso del tiempo a partir de los movimientos en el espacio (Johnson 2007), según la trayectoria que recorren, la velocidad, la direccionalidad, etc. El movimiento de un lugar a otro es entendido como un cambio temporal, a partir del cambio de lugar de los eventos que se desplazan (Lakoff y Johnson 1999; Johnson 2007). Este mapeo transdominio permite construir nuestra comprensión del *paso del tiempo* indirectamente, de un modo que denominaremos *metafórico*.

Hay dos metáforas básicas sobre la espacialización para nuestra conceptualización del paso del tiempo (Adlington 2003; Evans 2004; Martínez 2005; Johnson 1987, 2007). Por un lado, la *metáfora del tiempo en movimiento* toma metafóricamente unidades de tiempo como objetos que se mueven delante de un observador que está quieto, donde lo que se encuentra delante del él constituye el futuro, lo que se encuentra en el mismo lugar, el presente, y lo que se encuentra detrás, el pasado. Aquí, se produce un mapeo entre el movimiento espacial (dominio-fuente) y el cambio temporal (dominio-meta). Siguiendo a Johnson (2007), podemos decir que las cualidades sentidas en ese flujo temporal se

vinculan a ciertos esquemas-imágenes, y ello moviliza el mapeo metafórico, dando lugar a una experiencia y una conceptualización del tiempo en términos de movimiento en el espacio. Un ejemplo de ello tiene lugar cuando sentimos y expresamos que “*el tiempo pasa volando*” o que “*el lunes se vino rapidísimo.*” Por otro lado, la *metáfora del observador en movimiento* se basa en la experiencia de movimiento en el espacio de nuestro propio cuerpo. Se diferencia de la anterior justamente por tomar como dominio-fuente el movimiento del propio cuerpo (la trayectoria que recorre, la velocidad, la direccionalidad, etc.). De acuerdo con esta metáfora, experimentamos y decimos, por ejemplo, que “*nos acercamos a fin de año*” y que “*ya pasamos por esta situación.*”

Interesantemente, Gibbs le sugiere a Johnson (2007) que la *metáfora de la música en movimiento*, basada en la *metáfora del tiempo en movimiento*, también depende de mover nuestros propios cuerpo y sentir ese movimiento, y no sólo de percibir objetos en movimiento. En acuerdo con esta idea, podemos suponer que ‘sentirnos movidos por la música’ o ‘sentir que la música se mueve’ hacia algún destino físico está en íntima comunión con el conjunto de nuestra experiencia corporeizada en el mundo (desde lo sensitivo, motor y propioceptivo).

El proceso metafórico de la *música como movimiento* ha sido considerado a partir de la intervención de diferentes esquemas-imágenes. A partir del esquema-imagen *origen-camino-meta*, se propone, entendemos imaginativamente los eventos musicales como dirigiéndose desde un lugar de partida, transitando un espacio temporal, y arribando a un lugar de llegada (Saslaw 1996; Adlington 2003; Johnson 2007). En ciertas ocasiones, nuestras expectativas musicales no se cumplen, y sentimos que nos desviamos del camino, si la música avanza en otra dirección, o que no llegamos al destino final, si nuestra experiencia se vio interrumpida.

Adlington (2003) señala que se ha asumido que el movimiento *hacia adelante*, implicado en el esquema-imagen *origen-camino-meta*, es propio de la conceptualización metafórica del tiempo en la música; pero que de ese modo se descuidan otras posibilidades, como experimentar un retorno al punto inicial (podría ser música que presente una re-exposición de alguna parte), o que permanecemos estáticos (quizá música minimalista, cuando se presentan *clusters* de sonidos largos con mínimas variaciones tímbricas, de altura, de intensidad, etc. en lapsos prolongados de tiempo; o bandas de sikuris, al presentarse la reiteración constante de una misma melodía breve, con entrada y salida de instrumentos). En este punto, consideramos que la idea de permanecer estático también se puede seguir pensando desde el movimiento, porque es la negación del movimiento; aquí, la música no me conduce a ninguna parte, siento que no avanza o que no avanzo.

El autor también sugiere que la noción de cambio musical (cambio temporal) no debería limitarse a la metáfora del tiempo en movimiento, sino que podrían estar interactuando otras metáforas, por ejemplo vinculadas a la intensidad lumínica. Así, como señala Adlington, escuchar e imaginar metafóricamente la música nos remite a un caleidoscopio de metáforas. Lo que queremos enfatizar es que el análisis de la experiencia musical (y de la experiencia en general) puede anclarse en diferentes metáforas y esquemas-imágenes porque la experiencia está atravesada por una multiplicidad de factores.

Observaciones a la teoría de la metáfora

La Teoría de la Metáfora Conceptual ha sido criticada en ciertos aspectos, que, interpretamos, surgen de la propia denominación de la teoría como 'conceptual' y de la línea cognitiva en la que se la considere (más próxima a la ciencia cognitiva clásica o a la ciencia cognitiva de segunda generación). Nos detendremos en analizar algunos puntos. Podríamos suponer una gradación en el nivel de abstracción de los significados en los procesos de metaforización, sin dejar de considerar que el nivel corporal invade toda nuestra experiencia como seres humanos, desde nuestras acciones corporales más directas hasta los pensamientos más abstractos. En otras palabras, se trata de incluir la dimensión corporeizada del significado en la interacción, aún cuando no alcance niveles conscientes. En ese sentido, quizá no resulte del todo claro el adjetivo 'conceptual,' como sugirió López Cano (comunicación personal, 10 de noviembre de 2011), para nombrar el proceso metafórico con la amplitud con la que lo queremos tratar, pues parece quedar restringido a la conceptualización en términos de verbalización. Al respecto, Adlington (2003) expresa que la metáfora conceptual no sólo se vincula con las descripciones lingüísticas, sino que refiere especialmente a la manera en que vivenciamos el mundo. Cuando Johnson (2007) describe el 'significado inmanente de la dimensión no consciente,' consideramos que está dejando la puerta abierta hacia la consideración de un mapeo metafórico que incluye todo tipo de significación emergente de nuestra interacción corporeizada en el entorno. Entonces, en algunas situaciones, pareciera que nos encontramos acorralados por la necesidad de usar palabras para explicar la experiencia y la construcción de significados como procesos metafóricos no conscientes (desde el punto de vista de los procesos psicológicos). De todos modos, entendemos que el pensamiento y la conceptualización abstracta también están vehiculizados por los esquemas-imágenes (en tanto patrones sensorio-motores), y es por ello que no son procesos descorporeizados sino que dependen de nuestra experiencia (corporal) en el mundo.

Esta problemática parece evidenciarse en el siguiente análisis. Evans (2004) presenta una crítica muy interesante a la explicación de la experiencia y conceptualización del tiempo desde la Teoría de la Metáfora Conceptual. Partiendo de la distinción entre metáforas primarias (mapeo transdominio desde conceptos directa y ubicuamente presentes en la experiencia) y metáforas complejas (mapeos entre conceptos propios de cada cultura) basada en el grado de proximidad con la experiencia directa (Lakoff y Johnson 1999; Grady 1997, citado en Evans 2004), el autor argumenta que la *metáfora del tiempo en movimiento y del observador en movimiento* no son metáforas primarias (como proponen Lakoff y Johnson) sino compuestas, porque: (i) la experiencia del tiempo surge de la experiencia de la 'duración,' y no de la conciencia del 'cambio temporal' originada en el movimiento corporal. Más aún, la experiencia de duración sería pre-requisito para la experiencia de cambio temporal. Y (ii) los conceptos empleados como evidencia lingüística para explicar las metáforas de movimiento temporal, por ejemplo "*las vacaciones se pasaron muy rápido,*" dependen de cada cultura.

En relación al punto (ii), observamos que la metáfora conceptual es entendida en ese planteo como un mapeo entre conceptos (desde los conceptos sobre espacio y movimiento hacia los conceptos sobre tiempo) más que entre dominios experienciales. Tal vez, pensar a las metáforas primarias más allá de lo conceptual, en un nivel de los significados sentidos y pre-lingüísticos, sea atribuirles una perspectiva cognitiva desde la que no fueron

originariamente pensadas por Lakoff y Johnson. Más allá de la categorización entre metáforas primarias y metáforas complejas, estamos pensando en un proceso metafórico entre dominios experienciales (una experiencia en sentido amplio) y no en una conceptualización anterior a la experiencia.

En cuanto al punto (i), Evans desarrolla un planteo fenomenológico muy interesante acerca de la experiencia del tiempo. Resumidamente, su tesis postula que la temporalidad es algo inherente a la naturaleza humana, pues responde a la propia experiencia sensorial en la relación con el mundo. La experiencia del tiempo se percibe directamente, y no indirectamente como propone la teoría de la metáfora. El concepto de tiempo surge de la experiencia y percepción directa de la duración y la simultaneidad. La idea central es que somos conscientes de nuestra experiencia subjetiva, que tenemos una experiencia directa del tiempo. La metáfora conceptual agrega estructura y comprensión a esa experiencia al expresarla en conceptos concretos.

La metáfora lingüística de la proyección metafórica

La palabra *metáfora* viene del latín *metaphōra*, y ésta del griego *μεταφορά*, que significa 'traslación.' La metáfora es un tipo de tropo en el cual trasladamos el sentido propio de una palabra o expresión a un sentido figurado. De este modo, se busca realizar una comparación (entre objetos o conceptos) y colaborar con su comprensión (Diccionario de la Lengua Española).

En la teoría que estamos tratando, consideramos importante distinguir entre la *metáfora conceptual* y la *metáfora lingüística* para poder enmarcar esta teoría en la perspectiva corporeizada de la cognición. La primera refiere al proceso de naturaleza imaginativa que tiene lugar durante nuestra experiencia; mientras que la segunda implica hacer uso del lenguaje verbal para referirnos a dicha experiencia.

También consideramos relevante distinguir entre la metáfora lingüística en el marco de la proyección metafórica y las metáforas lingüísticas que surgen en la retórica o la poética. Las metáforas lingüísticas citadas en el apartado anterior corresponden a metáforas conceptuales, donde un dominio de la experiencia se correlaciona con otro dominio menos conocido con el propósito de estructurarlo y conocerlo. Por ejemplo, en la expresión metafórica "*a medida que la obra avanza (se escuchan los sonidos de guerra)*," entendemos el paso del tiempo musical como movimiento en el espacio, por eso decimos que 'la música avanza.' En cambio, la metáfora lingüística "*la luz de tus ojos me tiene cautiva*" no conduce a una conceptualización, sino que es parte de una retórica. Ahora bien, en la segunda parte de la expresión "*(a medida que la obra avanza) se escuchan los sonidos de guerra*," esos 'sonidos de guerra' podrían ejemplificar tópicos utilizados en la retórica musical, donde ciertos elementos compositivos son relacionados con determinadas acciones, palabras, hechos, etc., pero no surgen de una proyección metafórica. Entonces, de aquí en más, nos referiremos a las metáforas lingüísticas entendidas como expresiones de las proyecciones metafóricas.

Para la Teoría de la Metáfora Conceptual, el empleo del lenguaje metafórico es significativo porque está basado en metáforas conceptuales significativas, es decir, en una experiencia corporeizada (Lakoff 2008). Las expresiones metafóricas son usadas inconscientemente,

es decir, no pensamos en la estructura de los conceptos para hablar acerca de la música, al menos no es lo que hacemos generalmente (Saslaw 1998).

Según Adlington (2003), nos vemos impulsados a descripciones metafóricas cuando escuchamos música por una necesidad de atribuirle características de los objetos físicos a los sonidos efímeros, y, entonces, hablamos de la altura del sonido, de su peso, de su textura, etc. La lógica del pensamiento metafórico nos señala que las propiedades musicales no están en la música, en tanto realidad exterior, sino que emergen en los procesos imaginativos de quien la experimenta (Cox 2001). Entonces, cuando hablamos de la música, no describimos sus propiedades, sino nuestras propias interpretaciones basadas en cómo nos imaginamos su (re)producción (Adlington 2003). Estas descripciones metafóricas de la música constituyen una prueba del importante papel que tiene la cognición corporeizada en la construcción de significado y en la conceptualización de la música (Cox 2001; Adlington 2003).

Como plantea Johnson (2007), ha existido una postura centrada en el lenguaje que instauró la importancia del significado, especialmente referencial, y que condujo a considerar la música como un lenguaje, con sus significados y elementos equivalentes a palabras, frases, etc. representando ideas o cosas extra-musicales. Según el autor, este es uno de los problemas que evidencian ciertos estudios que proponen la metáfora de la *música como lenguaje*, porque quedan atrapados en una mirada semántica empobrecida y descorporeizada al no incluir en la música (en la experiencia de la música) todos aquellos significados que no sean proposicionales.

Zbikowski (2008) señala que la metáfora de la *música como lenguaje* es la base de las metáforas más usadas para describir la música, aunque aquí la música no se refiere al mundo exterior, como el lenguaje, sino al mundo interior en relación a las emociones y los estados fisiológicos. Sin embargo, el desarrollo de su planteo pareciera aproximarse más a un paradigma clásico que a uno corporeizado de la cognición. El autor ejemplifica su postura acerca de cómo se vinculan música y metáfora analizando un recitativo del cuarto movimiento de una cantata de J. S. Bach (*Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 61), particularmente en la parte que el texto cantado dice *und klopfe an*, 'y golpeó' (en el sentido de llamar a la puerta). Plantea que existe una red de integración conceptual en la que intervienen cuatro dimensiones: una *dimensión física* que alude a los aspectos físicos del acto de golpear la puerta para llamar; una *dimensión textual* que alude al contenido semántico que se asocia a las palabras; una *dimensión musical* en la que las notas musicales se vinculan a las palabras en un modo referencial; y una *dimensión integradora* donde se combinan los conceptos musicales teóricos y los conceptos lingüísticos posibilitando una *representación musical* de una persona golpeando la puerta para llamar. Consideramos que tal vez este pasaje de la cantata no sea el mejor ejemplo para explicar cómo comprendemos metafóricamente la música porque conduce a un análisis referencial: la composición está pensada como imitación del acto de 'golpear la puerta para llamar,' es decir, del contenido literario, y se espera que el oyente lo escuche de esa manera (de hecho, se explica que es un ejemplo de la técnica *text-painting*, en la que la música sugiere la imagen que representan las palabras). Además, la *dimensión textual* de esta red de integración conceptual implica conocer el significado –en alemán– de la palabra *klopfe*; porque de otro modo no tendría lugar la dimensión integradora.

Al menos en los términos en que está planteado el análisis de esta cantata, la dimensión integradora resulta una dimensión cerrada, en el sentido de restringir la explicación del proceso imaginativo que caracteriza la comprensión metafórica. Por un lado, en la teoría de la metáfora, y en las propuestas corporeizadas en general, se propone que el significado musical expresa el *modo* de lo sentido, de lo vivido, y no necesariamente su *contenido*. Es por ello, justamente, un significado corporeizado (Johnson 2007). La música no representa nada en especial, aunque existan algunos trabajos musicales particulares con algunos elementos referenciales. La cognición corporeizada prefiere hablar de *estructuras de la experiencia* en lugar de *representaciones de la experiencia*. En un sentido clásico, el concepto de *representación* alude a entidades puramente mentales que se encuentran separadas de lo corporal. Además, los símbolos mentales dependen de una relación uno a uno, es decir, una idea interna que re-presenta una realidad exterior. En una audición comprometida imaginativamente, la experiencia subjetiva tiene cualidades sentidas de la música: es el flujo temporal vivido de la experiencia. De acuerdo a ello, no deberíamos necesitar conocer la palabra *klopfe*, pues la sensación de golpear fue construida al sentir el golpe, con su aspecto temporal, su tensión, su direccionalidad, su intensidad, etc.

Por otro lado, consideramos que la idea de vincular esa palabra con un recurso compositivo y una resultante sonora no depende de una comprensión en términos metafóricos, es decir, de un mapeo entre dominios de conocimiento. Como señalamos más arriba, es preciso diferenciar entre el empleo de metáforas lingüísticas surgidas de una proyección metafórica y el uso de tópicos como parte de la retórica musical. Pues, en este caso, se analiza que un tratamiento particular de los materiales musicales deriva en la idea de golpear como una relación prefijada. Entonces, aquí, no hay metáfora conceptual.

Entonces, hablar metafóricamente acerca de la música es hablar de la experiencia vivida en el transcurso de la audición, es hacer una 'ejecución' de la música con significados corporeizados, empleando metáforas lingüísticas como expresiones de todas las metáforas conceptuales que hayan participado en dicha experiencia.

La representación gráfica de los esquemas-imágenes

Con el objetivo de ilustrar la explicación de la teoría de la metáfora, varios autores incluyen representaciones gráficas de los esquemas-imágenes. Al respecto, Saslaw (1996) presenta un vasto muestreo de representaciones visuales de los esquemas-imágenes que aparecen más frecuentemente en la literatura, con el reparo de tratarse de su propia representación visual de esas estructuras mentales abstractas.

Callejas Leiva y Jacquier (2011) identificaron tres problemáticas en relación a las representaciones gráficas de las denominaciones lingüísticas de los esquemas-imágenes. En primer lugar, consideraron un sobredimensionamiento en este tipo de simbolizaciones, sin desmerecer sus prestaciones. El inconveniente radica en el alejamiento de la experiencia directa que dio lugar a la formación corporeizada de los esquemas-imágenes. Estos gráficos pueden ser o no compartidos culturalmente, estar más o menos convencionalizados, resultar más o menos icónicos. Por ejemplo, en la figura 2.1, se muestra la representación gráfica (basada en la propuesta de Saslaw) de un esquema-imagen que podría relacionarse con diferentes aspectos experienciales, por ejemplo, encontrar un obstáculo en el camino, y no directamente con la denominación semántica que le dio origen al gráfico, en este caso, el esquema-imagen *fuerza*.

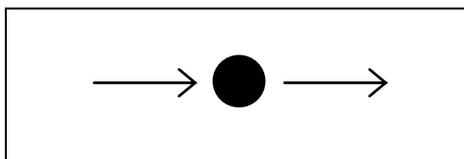


Figura 2.1: Representación gráfica de un esquema-imagen.

En segundo lugar, encontraron un tratamiento de ciertos esquemas-imágenes como inherentemente temporales o dinámicos y otros como estáticos o no-temporales. Se considera que esa división tipológica está atravesada por el contenido semántico de la denominación de los esquemas-imágenes y se evidencia en la presencia o ausencia de flechas en los gráficos. Siguiendo esa lógica, el esquema-imagen *origen-camino-meta* es más temporal que el esquema-imagen *contenedor* (ver figuras 2.2 y 2.3, basadas en las representaciones de Saslaw). Lo que se está dejando de lado es que, por definición, los esquemas-imágenes necesitan de una dimensión temporal, pues, como se señaló, constituyen patrones dinámicos y recurrentes surgidos de la interacción del sujeto en su entorno, y por lo tanto, aluden a una experiencia que no puede desarrollarse sino en el tiempo. En la mayoría de los casos, la dimensión temporal se pierde en estas representaciones visuales. Pareciera que el contenido semántico que designa a cada esquema-imagen es tan fuerte, que la representación visual se limita a ello.

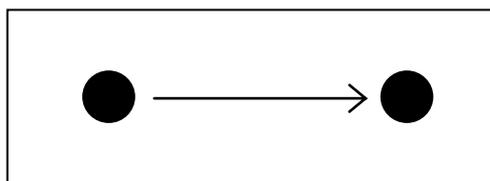


Figura 2.2: Representación gráfica del esquema-imagen origen-camino-meta.

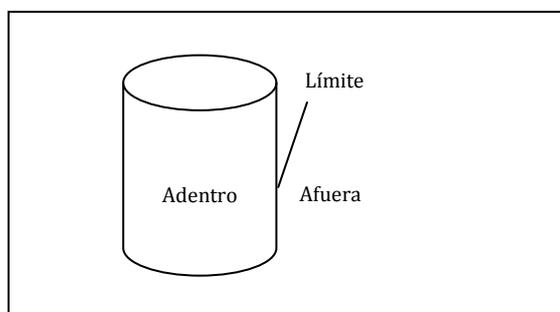


Figura 2.3: Representación gráfica del esquema-imagen contenedor.

En tercer lugar, consideraron el problema de estas representaciones visuales en tratar a los componentes del esquema-imagen como categorías absolutas. En la representación del esquema-imagen *contendor* que presenta Saslaw, se indica 'adentro' y 'afuera' (ver figura 2.3). Es decir, el gráfico muestra que se está adentro del contenedor o se está afuera de él. Por el contrario, como patrón dinámico, el esquema-imagen implica un movimiento *desde* y *hacia* un lugar en el espacio que ocupa un tiempo, y en tal sentido, no se trata de categorías absolutas, sino relacionales.

Para cerrar esta parte, mostraremos otra representación del esquema-imagen *origen-camino-meta*, donde el camino es curvilíneo, el lugar de salida, los lugares de paso y el lugar de llegada están distribuidos espacialmente (no alineados) y esos puntos no son

círculos perfectos. De este modo, el gráfico nos resulta un poco más dinámico y no tan abstracto que el de la figura 2.2 (ver figura 2.4, basado en Wilkie, Holland y Mulholland 2010, acerca del movimiento melódico).

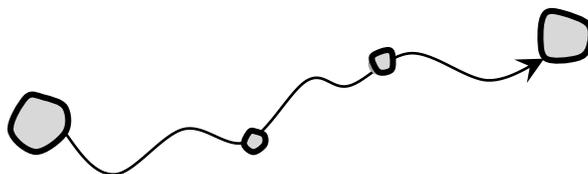


Figura 2.4: Representación gráfica del esquema-imagen origen-camino-meta (segunda opción).

LA METÁFORA DE LA MÚSICA COMO MOVIMIENTO

En el análisis de la Teoría de la Metáfora Conceptual presentado en apartados anteriores, hemos incluido reflexiones acerca de la comprensión metafórica de la música, especialmente vinculadas a la experiencia del tiempo como movimiento en el espacio. Aquí, retomaremos y ampliaremos ciertos aspectos de la experiencia musical como movimiento.

En la interacción de nuestro cuerpo con el entorno, el cuerpo necesariamente se mueve en un espacio durante cierto tiempo. De allí que la experiencia del paso del tiempo puede ser conceptualizada metafóricamente como movimiento en el espacio. Así, el movimiento y la experiencia de movimiento conforman la base de la experiencia y del pensamiento abstracto acerca del tiempo. A partir de la *metáfora del tiempo en movimiento*, podemos pensar la *metáfora de la música en movimiento*, considerando que la música se desarrolla en el tiempo (Saslaw 1996, 1998; Cox 2001; Adlington 2003; Evans 2004; Martínez 2005; Peñalba 2005; Gibbs 2005; Johnson 2007; Zbikowski 2008; Wilkie, Holland y Mulholland 2010; Callejas Leiva y Jacquier 2011).

Suponemos que Grady categorizaría a la *metáfora de la música en movimiento* como una 'metáfora compuesta,' a nivel conceptual, basada en la 'metáfora primaria' del *tiempo en movimiento*. Sin embargo, queremos proponer que la experiencia de la música como movimiento está *directamente* vinculada a nuestra experiencia de movimiento, es decir, no es necesaria la mediación de ninguna otra metáfora. Allí, la música vivenciada es tiempo, porque la experiencia es tiempo (es *en* el tiempo).

Según Kurth, cuando estamos escuchando música, sentimos que los sonidos se mueven (citado en Stern 2010), pues nos imaginamos esos sonidos como objetos que se desplazan en diferentes direcciones. Como analiza Stern (2010), la percepción de la música se vincula (transmodalmente) al movimiento corporal en el espacio físico al compartir ciertas formas dinámicas. Las formas dinámicas de la vitalidad fueron definidas como gestalts o propiedades emergentes caracterizadas por el contorno temporal, el movimiento, la fuerza, el espacio y la intencionalidad o direccionalidad, con el objeto de describir la experiencia holísticamente. Estas características se manifiestan en la música (expresión cultural) en el momento en el que estamos vivenciándola (Stern 2010).

Considerando las dos metáforas básicas del tiempo como movimiento (ver p. 40), la música, como experiencia temporal, puede ser comprendida según nuestra experiencia espacial, de acuerdo a cómo la música *se mueve* en relación a nosotros, o bien a cómo se

ubica y/o se mueve nuestro cuerpo en el medio físico en relación a ella (Martínez 2005; Johnson 2007). En este caso, el movimiento físico representa el dominio-fuente, mientras que el movimiento musical constituye el dominio-meta, vinculados a través de mapeos transdominio. Además, “*si el dominio-fuente para el movimiento musical es el movimiento en el espacio, entonces los modos en que adquirimos conocimiento acerca del movimiento espacial y físico serán cruciales en cómo experimentamos y pensamos el movimiento musical*” (Johnson 2007, p. 247). Johnson y Larson (citado en Johnson 2007) indican que todo nuestro pensamiento y nuestro razonamiento basados en el movimiento musical y en el espacio musical heredan la lógica interna de las metáforas basadas en lo corporal.

La comprensión de esta naturaleza se exterioriza en metáforas lingüísticas tales como ‘*el estribillo ya pasó*’, ‘*más adelante aparecerá el piano*’ o ‘*nos acercamos a la coda*.’ Aunque las expresiones metafóricas son significativas porque surgen de metáforas conceptuales significativas (Lakoff 2008), Johnson (2007) remarca que el significado en la música no es verbal o lingüístico, sino sentido, experimentado, corporeizado.

Según señala López Cano (2005), no sólo tenemos la vivencia de la música como movimiento en el espacio gracias a una especie de ‘corporalidad virtual,’ sino que también tenemos la experiencia espacio-corporal virtual de movernos nosotros dentro de la música o junto con ella. Todo este nuevo bagaje experiencial, al que accedemos gracias a la experiencia corporal y espacial previa, pero no necesariamente con la acción manifiesta del cuerpo en el medio, forma parte de lo que se entiende por *mente extendida* (López Cano 2005). Brevemente, la teoría de la mente extendida propone que la actividad que desarrolla el sujeto en su entorno es lo que constituye la mente y los procesos mentales. De esta manera, la mente (y el concepto de mente) se ‘extiende’ al cuerpo y al entorno. Se trata de una mente corporeizada y embebida-situada en el entorno desde de acción (Clark 1997; Clark y Chalmers 1998).

Entonces, nuestra experiencia de movimiento se ve enriquecida por la música pues pondría en marcha aspectos de la capacidad motora en contextos que no son realmente físico-espaciales, sino imaginados (López Cano 2005). La experiencia musical se constituye como *formas sónicas en movimiento* con las que nos involucramos corporalmente desde el movimiento y la acción (Leman 2008). En otras palabras, al escuchar música activamente, entramos en un movimiento imaginario por el que ella nos conduce (Langer 1947, citado en Johnson 2007). En esa experiencia, se ponen en juego un conjunto de emociones y sentimientos¹² que acompañan el transcurrir de la música, y que la vuelven sustancialmente significativa. Por todo esto, la música tiene un significado ‘sentido,’ pues es parte de una experiencia corporal-mental (Johnson 2007), tanto en situaciones de

¹² Damasio define a las *emociones* como un complejo conjunto de respuestas químicas y neuronales, a un estímulo emocionalmente competente, que forman un patrón determinado. Estas respuestas cerebrales ocasionan un cambio en el estado del propio cuerpo y de las estructuras cerebrales que se encargan del pensamiento; pero además, propician la orientación del organismo hacia la supervivencia y el bienestar. En cambio, el *sentimiento* es el conjunto del estímulo competente, la reacción en el cuerpo y las ideas acerca de la reacción; por ello, lo ubica en el plano de lo mental. (Entrevista de E. Punset. Madrid, 2006. En http://www.eduardpunset.es/charlascon_detalle.php?id=11. Página consultada el 03/08/2009).

audición, como en la ejecución, la composición, la danza, los movimientos espontáneos, etc.

Por su parte, Pelinski (2005) problematiza la diferencia entre los significados que atribuimos a la música desde el análisis racional y estructural por fuera de la experiencia vivida de la música, y los significados inmediatos y sentidos-corporeizados (pre-conceptuales y pre-lógicos) de la experiencia musical en sí, indicando la relevancia de considerar estos últimos como un elemento imprescindible para la conceptualización: “*No hay inteligibilidad sin sensibilidad*” (Pelinski 2005, ¶ 9). Para poder conocer la música, no hay otro camino sino *tener la experiencia de* la música. Esta importancia de *tener la experiencia de*, la podemos rastrear en Merleau-Ponty (citado en Gibbs 2005) cuando señala que no observamos el tiempo pasando delante nuestro como si fuera un río que atraviesa nuestras vidas, sino que el concepto de tiempo surge de la interacción corporeizada con el mundo en el que habitamos.

EL MOVIMIENTO MANIFIESTO Y EL MOVIMIENTO OBSERVADO O IMAGINADO

El análisis que hemos realizado hasta aquí sobre la música como movimiento refiere mayormente a un movimiento imaginado: sentimos que los eventos musicales se mueven o nos sentimos movidos por la música. De todos modos, el movimiento imaginado no excluye la posibilidad de alguna respuesta corporal, aunque no sea consciente.

Según Stern (2010), todo el tiempo nos estamos moviendo física y mentalmente, y ese continuo proceso de cambio es el que nos hace sentir la vitalidad. Nuestros pensamientos se mueven virtualmente en la mente al mismo tiempo que nuestro cuerpo se mueve físicamente en el espacio (Stern 2010). Además, todo el proceso de la experiencia dinámica puede originarse en un evento o una fuente reales o imaginados.

Por su parte, Cox (2001) propuso que, en cierta medida, nuestra propia experiencia de movimiento y de realizar sonidos colabora en el modo en que comprendemos el movimiento de otras personas y los sonidos que realizan, sean vocales o instrumentales, y que ello es posible gracias a una forma abierta (*overt*) o encubierta (*covert*) de participación mimética, en la que se imita la información auditiva y visual. Este proceso de comparación es fundamental en la producción de significado musical. Cox explica que, al ver y escuchar una performance musical, imitamos los movimientos de los ejecutantes abiertamente (moviendo alguna parte del cuerpo, bailando o cantando junto con la música) o encubiertamente (subvocalizando o involucrando otros aspectos de la imaginación motora). También señala que las formas abiertas de participación mimética son más ocasionales (no siempre realizamos movimientos mientras escuchamos música) y que las formas encubiertas de participación mimética constituyen una parte automática de la percepción y la cognición, por lo tanto, ocurren regularmente. Pero que la música nos invita a participar en ambos sentidos, desde la realización de movimientos como desde la imaginación de movimientos.

En cuanto al gesto del instrumentista, Mantel (1998) señala que se trata de un elemento esencial de expresión musical pleno de significación. El autor infiere que la representación mental, aparentemente alejada de lo fisiológico, que se hace el ejecutante de un

determinado pasaje depende, en realidad, de los movimientos del cuerpo. Es decir, “... *el gesto, sea tocado realmente o simplemente imaginado, no dirige solamente la evolución sonora propiamente dicha, es decir la expresión, sino también la manera en la que uno se la imagina*” (p. 41). Existiría una relación entre nuestra imaginación musical y el movimiento que realizamos con nuestro cuerpo. Por ejemplo, el aprendizaje de los aspectos rítmicos se relaciona con nuestra experiencia corporal, como caminar, correr, aplaudir. Incluso los gestos propios de la personalidad del intérprete pueden provocar en el oyente una ‘resonancia’ que lo hace vivir físicamente los movimientos del músico, hasta el punto de provocar mínimos movimientos imitativos.

A partir de estos aportes, podemos analizar la experiencia de la *música como movimiento* en dos sentidos: (i) el movimiento corporal manifiesto o real, y (ii) el movimiento corporal imaginado u observado, que implica niveles sub-personales de compromiso corporal.

EL MOVIMIENTO MANIFIESTO EN LA EXPERIENCIA MUSICAL

Discutiremos sobre el *gesto de marcación de compás*¹³ para ejemplificar la metáfora de la música como movimiento en relación a un movimiento realizado manifiestamente con el cuerpo (más o menos consciente, más voluntario o más espontáneo). El gesto de marcación de compás es un movimiento en sincronía con la música. Constituye un ensamble especial o un acople experiencial particular y, además, representa una vivencia corporal directa de aspectos temporales de la música, como por ejemplo el pulso. En términos de Cox, representa una mimesis abierta, pues es un movimiento que acompaña el transcurrir de la música.

Según Leman (2008), la noción de gesto aproxima la percepción a la acción, pues es el desarrollo dinámico del sonido el que nos remite a un movimiento. Es decir, al experimentar la música, el oyente captaría la dinámica que expresa su movimiento interno.

En un sentido tradicional, el *gesto de dirección* se define como el recurso del que dispone el director orquestal y coral para comunicar sus intenciones interpretativas a los instrumentistas y cantantes (Caillat 1988). A menudo, este gesto se organiza a partir del gesto de marcación de compás, no obstante, ambos gestos pertenecen a ontologías

¹³ El *gesto de marcación de compás* involucra, generalmente, el movimiento de un brazo o de los dos brazos (en espejo), en sincronía con la música. Se trata de un gesto convencionalizado, utilizado en la dirección orquestal y coral, y retomado como dispositivo didáctico (en el solfeo o lectura cantada). En ambos casos, permite una referencia topológica de los tiempos musicales, ayudando a ‘ubicarse’ al lector-ejecutante. Este gesto se conforma por tantos movimientos como cantidad tiempos abarque el metro musical. El *metro* surge de la interpretación del contenido musical, y puede entenderse como una unidad de medida constituida por cierta cantidad de tiempos (ver Naveda y Leman 2011; Pereira Ghiena *et al.*, enviado). Por ejemplo, si el metro es dos, el gesto estará conformado por dos movimientos: desde abajo y afuera, hacia arriba y al centro. En este caso, podemos tomar dos puntos imaginarios que se conectan por la trayectoria de la mano, desde una posición semi-extendida del brazo hacia abajo y al costado del cuerpo, hacia una posición semi-flexionada del brazo llevada al eje central del cuerpo. Sin bien el compás (componente de la escritura de la música, que atañe al aspecto métrico-rítmico) se vincula al metro y las relaciones que establecemos entre los diferentes pulsos (elementos identificados a partir de la experiencia con la música), nos referimos a ‘gesto de marcación de compás,’ y no a ‘gesto de marcación del metro,’ porque, tradicionalmente, está asociado a prácticas de lectura cantada de la música.

diferentes. Caillat (1988) indica que tanto la postura como el movimiento del director deben acompañar la ejecución vocal, de manera tal que la gestualidad se vea reflejada en el movimiento del coreuta, en su manera de respirar, en su equilibrio entre energía y relajación, etc., y, podemos agregar, en la resultante sonora.

Desde la perspectiva de la teoría de la metáfora, el gesto de marcación del compás puede analizarse en relación al esquema-imagen *arriba-abajo* (*verticalidad*). Es decir, si ese esquema-imagen (entre otros que podrían estar operando) representa una abstracción construida a partir de nuestra experiencia corporal en el medio, y luego, nos permite entender el paso del tiempo como movimiento en el espacio, y por ello, al experimentar la música (la música que se desarrolla en el tiempo) la entendemos en términos espaciales, entonces, al incorporar el gesto de marcación del compás se produciría una nueva experiencia corporal *en el espacio* dependiente de la organización musical. La comprensión de la música como movimiento en el espacio se vería reforzada por esta experiencia particular que es kinética, que es visual –porque veo mi cuerpo moverse–, y que además es espacial. Podemos suponer que la estructura imagen-esquemática, que colabora en la comprensión de la música, continuaría configurándose, enriqueciéndose, modificándose de acuerdo a esa nueva experiencia.

Vinculando el esquema-imagen *arriba-abajo* con el gesto de marcación del compás en dos (tiempos), se podría agregar que ir hacia *abajo* tiene que ver con la fuerza de la gravedad, y que ir hacia *arriba* implica un esfuerzo, una tensión que debe ser resuelta. Allí estaría la base de nuestra comprensión de los conceptos de *arsis* y *thesis*, ‘alzar’ y ‘dar’ (en castellano), *upbeat* y *downbeat* (en inglés), o, según Aristóxenos, *ano cronos* o tiempo en alto y *kato cronos* o tiempo en bajo (Bernaldo de Quirós 1955). Es común que los músicos digan ‘*cae a tierra*’ para indicar el posicionamiento de un evento musical en la estructura métrica que coincida con el relajamiento métrico (*thesis*). Además, ‘arriba’ y ‘abajo,’ en el gesto de marcación, coincide con los dos tiempos del compás denominados *débil* y *fuerte*, respectivamente. Sin embargo, en tanto que construcción analítica, la oposición fuerte-débil en música pareciera no estar tan vinculada a lo corporal ni a la experiencia, sino al posicionamiento de las notas musicales en el compás, y con ello, a la escritura musical.

El movimiento implicado en la marcación tradicional de un compás de dos tiempos también podría relacionarse con el esquema-imagen *balance*. Este esquema-imagen se origina en nuestra experiencia de equilibrio corporal: por su simetría, nuestros cuerpos en movimiento tienden a situarse en un eje imaginario donde encuentran el equilibrio. Considerando el gesto de marcación del compás como un balanceo en búsqueda de equilibrio, ese gesto se entiende como fuerzas que se alternan en el desarrollo de la música de acuerdo al ‘mayor peso’ o ‘menor peso’ que ejercen, en relación al posicionamiento que adquieren los eventos musicales en la estructura métrica.

El gesto de marcación de compás podría formar parte del fundamento corporal para la experiencia del *metro* musical, siguiendo la idea de Sessions (citado en Johnson 2007). En el movimiento de respiración hay un alternancia entre esfuerzo, tensión, suspenso, al llenarse de aire los pulmones, y reposo, relajación, al exhalar, que tendría su correlato psicológico en impulso hacia arriba del último tiempo del compás, y el peso o la atracción hacia abajo del primer tiempo del compás. Además, el cuerpo está en un medio regido por fuerzas gravitacionales y se posiciona de un determinado modo ante ellas (esquema-

imagen *balance*). De acuerdo a ello, para el conjunto mano-brazo no es lo mismo ir hacia arriba o hacia abajo (sentido vertical), pero tampoco desplazarse en sentido cuasi horizontal hacia el cuerpo, donde éste impone su propia restricción al movimiento, o alejarse de él según las posibilidades de extensión de los brazos. La marcación tiene una *lógica física* y no da lo mismo marcar el primer tiempo hacia abajo que hacia arriba, pues depende de cómo sentimos ese primer tiempo siguiendo nuestra interacción en el entorno.

* * *

Hemos tratado en esta exposición de la Teoría de la Metáfora Conceptual que, en el esquema-imagen *origen-camino-meta* y en la *metáfora del tiempo en movimiento*, se pone el acento en el cambio o desarrollo temporal. A su vez, en la propuesta de *formas de la vitalidad* de Stern, también advertimos la importancia de la dimensión temporal de la experiencia. Allí, el contorno temporal es uno de los cinco elementos que describen estas formas dinámicas vitales.

A partir de las discusiones presentadas en este capítulo y en el anterior, podría considerarse que el esquema-imagen *origen-camino-meta* describe el contorno temporal de la experiencia en un sentido que se aproxima a la 'unidad temporal' (comienzo-desarrollo-final) que plantea Imberty (1997; ver p. 26) en términos de formas de la vitalidad. Stern señala que:

"Un movimiento se extiende en un cierto tiempo, aunque sea muy corto. Hay un contorno temporal o patrón de tiempo del movimiento en el que comienza, transcurre y finaliza. Entonces, junto con el movimiento es creado en la mente un sentido de tiempo, su forma y duración." (Stern 2010, p. 4)

El esquema-imagen *origen-camino-meta*, como patrón dinámico construido en base a movimientos que comienzan, transcurren y finalizan en una porción de tiempo y con una direccionalidad, es parte de ese tiempo sentido que se crea en la mente, como dice Stern.

En algunas ideas presentadas en el Capítulo 1 sobre la filosofía de la temporalidad (ver p. 15), nos referimos al *tránsito activo* por el presente, en el que el futuro se torna pasado. Según Ricœur (1987) el sentido metafórico del tránsito de los acontecimientos a través del presente es una metáfora que se vive. Existe una interacción profunda, dice el autor, entre la espera de lo que va a venir, la atención vivida en el presente y la memoria de lo que ya es pasado, que no permite considerar estos elementos por separado.

Estas ideas, aun planteadas en otro marco teórico, pueden relacionarse con las metáforas conceptuales implicadas en la experiencia y comprensión del tiempo tratadas en la Teoría de la Metáfora Conceptual, esto es, con la idea de desplazarnos a través del tiempo (*metáfora del observador en movimiento*) y de sentir que el tiempo está pasando a través nuestro (*metáfora del tiempo en movimiento*). Entonces, la idea de movernos a través del tiempo y del tiempo pasando por nuestra posición espacial junto con el desarrollo de la música podría vincularse a la experiencia narrativa como fue presentada en el capítulo anterior. De este modo, es posible hipotetizar que el sujeto construye su experiencia del tiempo musical como narración en tanto conceptualiza el tiempo en términos de la

metáfora de movimiento en el espacio. Así, narración y metáfora organizan la experiencia de la música (experiencia temporal y sentida).

PARTE II

EVIDENCIA EMPÍRICA

Esta investigación surge de un interés por el estudio de la experiencia narrativa de la música. Al indagar en los trabajos musicológicos desarrollados a principios de la década del 90, como el de Nattiez (1990), observamos que la discusión anclada en una cuestión semántica había paralizado la explicación de la música en términos narrativos. Es decir, las argumentaciones basadas en razones semánticas dejaron inconcluso el planteo de la narratividad en la música. Hacia fines de los 90, Imberty (1997) retoma la discusión vinculando la narratividad de la música a la experiencia del tiempo, apoyándose en la mirada filosófica de Ricœur (1987, 1992) y psicológica de Stern (1985). Los estudios de Ricœur vinculan el concepto de narración con el de temporalidad, expresando que la experiencia humana es de carácter inherentemente temporal y ello se plasma en toda narrativa, y, al mismo tiempo, la narrativa se despliega en el tiempo propio la experiencia. Por su parte, Chatman (1981) define el aspecto narrativo en base a la actualización de la estructura temporal en cada nueva presentación de lo que se está contando, más allá del medio (película, libro, concierto). Interesantemente, Lukács (1936) diferencia entre narración y descripción, retomando las características del despliegue temporal de la acción humana presentes en la primera y subrayando las particularidades de la observación objetiva en la segunda.

A partir de todo esto, y de los aportes de otros musicólogos, como Newcomb, Maus, Micznik, Almén, que han considerado el carácter temporal en la relación entre música y narración, queremos retomar el estudio de la narratividad musical, no como un problema de la semántica musical, sino como un problema de la experiencia temporal. Esto es, buscamos aportar una mirada psicológica a la discusión, partiendo de la idea de que la experiencia de la música es la *experiencia del tiempo configurado en la música* (así como Ricœur plantea la experiencia del tiempo configurado en la narración). Para ello, desarrollamos una serie de experimentos que se proponen recoger evidencia sobre la manera en que es configurada la experiencia del tiempo en la música y cómo es conceptualizada metafóricamente en términos de movimiento.

En cuanto al estudio la experiencia del tiempo musical, tomamos algunos modelos teóricos de organización temporal de la música (ver p. 24). Como hemos presentado, en su Teoría Generativa de la Música Tonal, Lerdahl y Jackendoff (1983) proponen que, en el transcurso de la audición, el oyente va construyendo una estructura de agrupamientos, de naturaleza

jerárquica, que depende de las características de superficie de la música, esto es, de las relaciones de altura, de duración, acentuales, motívicadas, etc. En los experimentos de esta tesis, la estructura de agrupamientos (analizada en los términos propuestos por la Teoría Generativa de la Música Tonal) se toma como la referencia estructural para la selección de las obras musicales utilizadas en las pruebas y para el análisis de las respuestas de los sujetos. Así, a los fines de diseñar la lógica de los experimentos, se puede objetivar el grado de estructuración jerárquica de la organización temporal de la obra, como también hipotetizar el/los nivel/es de dicha estructura de agrupamientos que resulta foco atencional en el proceso de configuración temporal.

En relación al grado de estructuración jerárquica de la pieza musical, Imberty (1981) sugiere que esta cualidad está vinculada a la noción de estilo musical. Tomando esta idea, indagamos la experiencia continua y la experiencia fragmentaria del tiempo en relación a dichos rasgos estilísticos de las obras musicales. Este autor señala que la audición de una pieza con una organización jerárquica fuerte da lugar a una experiencia continua y homogénea del tiempo, mientras que la audición de una pieza con una organización jerárquica débil, a una experiencia fragmentaria y escandida del tiempo. Basándonos en estos postulados, estimamos que las respuestas de los sujetos a tareas tales como la de segmentación en el tiempo real de la obra, como así también las características de los relatos de la audición que puedan proporcionar, podrían resultar indicadores del modo en que configuran el tiempo en la música.

También atendimos a la naturaleza dual tiempo siguiendo las propuestas de Shifres (2006, 2009b) y Jacquier y Burcet (2011). Así, investigamos los aspectos 'tipo reloj' o cuantitativos (por ejemplo, la identificación de pulsos o la determinación de duraciones en cantidad de tiempos) en contraposición a los aspectos 'afectivos' o cualitativos (por ejemplo, la caracterización del tempo o el establecimiento de relaciones antes-después) de la experiencia temporal de la música.

Como parte de la caracterización de la experiencia temporal de la música, y dada la importancia que tiene el pensamiento metafórico en la experiencia humana del tiempo en general (tal como se exploró en el Capítulo 2, p. 40), desde los diferentes experimentos también se busca obtener evidencia empírica sobre la experiencia del tiempo en la música en términos de la metáfora conceptual del *tiempo como movimiento*. Según esta teoría, vinculamos imaginativamente un dominio experiencial más conocido con un dominio menos conocido con la finalidad de estructurarlo y comprenderlo. Este mapeo transdominio es posible gracias a la activación de ciertos esquemas-imágenes (patrones dinámicos surgidos de nuestra interacción directa con el entorno). Así, para la experiencia y conceptualización del tiempo, nos valemos de nuestra experiencia en el dominio espacial, es decir, en cómo nos movemos y cómo percibimos nuestro cuerpo y los objetos moviéndose en el espacio. Considerando que la música se desarrolla en el tiempo, se define la metáfora de *la música como movimiento*. En nuestro estudio de la experiencia temporal de la música como movimiento, intentamos obtener evidencia del mapeo transdominio en contextos experienciales que combinen diferentes modos sensorio-motores, por ejemplo, acompañar la audición de las obras musicales con los movimientos del propio cuerpo o con la observación de objetos en movimiento.

Si consideramos que la experiencia de la música como narración depende de la experiencia temporal, y si explicamos la experiencia temporal de la música en términos de la Teoría de la Metáfora Conceptual, nuestro pensamiento metafórico podría entenderse como parte de las condiciones de posibilidad de la experiencia narrativa de la música. Podemos postular una experiencia (psicológica) de la música que es narrativa porque la configuración del tiempo es narrativa. Y esa configuración se basa en los esquemas-imágenes y sus proyecciones metafóricas, que no representan una narración sino que constituyen un modo de pensamiento narrativo. Pues, la experiencia del tiempo se vuelve narrativa al tomar los contenidos de las proyecciones metafóricas, contenidos que no dependen de una cuestión semántica sino de un significado sentido, corporeizado, surgido de la experiencia de nuestro cuerpo a través de los esquemas-imágenes. La experiencia narrativa de la música, entonces, no dependería de las cualidades estructurales de las obras ni de la posibilidad de generar determinados contenidos semánticos, sino de las cualidades dinámico-temporales experimentadas.

CAPÍTULO 3

PROCESOS DE SEGMENTACIÓN, USO DE METÁFORAS LINGÜÍSTICAS Y MOVIMIENTO OBSERVADO

En los experimentos presentados en este capítulo se abordan los procesos de segmentación como una operación que se realiza en el tiempo real de la obra, es decir no como un análisis semiológico sino como resultado de un proceso perceptual (Imberty 1981; Deliège 1992). A partir de las respuestas a la tarea de segmentar, esperamos obtener información acerca de la *experiencia del tiempo configurado en la música* (siguiendo el planteo de Ricoeur acerca de la experiencia del tiempo configurado en la narración), o más específicamente, de la experiencia narrativa del tiempo en la música.

Como señala Imberty (1981), tanto el conocimiento previo, como la percepción de los cambios y la estructura profunda de la obra, inciden en el modo en que segmentamos perceptualmente la música. Los cambios percibidos en el transcurso de la audición de la obra permiten establecer relaciones antes-después y, conforme su grado de pregnancia, se van organizando en una estructura jerárquica. Entonces, Imberty concluye que, al escuchar una pieza con una organización jerárquica débil, los cambios se perciben con cierta homogeneidad y se establecen sólo relaciones de orden (antes-después), lo que conlleva una experiencia escandida y fragmentaria del tiempo. Por el contrario, la audición de una pieza con una organización jerárquica fuerte, donde los cambios se perciben con diferentes grados de importancia y se establecen no sólo relaciones de sucesión sino también relaciones formales o de contenido (antecedente-consecuente, tema A y tema B, etc.), conlleva una experiencia continua y homogénea del tiempo (ver p. 24).

Esta caracterización de la experiencia temporal en relación a la organización jerárquica de la obra nos proporciona un fundamento para la selección de las obras musicales que empleamos en las pruebas. Pues, aunque nuestro objetivo no es la caracterización del estilo de la música, nos permite indagar cómo es configurada la experiencia del tiempo. Esto es, pensamos esa 'experiencia continua o fragmentaria del tiempo musical' como modos de experimentar el tiempo propios del sujeto en interacción con el estímulo.

Esperamos también que no solamente al segmentar perceptualmente la obra sino también producir un relato de la audición de la obra se reflejen estos modos de experimentar el tiempo musical. Para ello, inferimos relaciones estructurales entre las segmentaciones perceptuales de los sujetos y una estructura de agrupamientos establecida como

referencia, con el objeto de determinar la configuración estructural de la experiencia subjetiva (referida al nivel jerárquico de las unidades de esa configuración y la lógica organizacional de esas unidades), y analizamos la organización de sus relatos según un sistema de categorías que abarca diferentes indicadores (estructura, linealidad, uso de metáforas lingüísticas, etc.), con el objeto de identificar correspondencias entre la organización temporal de esos relatos y su contenido (en términos de proyecciones metafóricas) y la organización identificada en la tarea de segmentación. Para el análisis estructural de los relatos nos apoyamos especialmente en los modelos de Propp (1927), Barthes (1966) y Todorov (1966) (ver p. 15).

Particularmente, la consigna relativa a la tarea de relatar se plantea de tal manera que dé lugar a expresarse acerca de la experiencia de la música, sea cual fuere su contenido. De este modo, inducimos a 'relatar la historia que nos cuenta la música,' como en el experimento de Nattiez (1990), pero con la diferencia que no se hace explícita una pregunta sobre esa historia (ver p. 20). Porque el sentido de narratividad que estamos indagando no se halla aquí en la existencia de una referencia semántica determinada, sino a un modo de configurar el tiempo en la música.

Por ello nos valemos de la idea de una presencia de ciertos componentes que habitan la narración y que dan cuenta de cómo es experimentado del transcurso del tiempo, con sus afectos de la vitalidad, con sus tensiones y relajaciones, etc. Como lo explica Imberty (1997), la música posee componentes narrativos en el sentido de capturar la tensión propia de la trama, de acuerdo con sus cualidades temporales y dinámicas. Entonces, esperamos que al configurar un relato acerca de la experiencia de audición, y también al segmentar en tiempo real la pieza escuchada, los sujetos manifiesten cómo son experimentados esos componentes dinámicos.

En ese contexto, en la prueba que se presenta en este capítulo (Experimento 1), las audiciones correspondientes a la familiarización con el estímulo y a la tarea de relatar están acompañadas de la animación que provee el programa de reproducción multimedial Windows Media Player¹⁴. Concretamente, esta animación consiste en formas y colores en continua transformación y movimiento. La lógica de este diseño responde a propiciar una comprensión metafórica de la música como movimiento (ver p. 52). Si el tiempo musical es conceptualizado como movimiento, entonces proponer una percepción multimodal (visual y auditiva) podría favorecer la puesta en marcha de diferentes esquemas-imágenes asociados, consecuentemente, a ciertas proyecciones metafóricas.

PRUEBA PILOTO

El propósito de esta prueba preliminar fue testear la posibilidad de analizar la experiencia temporal de la música, a partir de las tareas de segmentar durante la audición de una obra y *de relatar* acerca de la audición, para, luego, desarrollar una prueba final.

¹⁴ Acerca de la 'representación multimodal' vinculada al Windows Media Player, puede consultarse: M. Reybrouck (2004). 'Music Cognition, Semiotics and the Experience of Time: Ontosemantic and Epistemological Claims. *Journal of New Music Research*, **33** (4), pp. 411-428.

El objetivo del experimento fue (i) establecer una correspondencia entre los relatos de los oyentes y el modo en que ellos mismos segmentaban el discurso musical. Para ello partimos de un análisis estructural de los relatos de los sujetos, atendiendo principalmente a los adverbios de tiempo, y un análisis de los puntos de segmentación establecidos por los sujetos durante la audición de la obra en relación a lo esperado de acuerdo a la estructura de agrupamiento modélica (propuesta teóricamente). Y (ii) examinar la relación entre la experiencia del tiempo musical y su comprensión metafórica en términos espaciales. Vinculamos la presencia de expresiones metafóricas en los relatos proporcionados por los sujetos sobre su propia experiencia de audición con el análisis de la tarea de segmentación. De acuerdo a estos análisis, inferimos una experiencia del tiempo más fragmentaria o más continua del tiempo musical, siguiendo la propuesta de Imberty (1981).

En esta prueba piloto participaron 12 sujetos, testeados individualmente, quienes escucharon la obra de jazz *The Magilla Gorilla Show*¹⁵, de Hanna-Barbera. Esta pieza se caracteriza por la entrada sucesiva de instrumentos de viento que delimitan seis partes, cada una de las cuales puede dividirse en dos (ver figura 3.1). Siguiendo la teoría de Imberty, esta pieza se caracteriza por presentar una organización jerárquica fuerte, pues se espera que esos cambios que delimitan las partes más o menos abarcadoras se perciban con diferentes grados de importancia.

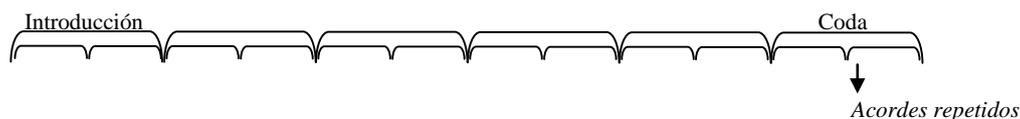


Figura 3.1: Gráfico de los dos niveles más salientes de la estructura de agrupamientos modélica para la obra *The Magilla Gorilla Show*.

Cada sujeto escuchó la obra tres veces: la primera audición fue de familiarización con el estímulo, y las dos audiciones siguientes correspondieron a dos tareas indicadas antes de comenzar las respectivas audiciones. En una de las tareas, se solicitó segmentar la obra musical en el transcurso de la audición estableciendo marcas al presionar la letra M del teclado de la computadora. En la otra tarea, se pidió describir verbalmente lo escuchado en el transcurso de la obra, después de finalizada la audición. La mitad de los sujetos realizó primero la tarea de segmentar y luego la de relatar; y la otra mitad, en el orden inverso.

Las segmentaciones proporcionadas por los sujetos fueron confrontadas con el modelo de estructura de agrupamientos derivado de un análisis en términos de la Teoría Generativa de la Música Tonal (Lerdhal y Jackendoff 1983), con el fin de advertir los niveles estructurales que estaban presentes en las mismas. Los resultados de este análisis muestran que ocho sujetos realizaron segmentaciones en coincidencia preponderante con agrupamientos del *nivel superior* de la estructura modelo, y cuatro sujetos, con agrupamientos del *nivel inferior* de la estructura modelo y/o *otras segmentaciones*. Se estima que los sujetos del primer grupo identificaron diferentes grados de pregnancia de los cambios percibidos, otorgándoles un orden y una jerarquía dentro del todo; por lo

¹⁵ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Prueba Piloto.'

tanto, en términos de Imberty, la experiencia del tiempo fue continua. Y que el segundo grupo de sujetos experimentaron varios eventos como pregnantos, sin lograr establecer una jerarquía en esos cambios percibidos; entonces, la experiencia del tiempo resultó fragmentaria, pues se experimenta más el momento a momento, la sucesión de partes.

En cuanto a la tarea de relatar, en primer lugar, se identificaron las partes o unidades que conformaban cada relato. Para ello, se tuvieron en cuenta, especialmente, los adverbios de tiempo, y también la comunicación explícita de la segmentación realizada (contenido semántico). Sólo en cinco casos se encontró que la organización del relato se corresponde en gran medida con las partes identificadas en la tarea de segmentación, particularmente en coincidencia con el nivel superior de la estructura de agrupamientos modélica.

En segundo lugar, seis de los relatos fueron categorizados como *fuertemente estructurados*, pues se advierte una unidad, una organización, un hilo narrativo, donde se da cuenta de la globalidad de la obra aunque incluyan especificaciones; y seis de los relatos, como *débilmente estructurados*, pues son relatos fragmentarios, muy vagos, discontinuos, que enumeran diferentes aspectos o temas sin una organización o profundización. No se encontró una tendencia en la relación entre este aspecto de los relatos y la tarea de segmentación. Podemos destacar que los relatos de cuatro de los sujetos que expresaron verbalmente aspectos de la segmentación realizada en correspondencia con las marcas establecidas (primer aspecto de los relatos analizado), son, a su vez, relatos *fuertemente estructurados*.

En tercer lugar, se analizaron los relatos en cuanto al uso de metáforas lingüísticas vinculadas a la percepción del tiempo en el transcurso de la audición y se clasificaron en torno a tres metáforas conceptuales: (i) *La música como contenedor*, donde la obra musical es comprendida como un recipiente en el que los instrumentos musicales entran y salen, o son incorporados y sacados. Por ejemplo, “*entra el instrumento que va a hacer la melodía*” o “*se van incorporando instrumentos de viento.*” (ii) *La música como vehículo*, donde la obra musical es (el motor de) un vehículo que se enciende y avanza, y se desplaza a diferentes velocidades. La velocidad del movimiento (acelerar, desacelerar, etc.) vincula por definición el dominio temporal con el dominio espacial. En el campo de la física, la velocidad es espacio sobre tiempo. Por ejemplo, “*la música arranca con un saxo*” o “*acelera el ritmo desde que empieza hasta que termina.*” Y (iii) *la música como movimiento en el espacio*, a partir de la metáfora del *tiempo como movimiento en el espacio*, y considerando que la música transcurre en el tiempo. Por ejemplo, “*llegamos al final*” (*metáfora del observador en movimiento*). Solamente cuatro sujetos emplearon expresiones metafóricas (que corresponden a los ejemplos citados): en dos de los casos, precisamente los sujetos que usaron mayor cantidad de expresiones metafóricas, las estructuras inferidas en las respuestas a ambas tareas se caracterizaron como fuertemente estructuradas.

Podemos concluir que los sujetos cuyas respuestas verbales dan cuenta explícitamente del proceso de segmentación realizado e involucraban mayor cantidad de metáforas lingüísticas, son los sujetos cuyas respuestas mostraron una correspondencia fuerte entre estructura inferida del relato y nivel de la estructura modélica. Este es un punto de concordancia que presupone un modo continuo de experimentar el tiempo (de acuerdo a Imberty 1981), en las respuestas a ambas tareas, donde la sucesión de eventos musicales es vivida como un todo que organiza el devenir temporal y lo direcciona. Por el contrario,

las segmentaciones o relatos que evidencian que cada evento es percibido (o expresado) aisladamente, involucran un modo fragmentario y episódico de experimentar el tiempo.

DISCUSIÓN

Esta prueba preliminar nos permitió obtener cierta evidencia empírica acerca de, por un lado, la correspondencia entre los relatos de los oyentes y el modo en que ellos mismos segmentaban el discurso musical, y por otro lado, la relación entre la experiencia del tiempo musical y su comprensión metafórica en términos espaciales a partir del uso de metáforas lingüísticas. Algunas observaciones realizadas a las categorías de análisis establecidas y los resultados obtenidos colaboraron con el diseño de la prueba definitiva.

En primer lugar, consideramos importante ampliar la muestra para obtener resultados más categóricos y estadísticamente significativos y, además, incluir grupos de sujetos con diferente formación musical (músicos y no músicos, por ejemplo) para profundizar en el factor inter-sujetos, suponiendo que el grado de experticia musical influiría en el tipo de respuestas a cada tarea.

En segundo lugar, la obra musical empleada para este test es una pieza fuertemente estructurada, es la que numerosos componentes estructurales coadyuvan a la claridad de los límites de las partes y sus relaciones jerárquicas. Entonces, estimamos oportuno incluir una segunda obra musical que confronte esa característica, es decir, que presente una estructura jerárquica débil, y así analizar la influencia de esta variable en la experiencia temporal de la música.

En tercer lugar, con respecto a la tarea de descripción verbal, suponemos que la consigna, al nombrar el 'transcurso del tiempo,' induce a hablar acerca de la forma musical o la estructura de agrupamientos, como se observó en varios casos. Proporcionar una consigna más amplia, que se refiera a la experiencia en un sentido general, podría ser una manera de obtener datos significativos relativos a la configuración de la experiencia del tiempo musical. Ello también se reflejaría en las metáforas lingüísticas empleadas para referirse a dicha experiencia.

Por último, consideramos que la activación de los esquemas-imágenes, que posibilitan la comprensión musical en términos espaciales, se vería favorecida si los estímulos auditivos están acompañados de algún estímulo visual en movimiento o del movimiento del propio cuerpo. Esto podría manifestarse en un mejor desempeño en tareas de análisis de aspectos temporales de una obra escuchada, como también un mayor empleo de metáforas lingüísticas concernientes a la comprensión del tiempo musical como movimiento en el espacio.

EXPERIMENTO 1

OBJETIVO

El objetivo del experimento es estudiar los procesos de segmentación perceptual en el tiempo real de la obra y los relatos sobre la experiencia de audición como modos de evidenciar la configuración del tiempo de la experiencia musical. Si, como expone Imberty (1997), la música contiene componentes narrativos (rasgos que capturan la tensión propia

de la trama, con sus cualidades dinámico-temporales), la configuración del tiempo manifestada en la resolución de dichas tareas sería una manifestación de cómo son experimentados esos componentes.

Suponiendo que dicha experiencia del tiempo está influenciada por la organización temporal de la obra, tal como ésta es modelizada por los sistemas teóricos (particularmente la Teoría Generativa de la Música Tonal de Lerdahl y Jackendoff 1983) contraponemos las audiciones de una pieza con una organización jerárquica débil y de una pieza con una organización jerárquica fuerte. Siguiendo la teoría de Imberty (1981), esperamos encontrar indicadores de una experiencia fragmentaria y escandida, en relación a la experiencia de audición de la primera obra, y una experiencia continua y homogénea, en relación a la segunda.

METODOLOGÍA

Participantes

Participaron en este experimento 40 sujetos, la mitad eran músicos (entre 21 y 33 años de edad, media=26; 13 profesionales y 7 estudiantes universitarios avanzados), y la otra mitad eran no músicos (entre 21 y 69 años de edad, media=28; sin estudios musicales formales).

Estímulos

Esta experiencia incluyó dos estímulos musicales, uno presenta una organización jerárquica débil, y el otro, una organización jerárquica fuerte (siguiendo la Teoría Generativa de la Música Tonal, Lerdahl y Jackendoff 1983).

Como prototipo de una obra con organización jerárquica débil, se seleccionó un fragmento de un aire de chacarera trunca, [Salto grande](#)¹⁶, de Zarba, con una duración de 2.07 minutos en la ejecución empleada (ver Referencias Audiovisuales, p. 135). Este fragmento presenta una extensa introducción o primera parte, desarrollada por un set de percusión. Luego de un grito, hay una breve parte que funciona como introducción al tema principal o segunda parte, comenzando con una célula rítmica característica de la chacarera a cargo de la batería, y la posterior entrada del piano con un diseño rítmico-melódico definido al que se acopla la guitarra en su repetición. Esta segunda parte se corresponde en gran medida con la estructura de una chacarera simple, aunque no respeta la igualdad de la duración de las partes, con el agregado de una parte final, al modo de una coda. En cuanto al género, este aire de chacarera se caracteriza por la fusión con otros géneros (jazz, por ejemplo), lo que se refleja en el plano armónico como también en el diseño de la melodía y el ritmo. Estos diferentes componentes musicales, juegan con las expectativas, volviendo menos previsible los límites entre las partes. Aunque puede reconocerse un género o estilo folklórico argentino, no es fácilmente apprehensible que se trate de una chacarera.

Como prototipo de una obra con organización jerárquica fuerte, se eligió la [Danza Húngara N°3](#)¹⁷ de Brahms, con una duración de 2.19 minutos en la versión utilizada (ver

¹⁶ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 1.'

¹⁷ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 1.'

Referencias Audiovisuales, p. 135). La obra comienza con una pequeña introducción y luego se suceden siete partes (A B A B C B A) (ver figura 3.2) caracterizadas por un plan tonal muy claro acompañado por la alternancia de timbres, de intensidades, de diseños melódicos, de carácter. Las siete partes duran la misma cantidad de tiempos y se segmentan en dos unidades menores, también de igual duración. Todos estos elementos colaboran con la organización de una estructura de agrupamientos fuertemente jerárquica.

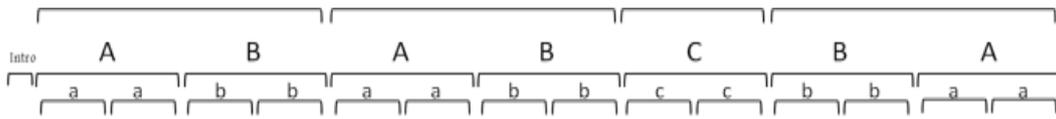


Figura 3.2: Estructura de agrupamientos modélica de la obra de Brahms.

Equipamiento

La prueba fue tomada individualmente utilizando una computadora que reproducía el sonido y las animaciones.

Procedimiento

Todos los sujetos escucharon tres veces una pieza y, luego, tres veces la otra. Para cada obra, realizaron la misma serie de tareas. Luego de la primera audición, los sujetos indicaron en una escala de 5 puntos cuán familiar les resultaba la pieza. Durante la segunda audición, los sujetos segmentaron la obra presionando una letra del teclado de la computadora (tarea 1: Segmentación). Luego de la tercera audición, los sujetos relataron oralmente la experiencia de audición de la obra (tarea 2: Relato). Los sujetos recibieron las consignas para las tareas 1 y 2 antes de las audiciones correspondientes.

Al escuchar las obras, en las audiciones de familiarización y para resolver la tarea 2, los sujetos observaron las imágenes en movimiento que dispara el programa Windows Media Player. En cambio, para resolver la tarea 1, sólo escucharon las obras, pues ya había una demanda visual sobre el teclado de la computadora.

Diseño

El orden de presentación de los estímulos musicales y de las tareas fue aleatorizado. Los sujetos fueron testeados en forma individual. Los relatos de los sujetos fueron grabados y las marcas fueron registradas en la computadora. Duración aproximada de la prueba: 20 minutos.

RESULTADOS

El análisis de los datos relativos a la familiaridad con las obras indica que los sujetos no músicos desconocen ambas obras, mientras que los músicos desconocen la pieza de Zarba y conocen muy poco la de Brahms (media=2). El hecho de que las obras no fueran conocidas nos permite considerar las respuestas de la totalidad de los sujetos, porque suponemos una homogeneidad con respecto a esta variable.

Tarea 1: Segmentación¹⁸

Para el análisis de esta tarea, se tomaron las frecuencias de marcas por compás. En los gráficos que aparecerán en los apartados siguientes pueden observarse las frecuencias de segmentación (eje vertical) en cada compás (eje horizontal). Además, los valores por encima de la línea verde muestran un nivel de significación $<.05$, y los valores por encima de la línea roja muestran un nivel de significación $<.01$.

Para ejemplificar la segmentación realizada por algunos sujetos, se muestran las marcas en la vista de la envolvente dinámica de la señal acústica de la obra. De esta manera, se puede analizar, por ejemplo, la proporción entre los segmentos, la cantidad de marcas, la permanencia de un criterio de segmentación (siguiendo un determinado nivel de la estructura de agrupamientos, un cambio de instrumentación, etc.), las coincidencias las frecuencias de marcas para esa obra.

Acerca de la obra musical de Zarba

Para la obra de Zarba, los sujetos músicos realizaron 135 marcas en total. En el gráfico de la figura 3.3 se presentan las frecuencias de las marcas en cada compás. En relación a los valores que mostraron un nivel de significación $<.01$, se puede observar que, en el compás 48, el silencio más prolongado y el grito de una persona –voz de ‘aura’- ayudaría con la tarea de segmentación; en el compás 75 y el compás 93, la reaparición del motivo rítmico-melódico con el que entra el piano en la introducción; y en el compás 115, la cadencia final de la obra. En relación a los valores que mostraron un nivel de significación $<.05$, se puede observar, en el compás 49, la incidencia del inicio de introducción al tema principal de la chacarera, donde aparece una célula rítmica típica del género ejecutada en el aro del bombo, es decir, hay un elemento contrastante que irrumpe en el discurso (particularmente este punto de segmentación, podría entenderse junto al compás 48 considerando un ‘rango de tiempo de reacción’ para la realización de la marca); en el compás 61, un cambio brusco en el diseño melódico y rítmico de los diferentes instrumentos; y en el compás 83, el retorno de esa parte variada. La segmentación en el compás 107 se vincula a la cadencia que da la idea de cierre de la obra.

Para la misma obra, los sujetos no músicos realizaron 129 marcas en total. En relación a los niveles de significación $<.01$, se observa que los sujetos atendieron principalmente al cambio de instrumentación dentro del set de percusión (compás 16); al final de esta sección a cargo del set de percusión donde aparece la voz de ‘aura,’ junto con el comienzo de la introducción al tema (compases 48 y 49); y al final de la obra (ver figura 3.4). Los valores por encima de la línea verde (sign.= $<.05$) responden al cierre de una parte que se repite variada y concluye con mayor intensidad y diferentes instrumentos de percusión (compás 8); y al final de una parte que fue contrastante por el cambio dado por la incorporación de los tambores, y separada por un silencio de la siguiente parte (compás 32).

En comparación, los sujetos músicos realizaron mayor cantidad de marcas en la segunda parte de esta pieza, por lo que se supone que atienden particularmente a la organización melódica de las partes; y los sujetos no músicos realizaron mayor número de marcas en la

¹⁸ Ver las respuestas de segmentación de todos los sujetos en el Apéndice, p. 139.

primera parte, pues parecen ser más sensibles a los cambios de intensidad y de instrumentación. Además, las marcas de los sujetos músicos se agrupan en torno a ciertos compases, aún cuando no sean significativas. En cambio, las marcas de los sujetos no músicos se encuentran más dispersas.

No obstante, ambos grupos identificaron dos grandes partes separadas por esa voz de 'aura' y el contraste rítmico (compases 48 y 49), que se puede interpretar como cierre de la primera parte y/o comienzo de la segunda parte; y también señalaron el final de la obra, como cierre de la segunda parte.

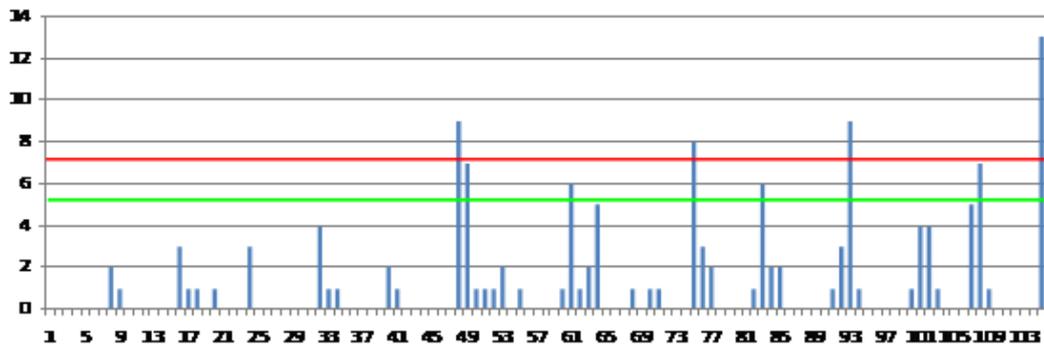


Figura 3.3: Frecuencias de marcas en la obra de Zarba (músicos). Nivel de significación: por encima de —, <.05; y de —, <.01.

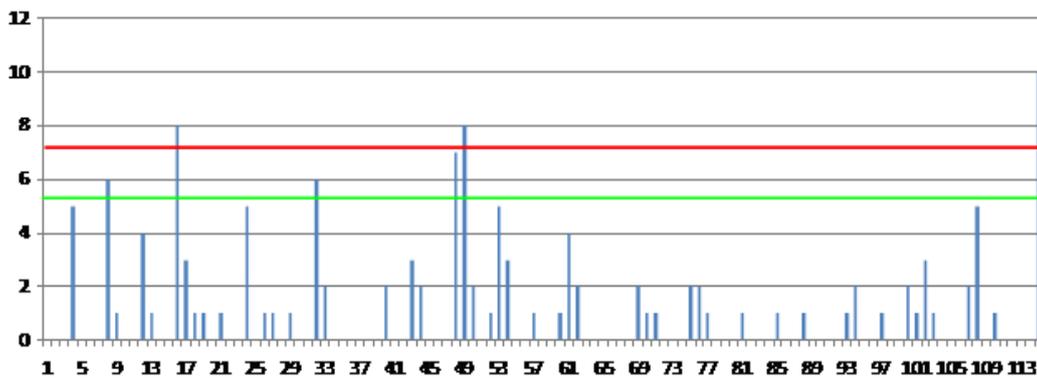


Figura 3.4: Frecuencias de marcas en la obra de Zarba (no músicos). Nivel de significación: por encima de —, <.05; y de —, <.01.

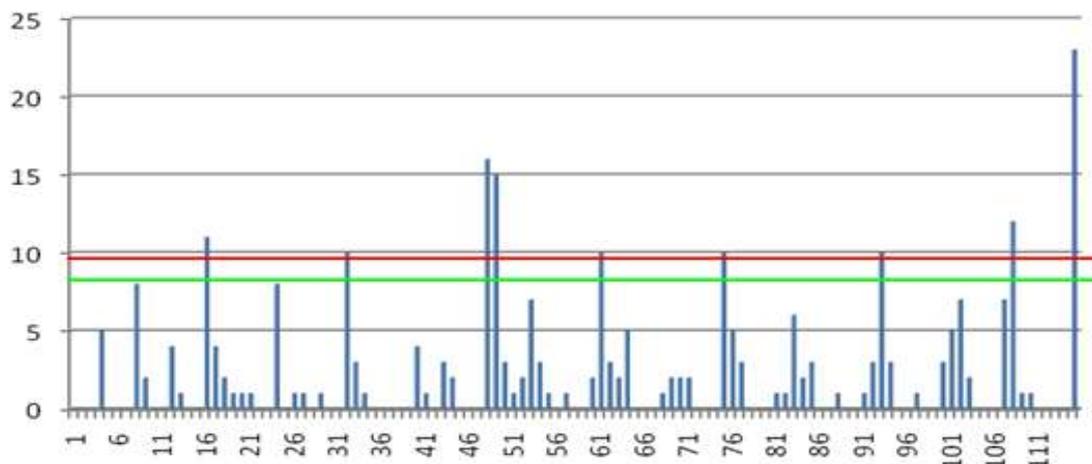


Figura 3.5: Frecuencias de marcas en la obra de Zarba (todos los sujetos). Nivel de significación: por encima de —, <.05; y de —, <.01.

Si se suman las marcas realizadas por ambos grupos (total=264 marcas), las frecuencias cambian y, por lo tanto, la significación de las marcas se distribuye de otro modo, destacándose algunas tendencias de los sujetos músicos, por ejemplo el compás 75, y otras de los no músicos, por ejemplo el compás 16, y apareciendo claramente la segmentación alrededor del compás 48 como la más importante (de mayor nivel jerárquico) de la pieza (ver figura 3.5).

En la reunión de las marcas de ambos grupos, se observa una gran cantidad de marcas no significativas (ver figura 3.5) que reflejan la percepción de muchos cambios pregnantes en el transcurso de la música. Entonces, se considera que la segmentación de esta obra presentó cierta dificultad debido al desarrollo asimétrico de las partes, a la complejidad rítmica, etc., en concordancia con el análisis teórico (ver Estímulos, p. 68).

Acerca de la obra musical de Brahms

Para la obra de Brahms, el grupo de músicos realizó 174 marcas. En la figura 3.6 pueden observarse las frecuencias de marcas para cada compás. Se estima que en los sujetos músicos la segmentación depende principalmente del componente armónico tonal. Por ello, un elemento clave para la segmentación fueron las cadencias (compases 16, 28, 40, 64, 72 y 88); en relación a ello, casi todas las marcas son altamente significativas. También les ayuda la identificación de cambios y contrastes en la instrumentación, la melodía, el modo de la melodía, el carácter, y la intensidad (compases 53 y 65), claramente presentes en esta obra.

Los sujetos no músicos realizaron 193 marcas. El gráfico de la figura 3.7 muestra las frecuencias. La segmentación de los no músicos tiene características similares a la del grupo de los músicos: aunque las frecuencias sean menores, presentan la misma tendencia. Los puntos donde las marcas resultaron altamente significativas ($<.01$), corresponden también a la identificación de cadencias (compás 16, 28, 40, 64, 76 y 88).

En comparación, los sujetos no músicos realizaron mayor cantidad de marcas, lo que se refleja en cierta dispersión de las marcas. Igualmente, se observa que las marcas con diferencias significativas coinciden en ambos grupos, por lo que parecen haber atendido a los mismos componentes musicales.

Debido a la semejanza entre las segmentaciones de ambos grupos, la suma de las marcas para la obra de Brahms (total=367 marcas) reproduce y refuerza dichas semejanzas como se aprecia en el gráfico de la figura 3.8.

Las marcas, con diferencias muy significativas, reunidas en torno a determinados compases delimitan las siete partes iguales de uno de los niveles de la estructura de agrupamientos analizada para esta obra (ver Estímulos). Incluso, aún cuando no resultaron significativas, se observan frecuencias altas (ver figura 3.8) en los puntos que coinciden con el nivel inferior de la estructura de agrupamientos. Entonces, se infiere que los sujetos músicos y no músicos pudieron establecer grados de pregnancia en los cambios percibidos en el transcurso de la audición de la obra de Brahms, a diferencia de la audición de la obra de Zarba, y de esta manera establecer no sólo relaciones de orden, sino temáticas.

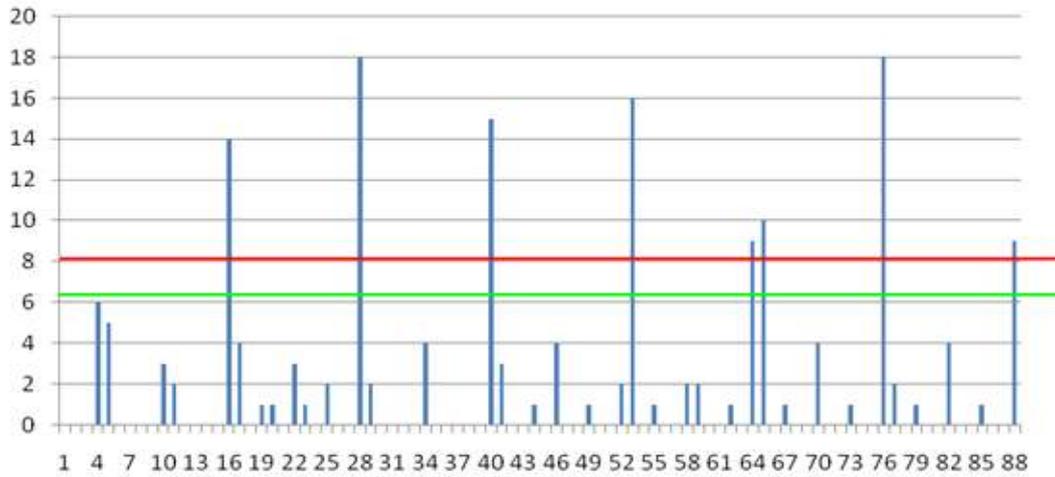


Figura 3.6: Frecuencias de marcas en la obra de Brahms (músicos). Nivel de significación: por encima de —, <.05; y de —, <.01.

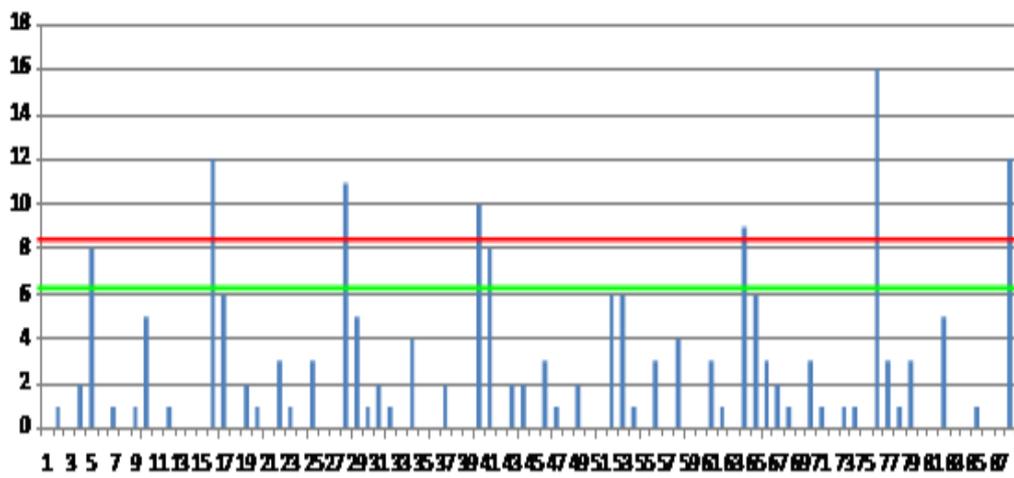


Figura 3.7: Frecuencias de marcas en la obra de Brahms (no músicos). Nivel de significación: por encima de —, <.05; y de —, <.01.

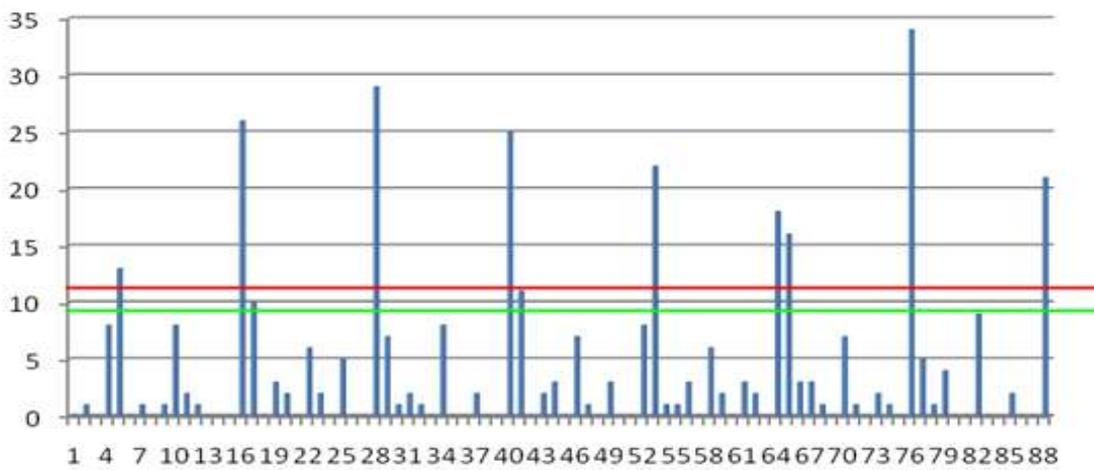


Figura 3.8: Frecuencias de marcas en la obra de Brahms (todos los sujetos). Nivel de significación: por encima de —, <.05; y de —, <.01.

Tarea 2: Relato¹⁹

Las respuestas a la tarea de relatar fueron desgrabadas (transcriptas) y, luego, analizadas de acuerdo a un sistema preliminar de 6 categorías básicas: contenido, extensión, narración, linealidad, estructura, correspondencia estructura relato/obra.

La categoría *contenido* se refiere al contenido semántico del relato, y se divide en 'descripciones estructurales' y 'relatos de ficción.' Las descripciones estructurales aluden a los diferentes componentes o aspectos musicales. Por ejemplo:

(I) *"Una especie de aire de chacarera trunca, eh... no me alcancé a dar cuenta si tiene la forma de chacarera... si la respeta. Pero bueno, empieza como un set de percusión improvisando frases, que... esas sí son proporcionales, son frases rítmicas, digamos, pero bien... frases típicas de la chacarera, timbradas así... en el set de percusión. Después, empieza a hacer el... digamos, el chas-chas digamos, típico de la chacarera, y empieza con la forma: interludios y estrofas. Lo que no me acuerdo bien es si respetaba la sucesión, no presté atención. Después, bueno, ya empieza el instrumento que hace la melodía casi siempre, el piano, está la percusión, y hay una guitarra que aparece también haciendo contrapuntos. Y rítmicamente las frases son así más... qué sé yo, que terminan, la chacarera trunca termina en el tercer tiempo, eh... la frase, en lo que sería un hipotético tiempo débil del compás; y acá pasa casi todo el tiempo eso, y... Ah! Bueno, y que hay mucho trabajo de armonización y rearmonización de esa rítmica, digamos, respeta mucho la idea de frase durante toda la obra, pero lo que va cambiando es la armonización, digamos, y el arreglo respecto a eso, pero la estructura en general del ritmo, es más o menos siempre la misma, no cambia tanto, digamos."* (S6, m, 28; Zarba)

A diferencia de las descripciones estructurales, los relatos de ficción se caracterizan por presentar diferentes agentes o personajes imaginados que realizan determinadas acciones. En este caso, la narración está soportada por la ficción. Por ejemplo:

(II) *"[Me imaginé como una... diferentes escenas. Me iba imaginando una película o algo, un fragmento de una película. Primero una chica que da saltos suaves juntando flores. La distrae una mariposa, cuando baja el boum boum.] [Después, aparece el... digamos esa música... tenebrosa, digamos; hay algo asechando. Digamos un lobo.] [Y... sigue juntando mariposas, sigue juntando flores y distrayéndose con las mariposas.] [El lobo se sigue acercando, mirando para todos lados. No se ven.] [Y en un momento aparece un salvador, antes de que se encuentren; y se enfrentan. La música acompaña como para que haya un enfrentamiento entre el lobo y el defensor de esta chica.] [Pero lo termina domesticando] [Y se van los tres felices.]"* (S5, nm, 24; Brahms)

La categoría *extensión* alude a la extensión de los relatos en cantidad de palabras. La extensión incide en el análisis estructural de los relatos, pues, en un relato breve, cada parte del nivel básico de la estructura contendrá menos palabras o ideas que un relato extenso.

¹⁹ Ver los relatos de todos los sujetos en el Apéndice, p. 139.

De acuerdo a la categoría *narración*, los relatos se clasifican como narrativos o no narrativos. El relato es narrativo cuando es posible identificar claramente una acción, que conforma la trama del relato, y un agente para dicha acción. Es decir, un sujeto, sea éste una persona, un animal, un objeto material o no, y una acción que realice ese agente, expresado mediante un verbo conjugado. Por ejemplo, ver los relatos (I) y (II), anteriormente citados. Por el contrario, el siguiente relato no se considera como narración:

(III) “[Música.] [Muchos instrumentos.]” (S16, nm, 21; Brahms)

Esta categoría es independiente de la categoría *contenido*. Pues, por ejemplo, las ‘descripciones estructurales’ (musicológicas) de la música pueden categorizarse como ‘narrativas’ por el uso de expresiones metafóricas. En definitiva, lo que la define es la identificación de un agente que realiza una acción.

La categoría *linealidad* alude al orden cronológico de los eventos en el relato. El relato se caracteriza por la linealidad cuando es posible encontrar un *hilo conductor* que organiza los hechos de manera cronológica. Para ello, se atiende particularmente a la presencia de adverbios y de expresiones temporales que organizan el discurso, pero que al mismo tiempo reflejan el tiempo del relato (Ricoeur 1985). Por ejemplo:

(IV) “[Hay bastante para decir! / Bueno, por ahí lo general, que es otra formación anterior a la que escuchamos: orquesta,] [y por ahí, con respecto a la forma, la organización va, me llamó la atención como la conocía un poco nomás la primera parte, como que la parte A vuelve, bueno, está en modo mayor, es como más... un carácter más alegre;] [y el B, ya desde la instrumentación es un tratamiento distinto, y pasa al relativo, me parece, está en el modo menor, y crea otro carácter, totalmente opuesto, la del B,] [después, bueno, vuelve A, vuelve B, / y aparece una sección C que también, es como que esa sección que era más... como dramática, el B, en el C pasa a mayor, y tiene otra instrumentación también, no sé si son trompetas,] [después vuelve al B, después recién al A; entonces, está bueno esa forma como que... pareciera que va a ir a otro lado y vuelve a ese B, así como más dramático, y termina en el A.]” (S1, m, 26; Brahms)

En el siguiente relato no se encuentra una linealidad:

(V) “[Un percusionista y alguien que tocaba un piano. Qué más?] [Música... no sé... notas.]” (S16, nm, 21; Zarba)

La categoría *estructura* alude a la cantidad de partes del relato. Cada parte se conforma en torno a una palabra, una idea o una frase, sean éstas agentes del relato, acciones, adverbios temporales u otros tipos de expresiones de orden, considerados como marcas para la segmentación del relato; asimismo, depende de la extensión del relato. Por ejemplo, en los relatos citados, los corchetes separan partes, las barras delimitan sus partes internas, y se subrayaron algunas palabras claves para la segmentación.

La categoría *correspondencia estructura relato/obra* se refiere al apareamiento cuantitativo y cualitativo de las partes de la estructura del relato (según el análisis de la categoría *estructura*) y de la estructura de las obras escuchadas (de acuerdo a los análisis

presentados en las figuras 3.10 y 3.13 que contienen las frecuencias de marcas de todos los sujetos). Se pone especial cuidado en la identificación del nivel de estructura que emerge de dichos análisis. Particularmente, se toma como nivel básico: (i) para la obra de Zarba, la división en dos (característica de la chacarera, donde se escucha la voz de aura que anuncia la 'segunda'); (ii) para la danza de Brahms, la división en siete partes – A B A B C B A – debido a la alternancia de materiales contrastantes. Por ejemplo, el nivel básico de la estructura de los relatos **(VI)** y **(VII)** se organiza en dos partes, en correspondencia con la estructura de la obra:

(VI) “[Particularmente, lo que me generó lo música cuando la estaba escuchando es que arranca en un escenario donde hay una cierta distancia que se puede apreciar en el sonido de los... de los sonidos de percusión principalmente. / Y que hay una luz baja enfocada sobre la batería, donde está el baterista; se ve solamente el baterista, digamos; una luz tenue.] [En el momento que se siente el grito, la voz, se enfoca una luz directa a la persona que hace el grito, y se reparte esa luz entre el piano y el baterista con los más fuertes. / Y después, se va integrando a medida que va arrancando la guitarra también se integra otra luz, y aparecen las luces de los sonidos, otros sonidos de percusión, y siguen tocando.]” (S5, nm, 24; Zarba)

(VII) “[Lo que me imaginé es un grupo de chicos contándose secretos unos a otros.] [Y después, empezaron a bailar.]” (S19, nm, 26; Zarba)

Es interesante destacar la división casi simétrica del relato **(VI)** a semejanza de lo que ocurre con la chacarera.

En el relato **(VIII)**, la estructura no se corresponde con la estructura básica de la obra de Brahms pero sí con una organización superior a ella. En otras palabras, la estructura del relato tiene cuatro partes que se corresponden con las cuatro partes de la obra en un nivel supraordinado [introducción A B] [A B] [C] [(**B**) A] (ver figura 3.7). No obstante, en el contenido del relato se omite la parte **B** del último grupo; y, por el contrario, sí hay una introducción en el relato aunque no se refiera a la introducción de la obra, es decir, una correspondencia sintáctico-morfológica y no de contenido semántico.

(VIII) “[Sin hablar de instrumentos, ni nada, lo que se escucha es como si fueran, en todo el lapso de tiempo, dos melodía enfrentadas: / primero empieza una, eh... así, muy alegre, qué sé yo, y después empieza otra más brusca.] [Y después, bueno, sigue la... continúa la que había empezado al principio, / otra vez la brusca,] [y se eleva el... como que se eleva el tono, digamos, de todo el tema.] [Después vuelve la primera, y ahí termina.]” (S7, nm, 24; Brahms)

Por el contrario, la estructura del siguiente relato no se corresponde con la de la obra, pues tiene tres partes. Aquí, el tiempo del relato está marcado por las tres audiciones del test y se estructura en torno al tiempo de ellas:

(IX) “[La primera vez que lo escuché, primero pensé que era una obra de percusión, y después, bueno, cuando empezó la parte con la melodía ya cambió un poco. Y bueno, ahí me pareció que era una obra tipo folklórica: una chacarera, o algo por el estilo.] [Y después, cuando la volví a escuchar, me

pareció que la introducción que, lo que me pareció que era una introducción, eran después las partes en percusión de lo que después venía después, pero que no tuve tiempo de marcarlo bien, después me quedé con la duda.] [Y en la tercera vez, ya como que sí, era con la parte de... las partes que forman, no sé si es una chacarera o no, pero si es, en la introducción con los cambios de timbre, son las que están después en la melodía. Algo así me pareció que era.]” (S2, m, 33; Zarba)

Análisis por categoría

Con respecto a la categoría *contenido*, se observa que todos los sujetos músicos produjeron relatos que se centran en un análisis estructural de la música escuchada, es decir, que pertenecen a ‘descripciones estructurales.’ Y que los sujetos no músicos no sólo describieron diferentes componentes musicales, sino que también contaron historias a las que les remitía la música, con personajes imaginados en diversas situaciones: 29 de los relatos de los no músicos corresponden a ‘descripciones estructurales’ (72,5%) y 11, a ‘relatos de ficción’ (27,5%).

En lo referente a la categoría *extensión*, existe una importante diferencia en la extensión de los relatos en ambos grupos de sujetos: la media de palabras en los músicos es de 169, mientras que en los no músicos es de 78 ($F_{[1-76]} = 32.061$; $p < .000$). No obstante las diferencias entre medias de palabras para cada una de las obras no resultaron significativas. Tampoco resultó significativa la interacción entre ambos factores (grupo * obra) (ver figura 3.9).

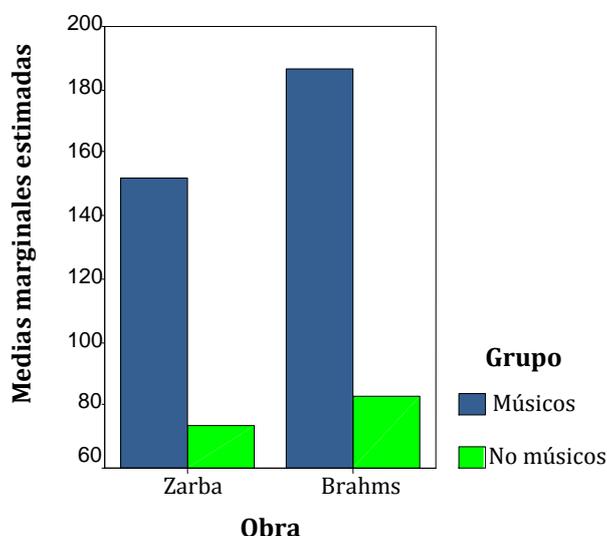


Figura 3.9: Medias marginales estimadas para la categoría extensión en cada grupo y cada obra.

Los resultados encontrados en estas dos categorías, *contenido* y *extensión*, señalan una diferencia entre sujetos, en este caso, de acuerdo a la formación musical.

En el análisis de la categoría *estructura* se observa más de un 20% de frecuencias esperadas menores que 5. Por lo tanto, se considera irrelevante calcular el valor de chi cuadrado, presentándose sólo las frecuencias observadas. El establecimiento de la *estructura* de los relatos tiene diferentes tendencias según la obra y según el grupo de sujetos (ver figura 3.10). En los relatos sobre la chacarera de Zarba predominan las

organizaciones en dos partes (figura 3.10, izquierda), con una mayor frecuencia en el grupo de los no músicos. En tanto que en los relatos sobre la danza de Brahms, se identifica un mayor número de partes en concordancia con los niveles estructurales básico y superiores de la obra (figura 3.10, derecha). Es posible que el mayor número de partes (entre 5 y 9) en los relatos de los músicos se deba a que estos relatos tendieron a ser mucho más extensos y a presentar mayor variedad en los contenidos descriptos. No obstante, los relatos sobre la obra de Zarba se organizan mayormente en dos y tres partes. Notablemente, se presenta una tendencia en ambos grupos a segmentar en dos la obra de Zarba, y una tendencia en ambos grupos a segmentar en 7 la obra de Brahms, aunque las frecuencias sean menores en el grupo de los no músicos. Los resultados de esta categoría indican una diferencia principalmente relacionada con los estímulos musicales.

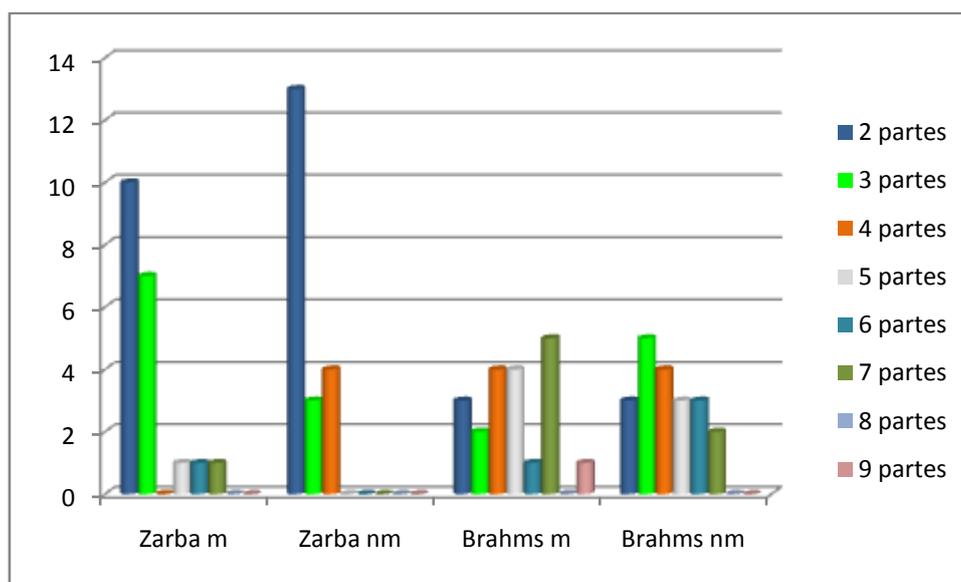


Figura 3.10: Frecuencias para la categoría estructura: para cada obra según cada grupo. El eje vertical indica el número de relatos.

En los análisis de las categorías *narración*, *linealidad* y *correspondencia estructura relato/obra*, no se observan diferencias entre grupos (músicos y no músicos) ni entre piezas (Zarba y Brahms), por consiguiente los datos se analizan colapsados. De este modo, se considera un total de 80 relatos: 40 de los sujetos músicos y 40 de los no músicos, correspondiendo 20 a la audición de la obra de Zarba y 20 a la de Brahms.

En lo que concierne al relato como *narración*, se encontró una diferencia significativa ($p < .000$) entre narrativo ('SI') y no narrativo ('NO'), como puede apreciarse en el gráfico de la figura 3.11.

Con respecto a la categoría *linealidad*, se encontró una diferencia significativa ($p < .000$) entre 'SI' (el relato presenta una linealidad) o 'NO' (el relato no presenta una linealidad), como se puede observar en el gráfico de la figura 3.12.

Finalmente, en cuanto a la *correspondencia estructura relato/obra*, se encontró una diferencia marginalmente significativa ($p < .044$) entre correspondencia ('SI') y no correspondencia ('NO'), como puede apreciarse en el gráfico de la figura 3.13.

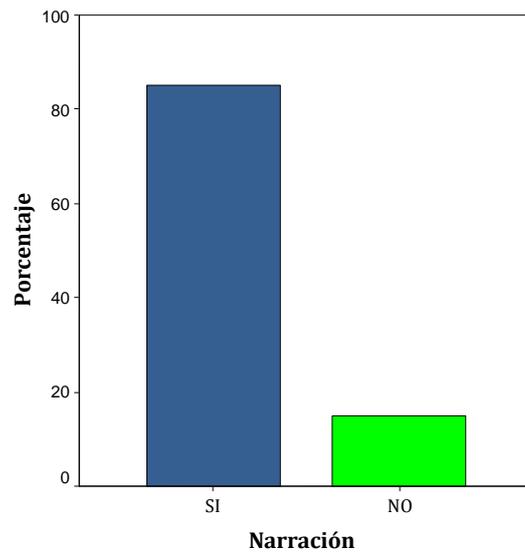


Figura 3.11: Porcentajes para la categoría narración.

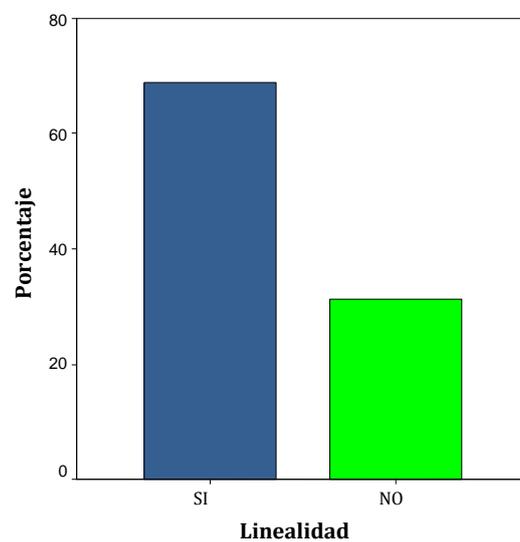


Figura 3.12: Porcentajes para la categoría linealidad.

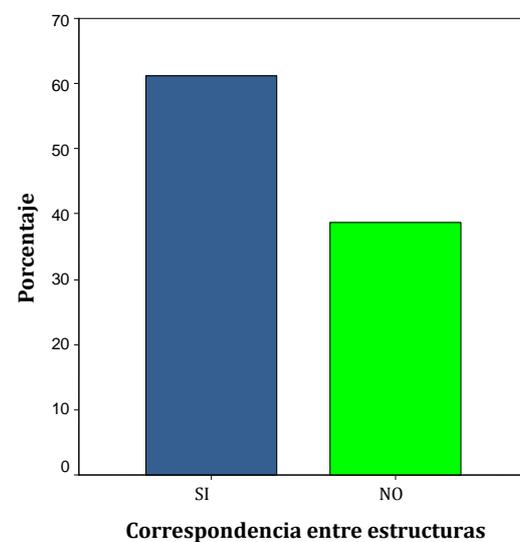


Figura 3.13: Porcentajes para la categoría correspondencia estructura relato/obra.

A partir de los resultados de estas tres últimas categorías (narración, linealidad y correspondencia estructura relato/obra), se puede decir que, independientemente de la formación musical de los sujetos y de las características de las obras musicales, los sujetos tienden a realizar relatos narrativos y con linealidad respecto de su experiencia con la música y que esa interpretación guarda una correspondencia con la pieza que se describe (en cuanto a la cantidad de partes).

Análisis de los relatos de ficción

Volviendo a la categoría *contenido*, resulta interesante analizar particularmente los relatos que se organizan en torno a un tema de ficción. Éstos permiten separar claramente los aspectos de contenido de los de organización estructural del relato. Pues, no se está simplemente enumerando las partes de la obra como una descripción de los componentes de la música, sino que se toma la organización estructural del tiempo de la música para conferirle otro contenido (en este caso, historias o imágenes visuales a las que les remite cada obra escuchada). Se encontraron once relatos que responden a esta categorización.

Se observó que ocho relatos cuentan claramente una historia de *ficción* y están repartidos equitativamente para cada ejemplo musical (ver, por ejemplo, relatos **(II)**, p. 74, **(VI)** y **(VII)**, p. 76); mientras que los tres restantes entremezclan elementos de la ficción con diferentes componentes musicales, apreciaciones personales, etc., y pertenecen solamente a la obra de Brahms, por ejemplo:

(X) “[Bueno. Esto qué es? Es una orquesta. Es una obra con partes bastante diferenciadas, que empiezan muy suavcito... son instrumentos de viento o algo así.] [Y bueno, y eso que te contaba como de dibujitos animados, que en el bosque van corriendo, los conejitos y los animalitos del bosque.] [Bueno, después, la parte que es más nerviosa: como pájaros volando.] [Y bueno, después, levanta el volumen, levanta el ritmo, levanta la cantidad de instrumentos.] [Y en una parte como que hay un... un gran despliegue de toda la parte musical, con toda la orquesta; con un ritmo más sostenido, más firme, más resuelto.] [Bueno, después, otra vez vuelve a cambiar, y hace la parte de los animalitos del bosque que se me representa... / la otra parte con... también... este... la parte parecida a la de los pájaros.] [Y es como que siempre repite unas partecitas dentro de esas partes que marqué, siempre como que repite una forma, y bueno, y termina distinto.”] (S3, nm, 55; Brahms)

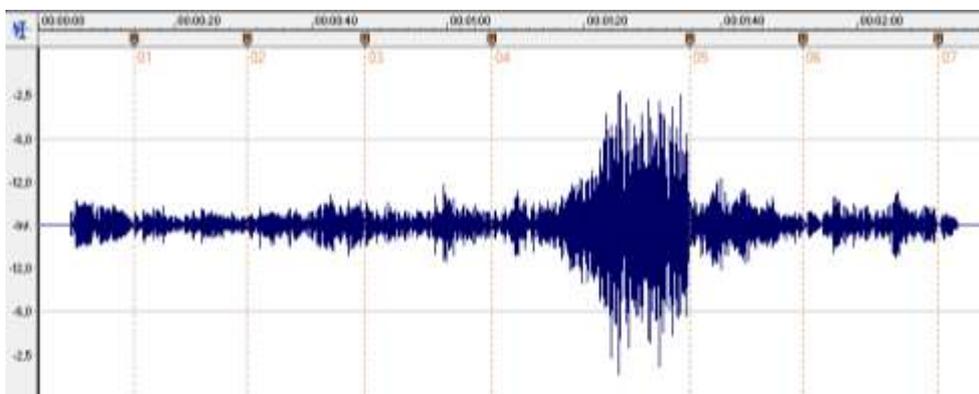


Figura 3.14: Vista de la envolvente dinámica de la señal acústica de la obra y las marcas realizadas en la tarea de segmentar (S3, nm, 55; Brahms).

Además, casi todos los relatos se desarrollan con un hilo conductor, es decir, se caracterizan por la *linealidad*, excepto uno (S13, nm, Brahms). En este último, el tiempo del relato va en espiral, es decir, el relato presenta una idea inconclusa, luego introduce una idea nueva que no finaliza y vuelve a la primera idea, y así sucesivamente.

Se encontró una relación entre el modo en el que los sujetos estructuraban el relato y segmentaban la obra: la estructura del relato tiene que ver con algún nivel de la segmentación perceptual de la obra. En la figura 3.14 se pueden observar las 7 partes establecidas para la obra de Brahms (la última marca corresponde al final de la obra) en concordancia con las 7 partes del relato **(X)**. Del mismo modo, en la figura 3.15 se puede apreciar que las tres marcas determinan las cuatro partes de la segmentación perceptual de la obra de Zarba, en correspondencia con la estructura del relato **(XI)**.

(XI) “[Una persona se levanta en la casa, a la mañana, empieza a hacer las cosas, desayuna, se baña, se peina, tranquilo, y se va a trabajar.] [Entonces sale a la calle y empiezan: el ruido de la calle, el trajín del día, el micro en calle 7.] [Y trabaja, pasa todo el día.] [Y a la tardecita vuelve a la casa, otra vez a su casa, tranquilo.”] (S8, nm, 26; Zarba)

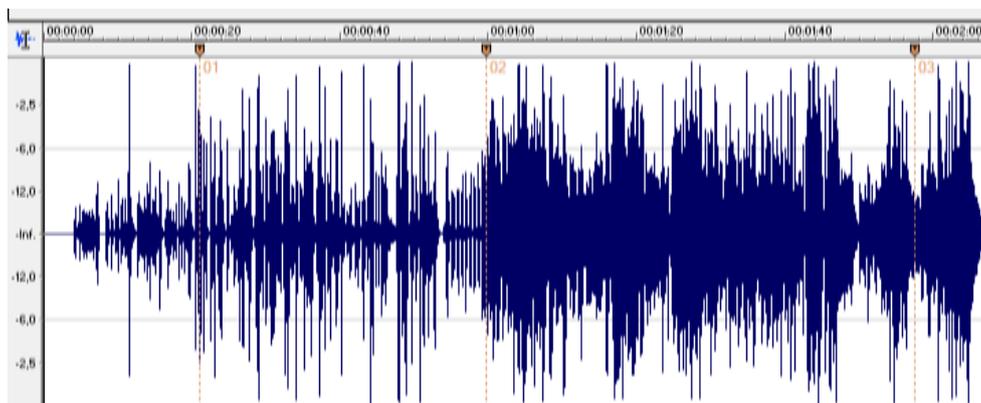


Figura 3.15: Vista de la envolvente dinámica de la señal acústica de la obra y las marcas realizadas en la tarea de segmentar (S8, nm, 26; Zarba).

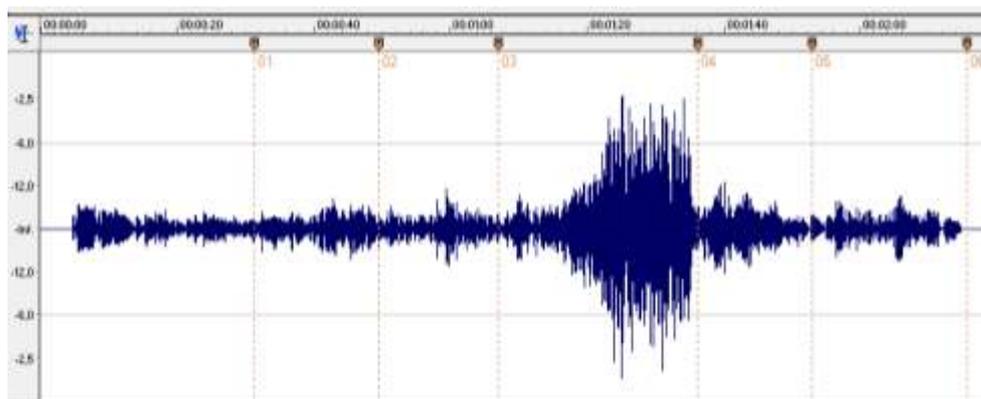


Figura 3.16: Vista de la envolvente dinámica de la señal acústica de la obra y las marcas realizadas en la tarea de segmentar (S5, nm, 24; Brahms).

Un caso particular se presenta en las respuestas sobre la audición de Brahms del sujeto 5, no músico: aunque la estructura del relato presente 7 partes (ver relato **(II)**, p. 74) en correspondencia con la tendencia de segmentación de la obra, la tarea de segmentación establece 6 partes (ver figura 3.16). Más allá de la omisión de marcación en el compás 16

(en relación a la figura 3.8, p. 73), puede decirse que la correspondencia entre las tareas es alta.

En general, cuando se detecta *correspondencia estructura relato/obra*, la estructura de los relatos sobre la chacarera de Zarba se vincula al nivel de segmentación básico de la obra (ver relatos **(VI)** y **(VII)**, p. 76). Lo mismo sucede con respecto a la estructura de los relatos sobre la danza de Brahms (ver relato **(II)**, p. 74, y **(X)**, p. 80). Recordemos que, para comparar las estructuras resultantes de ambas tareas, se había establecido la segmentación en dos partes como nivel básico para la obra de Zarba, y en siete partes, para la obra de Brahms, como se indicó en el análisis de la categoría *estructura*.

DISCUSIÓN

Con este trabajo nos propusimos estudiar los posibles vínculos entre el proceso de segmentación, como parte de la experiencia temporal, y la experiencia narrativa de la música. Siguiendo el trabajo de Imberty (1997), donde se propone que la organización del tiempo musical posee rasgos narrativos, pues captura las cualidades dinámicas y temporales propias de la trama, se hipotetizó que las características el tiempo configurado en los relatos y en las respuestas de segmentación perceptual sobre la experiencia de audición manifiesten cómo son experimentados los componentes dinámicos de la pieza, es decir, los rasgos narrativos.

Para ello analizamos, en primer lugar, las marcas de segmentación realizadas por los sujetos, lo que permitió establecer una configuración temporal para cada obra surgida de la propia experiencia musical, siguiendo la propuesta de Imberty (1981). En la audición de la pieza de Zarba, los resultados de esta tarea mostraron una tendencia de segmentación diferente en músicos y no músicos, una tendencia de segmentación de la totalidad de la muestra que comprendió rasgos de ambos grupos de sujetos (principalmente asociada a un nivel macro de segmentación en dos partes), y también gran cantidad de marcas en diferentes lugares que no resultan estadísticamente significativas. Entonces, podemos pensar que el modo en que se experimenta el tiempo musical al escuchar la obra de Zarba resulta en cierta medida fragmentario, pues si bien la chacarera tiene una estructura formal determinada, ésta se presenta desdibujada por el propio arreglo musical. Por el contrario, la audición de la danza de Brahms muestra la misma tendencia de segmentación en músicos que en no músicos y, en consecuencia, en la reunión de ambos grupos, con una mayor significancia estadística que para la audición de la pieza de Zarba. Por ello, estimamos que, en la audición de la obra de Brahms, la manera de experimentar el tiempo musical es homogénea, discursiva, continua, donde cada parte es percibida en relación a lo que va a venir y a lo que ya pasó.

Hemos observado que los sujetos segmentan de diferente manera cuando escuchan una u otra obra, pero la organización temporal propia de las obras musicales no sería el único factor que está interviniendo, sino también el conocimiento musical previo de la persona que está escuchando. De hecho, encontramos mayor variabilidad en la tarea de segmentación de la obra de Zarba, donde se presenta con una organización temporal no tan previsible o más inestable (es decir, débilmente jerárquica), y en ello corroboramos una experiencia más fragmentaria del tiempo musical; mientras que en la obra de Brahms, el cumplimiento de las expectativas del oyente, la simetría entre las partes (es decir, una organización temporal fuertemente jerárquica), colaboran con una experiencia

homogénea del tiempo musical, y es aquí donde observamos las mismas tendencias entre sujetos músicos y no músicos.

Al analizar los relatos que se desprenden de la audición de las obras, encontramos que sólo el factor inter-sujetos (músicos/no músicos) los diferenció en cuanto a extensión y contenido: los no músicos produjeron relatos menos extensos y algunos aludían a elementos extra-musicales. El factor obra (Zarba/Brahms) sólo los diferenció en cuanto a la estructura (analizada en cantidad de partes). Interesantemente, las características relativas a *narración, linealidad y correspondencia estructura relato/obra* no presentan diferencias con respecto a la formación musical de los sujetos ni a las características estructurales de las obras. Pero además, los relatos presentan estas características, es decir, son narrativos, se caracterizan por la linealidad y su estructura se corresponde con la estructura de la obra.

A partir de los resultados obtenidos y considerando la organización del tiempo musical de acuerdo a componentes narrativos, podemos pensar que los relatos surgidos de esa organización del tiempo no dependen únicamente de la estructura temporal de la obra, sino también de una predisposición cognitiva del sujeto. Entonces, encontramos una diferencia con respecto a la teoría de Imberty (1981) donde se plantea una relación entre el estilo de la obra y el modo de representar el tiempo.

Entonces, podemos decir que la manera en que experimentamos la configuración del tiempo musical se manifiesta en el modo de segmentar el discurso musical durante la audición y de relatar lo que se pensó y se percibió en esa experiencia. Por ejemplo, el relato **(IV)** (citado más arriba) es particularmente interesante: la frase "*Hay bastante para decir!*" constituye una introducción al relato análogamente a la introducción de la danza de Brahms, pero en la descripción de la forma no se hace alusión a la introducción. Aquí se aprecia que la correspondencia no es (sólo) de contenido sino de estructura.

CONCLUSIONES

En primer lugar, hemos visto que el estudio de Imberty (1981) parte del análisis de las segmentaciones realizadas en dos obras académicas de diferente estilo, representando una organización jerárquica fuerte y una organización jerárquica débil, que dan lugar a dos modos diferentes de experimentar el tiempo musical, de manera homogénea o de manera fragmentaria. En el experimento presentado más arriba contraponemos, no dos estilos, sino dos danzas (estilizadas), una perteneciente al repertorio popular argentino y otra al repertorio académico (aunque su origen también es popular), en las que los diferentes componentes musicales están dispuestos y organizados de diferente manera: desde el plano armónico, desde la simetría de las partes, desde la variación en la instrumentación de las sucesivas partes, etc. Consideramos necesario seguir analizando el tipo de estímulos musicales en el estudio de la experiencia temporal de la música, pues las danzas podrían resultar muy rígidas en cuanto a la estructura. Aún cuando la chacarera presentada en este estudio desarrolla y expande las partes típicas de esta especie folklórica, rompiendo con la estructura pre-establecida, pareciera que para los sujetos músicos, al identificar que se trata de una chacarera o un aire de chacarera, esa organización previa va aflorando y configurando la experiencia temporal.

Los resultados obtenidos en este experimento nos permiten diferenciar nuestra investigación, por un lado, de la concepción de narratividad de Nattiez (1990), en el sentido de buscar su definición desde la organización temporal de la experiencia y no desde un 'significado' semántico determinado que *está* en la música. Y, por otro lado, de la concepción de experiencia temporal como consecuencia del estilo de la obra (Imberty 1981), pues, justamente, encontramos que la estructura más o menos jerárquica de las obras no determina una experiencia más homogénea o más fragmentaria, sino que también depende del sujeto que está experimentando la música.

En segundo lugar, a partir de la prueba piloto, habíamos considerado interesante relevar el uso de expresiones metafóricas en los relatos proporcionados por los sujetos. Pero, luego, se descartó este tipo de análisis con el objeto de no restringir la comprensión metafórica a las metáforas lingüísticas y, con ello, quedarnos en el plano de la verbalización, y enfatizar una mirada corporeizada de esta teoría.

En la prueba piloto y en el Experimento 1 sólo incluimos el movimiento observado (la observación de objetos en movimiento) durante la audición, con la idea de fortalecer un proceso transmodal presente en la formación y activación de los esquemas-imágenes. Por ello, prevemos incluir el movimiento manifiesto en contraposición al movimiento imaginado u observado como una variable más de los experimentos.

Hasta aquí hemos considerado una concepción de la música como narración vinculada, por un lado, a la configuración del tiempo, y por otro, a la idea de despliegue temporal como movimiento. Sin embargo, es necesario repensar cuál es la incidencia de las obras organizadas más o menos jerárquicamente en el modo en que es configurado el tiempo en la experiencia musical, y si ello puede ayudarnos a definir la experiencia narrativa de la música y en qué sentido.

CAPÍTULO 4

MOVIMIENTO MANIFIESTO Y MOVIMIENTO OBSERVADO EN LA COMPRENSIÓN TEMPORAL DE LA MÚSICA

En este capítulo presentamos una prueba que se propone relevar evidencia sobre el modo en que experimentamos metafóricamente la música en términos de movimiento, a partir de la metáfora conceptual del *tiempo en movimiento* (ver p. 52). Para ello, consideramos diferentes modos de participación corporal con la música (ver p. 54): por un lado, proponemos la realización de movimientos corporales durante la audición de la música, como un compromiso corporal manifiesto, y por otro lado, la observación de objetos en movimiento, como un compromiso corporal imaginado, a nivel sub-personal. Como se ha visto, para la Teoría de la Metáfora Conceptual, ambos procesos de participación corporal son fundamentales en la producción de significado musical (Lakoff y Johnson 1999; Johnson 2007). Pues, nos movemos física y virtualmente por el 'espacio' que nos brinda la música y, así, apelamos a un significado sentido del tiempo (musical) como movimiento.

Como hemos explicado en el Capítulo 1 (ver p. 24), la experiencia musical es experiencia del tiempo, por lo tanto puede describirse de acuerdo a la naturaleza dual del tiempo. Así, ciertas características, como la proporción en las duraciones o los niveles de pulsaciones, definen los aspectos 'tipo reloj' de la experiencia temporal de la música, mientras que otras, como el tempo o las relaciones de sucesión, aluden a los aspectos 'afectivos' o 'secuenciales.' Considerando la experiencia del tiempo musical como movimiento en el espacio, a partir del movimiento manifiesto y del movimiento imaginado/observado, hipotetizamos que la comprensión del tiempo musical, tanto de aspectos cuantitativos o 'tipo reloj' como de aspectos cualitativos o 'afectivos,' se vería significativamente favorecida.

Para el presente experimento, tomamos el movimiento implicado en el *gesto de marcación de compás* (ver p. 55), realizado manifiestamente con el cuerpo u observado en una animación, para acompañar la audición de la obra musical, porque es un movimiento que se realiza en sincronía con la música, en ajuste continuo a sus variaciones dinámicas, resultando una respuesta a la música desde sus significados experimentados en el transcurso temporal de la obra. De este modo, buscamos propiciar una activación imagen-

esquemática vinculada a la comprensión metafórica de la música en términos de movimiento.

EXPERIMENTO 2

OBJETIVO

Partiendo de los postulados de la Teoría de la Metáfora Conceptual, específicamente de la metáfora de *la música como movimiento*, y considerando ésta como la base corporeizada de la experiencia temporal de la música, el objetivo de este experimento es indagar si la realización del gesto de marcación de compás o la visualización de un movimiento que imita ese gesto durante las audiciones de la obra, facilitan la comprensión de información de naturaleza temporal de la música, en virtud de que el estímulo de tipo multimodal, activaría los recursos de imaginación espacial en relación al tiempo musical transcurrido.

Durante el experimento, se propone un análisis de diferentes aspectos temporales de la música con el que los sujetos (estudiantes universitarios de música) están familiarizados, como caracterizar el tempo (aspecto 'afectivo' del tiempo) o describir el ritmo (aspecto 'tipo reloj' del tiempo), en diferentes condiciones de audición de una pieza musical: realizando un movimiento junto con la música, viendo objetos en movimiento durante la audición, o sólo escuchando la música. Se hipotetiza que tanto los sujetos que se muevan realizando el gesto de marcación de compás, como los que vean una animación con las características de ese gesto, durante las audiciones, obtendrán mejores resultados en el análisis de los componentes temporales de la música que los sujetos que sólo escuchen. Asimismo se hipotetiza que el movimiento corporal explícito (movimiento manifiesto) favorece más la activación de los recursos imagen-esquemáticos que el movimiento implícito (movimiento observado o imaginado).

METODOLOGÍA

Sujetos

Participaron en esta prueba 64 estudiantes iniciales de música pertenecientes al Ciclo de Formación Básica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, por lo que se considera que los sujetos poseen una moderada experiencia musical. El rango de edades iba de 17 a 38 años, con una media de 20,9 años. Con respecto al instrumento principal, la mitad de los sujetos tocaba la guitarra; aproximadamente un tercio, el piano; y el resto, el bajo eléctrico, la percusión, el canto, el violín, el saxo y el trombón. Los sujetos fueron divididos aleatoriamente en las tres condiciones experimentales (ver Diseño).

Estímulo

El estímulo auditivo empleado en todas las condiciones fue la obra [Hasta otro día](#)²⁰, recopilación de los Hermanos Ábalos, por D. Saluzzi, con una duración de 1.55 minutos en la ejecución utilizada (ver Referencias Audiovisuales, p. 135). La organización de la forma musical de la pieza es la siguiente: Introducción A B A' B' A' C D.

²⁰ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 2.'

Se construyó un clip de sonido (clip 'ritmo')²¹ a partir del ritmo de la melodía de la parte B' (ver figura 4.1), ejecutado con claves, al tempo de la ejecución de Saluzzi. Este clip fue utilizado en el ítem 11 de la prueba (Reconocimiento de ritmo) para contrastar con el ritmo de la pieza.

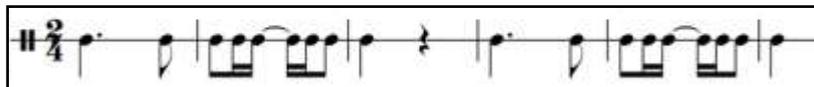


Figura 4.1: Partitura del ritmo de la melodía de B' utilizado en el ítem 11.

Se construyeron, además, otros tres clips de sonido (clip 'pares')²² con pares de fragmentos correspondientes a diferentes partes de la obra: fragmento de C y fragmento de A'; fragmento de la introducción y fragmento de A; fragmento de B y fragmento de la introducción. Estos clips tenían una duración de entre 2 y 3 segundos y fueron utilizados en el ítem 12 de la prueba (Orden temporal).

También, se construyó un clip de video²³ consistente en el movimiento en espejo de dos esferas rojas desde arriba al centro hacia abajo al costado, empleado en la Condición A como estímulo visual (ver figura 4.2). Este clip acompañaba las audiciones de la obra completa de manera sincronizada con el metro.

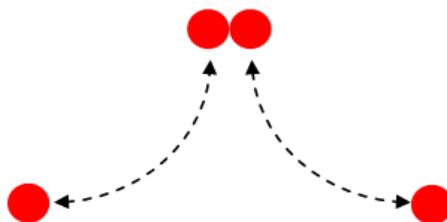


Figura 4.2: Gráfico del estímulo visual perteneciente a la Condición A.

Equipamiento

La prueba fue suministrada de forma cronometrada y presentada a través de un proyector *data show*²⁴, donde aparecían los estímulos visuales y las preguntas en pantalla, con sus correspondientes estímulos auditivos.

Procedimiento

En principio, los sujetos completaron los datos personales (seudónimo, edad, años de estudio musical, instrumento principal) y se les explicó el funcionamiento general de la prueba, solicitando especialmente a los sujetos de la Condición A mirar la pantalla durante las audiciones, y a los de la Condición B, realizar el gesto de marcación de compás.

²¹ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 2': pista de audio SP400.

²² Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 2': pistas de audio SP3 a SP8.

²³ Para la visualización del clip de video, ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 2': activar el modo presentación del documento 'Condición A.'

²⁴ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 2': activar el modo presentación de los documentos 'Condición A' y 'Condición B y C.'

Los sujetos escucharon una primera vez la obra completa. A su término, estimaron la duración global de la obra en segundos (ítem 1: Duración en segundos) y consignaron si se producía una aceleración hacia el final (ítem 2: Aceleración).

Antes de la segunda audición, se les indicó atender a los aspectos métricos de la obra. Al finalizar la audición, se les preguntó sobre qué componente musical se vinculaban los tiempos fuertes (ítem 3: Acentos) y en qué tiempo del compás se articulaba el último sonido de la obra (ítem 4: Compás), en ambos casos los sujetos debían seleccionar la opción correcta entre un conjunto de respuestas posibles ofrecidas.

Antes de la tercera audición, se les indicó prestar atención a la organización formal y a la duración de las partes. Luego de la audición, seleccionaron el esquema de organización de la forma musical a partir de una serie de opciones expresadas en letras (ítem 5: Selección de forma); indicaron la duración en cantidad tiempos de la introducción, eligiendo la opción correcta (ítem 6: Duración en tiempos); y compararon de a dos la duración de seis partes: Introducción – AA, A – B, B - B' (ítems 7, 8 y 9: Comparación de duración).

Antes de la cuarta audición de la obra completa, se les pidió atender al ritmo. Al terminar la audición, establecieron correspondencias entre el ritmo de la melodía y una serie de ritmos escritos (ítem 10: Lectura rítmica) y entre el ritmo de la melodía y la audición de fragmento rítmico (ítem 11: Reconocimiento de ritmo). Finalmente, los sujetos ordenaron temporalmente tres pares de fragmentos de la obra (ítem 12: Orden temporal).

Al consignar la respuesta de cada ítem, los sujetos también indicaron el grado de seguridad en la respuesta en una escala de 1 a 5.

Diseño

El test presentó un diseño 12 x 3 (12 ítems por 3 condiciones). La mayoría de los doce ítems de la prueba implicó respuestas de tipo *multiple-choice*. Sin embargo, dos de los ítems presentaron otra estructura: en el ítem 1 (Duración en segundos) se consignaron los minutos y/o segundos, y en el ítem 12 (Orden temporal), se indicó con un 1 el fragmento de cada par que consideraban que se escuchaba primero en la obra.

En la Condición A (Movimiento observado), las audiciones de la obra completa estuvieron acompañadas por una animación que consistía en el movimiento sincronizado de dos esferas hacia arriba y adentro y hacia abajo y afuera representando el gesto de marcación del compás de dos tiempos (ver figura 4.1). En la Condición B (Movimiento manifiesto), se le pidió a los sujetos que escucharan la pieza siempre realizando explícitamente el gesto de marcación del compás. En la Condición C (Control), sólo se escuchó el estímulo musical.

La prueba fue suministrada en pequeños grupos. Cada participante consignó sus respuestas en una planilla. Duración aproximada de la prueba: 18 minutos. En el Apéndice, puede verse el esquema de la sucesión de audiciones e ítems del test (ver p. 183), y la planilla para los sujetos (ver p. 185).

RESULTADOS

Dado que todos los sujetos pertenecían a una misma asignatura universitaria de música, la muestra (N=64) fue considerada homogénea.

Inicialmente, para el ítem 1 (Duración en segundos), se generó una escala de 1 a 10 a partir de la proximidad con la duración de la obra en segundos. Considerando que esa duración era de 115 segundos, a medida que la duración consignada por el sujeto se alejaba de ese valor, se otorgaba menor puntaje (ver tabla 4.1). Para los demás ítems, la valoración de la seguridad en las respuestas se combinó con las respuestas (correctas o incorrectas) para generar una escala de 10 puntos, donde 1 era incorrecta-muy seguro; 5, incorrecta muy inseguro; 6 era correcta muy inseguro y 10, correcta-muy seguro. Para el análisis estadístico, las tres respuestas correspondientes al ítem 12 (Orden temporal) se agruparon en una.

Segundos consignados	Puntaje
110 a 120	10
105 a 109 y 121 a 125	9
100 a 104 y 126 a 130	8
95 a 99 y 131 a 135	7
90 a 94 y 136 a 140	6
85 a 89 y 141 a 145	5
80 a 84 y 146 a 150	4
75 a 79 y 151 a 155	3
70 a 74 y 156 a 160	2
menor 69 y mayor 161	1

Tabla 4.1: Relación entre la respuesta en segundos (ítem 1) y el puntaje otorgado a la resolución de la tarea.

Luego, se compararon las medias para cada ítem a lo largo de las tres condiciones con un ANOVA de mediciones repetidas tomando los *ítems* de la prueba como factor intra-sujeto y la *condición experimental* como factor entre-sujetos.

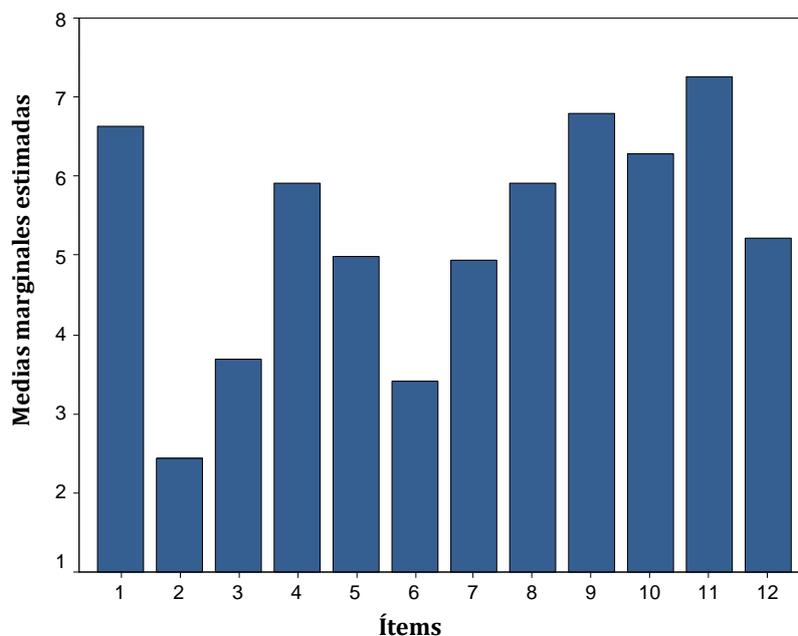


Figura 4.3: Medias de la resolución para los doce ítems de la prueba.

En la figura 4.3 pueden apreciarse las diferencias de medias para los doce ítems del experimento. Interesantemente, el factor *ítem* sí resultó significativo ($F_{[11-671]} = 20.239$;

$p < .000$). Esto implica que, considerando las tres condiciones en conjunto, los sujetos resolvieron mejor ciertos ítems que otros. Por ejemplo, mientras que los ítems 11 (Reconocimiento de ritmo) y 9 (Comparación de duración) recibieron los puntajes más altos, los ítems 2 (Aceleración) y 6 (Duración en tiempos) recibieron los puntajes más bajos. Estos resultados también indican que las diferencias en los puntajes entre ítems (sin discriminar por condición) no están asociadas a la naturaleza del aspecto temporal ('tipo reloj' o 'afectivo') implicado en cada tarea.

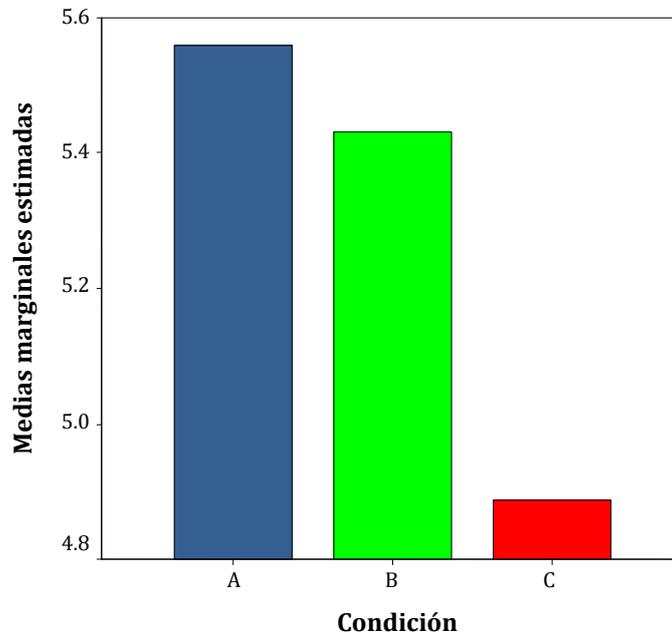


Figura 4.4: Medias de la resolución de la prueba para las tres condiciones.

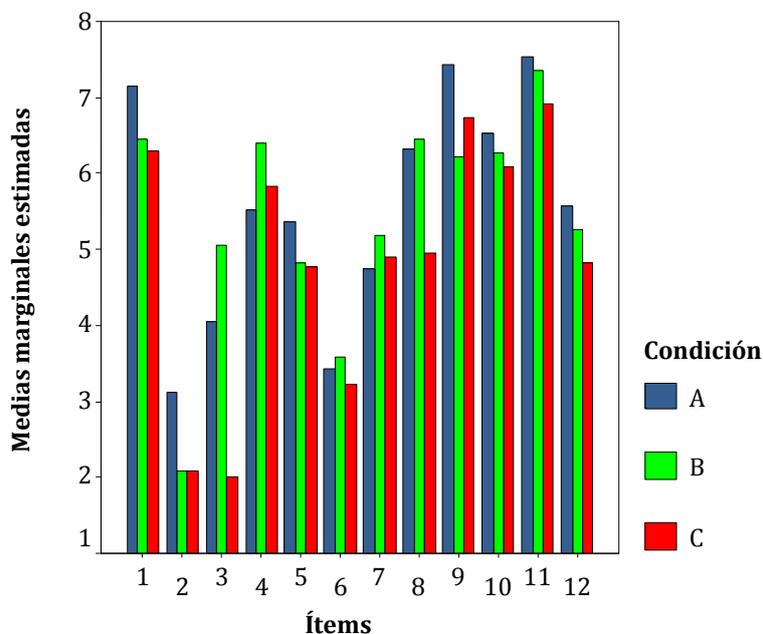


Figura 4.5: Medias de resolución de los doce ítems para las tres condiciones experimentales.

En la figura 4.4 pueden observarse las diferencias de medias entre las tres condiciones de la prueba. El factor *condición* también resultó significativo ($F_{[2-61]} = 4.613$; $p = .014$). Esto

implica que las respuestas en las tres condiciones fueron diferentes, arrojando valores más altos en la Condición A seguido de la Condición B, y más bajos en la Condición C (grupo control) para todos los ítems en general. Un estudio *pos-hoc* (*DHS de Tukey*) reveló que la diferencia entre las condiciones A y C fue significativa ($p=.018$) y la diferencia entre las condiciones B y C fue marginalmente significativa ($p=.056$). Sin embargo, este estudio no arrojó diferencias significativas entre las condiciones A y B ($p=0.856$).

Sin embargo, la interacción *ítem*condición* resultó no significativa. Esto implica que no hubo respuestas significativamente diferentes de los sujetos para cada ítem en particular, en las tres condiciones. De todos modos, se destacan algunas tendencias de los resultados (ver figura 4.5) que pueden colaborar con la discusión del aspecto temporal ('tipo reloj' o 'afectivo') implicado en la tarea en relación a la condición de escucha (con movimiento manifiesto, con movimiento observado, sin movimiento). Por ejemplo, el ítem 2 (Aceleración), el ítem 5 (Selección de forma) y el ítem 12 (Orden temporal), asociados a aspectos 'afectivos' del tiempo, recibieron puntajes más altos en la Condición A (Movimiento observado). Las tareas vinculadas al análisis de la estructura métrica (ítem 3: Acentos, e ítem 4: Compás), que pueden asociarse a aspectos más medibles del tiempo musical, fueron puntuadas más altas en la Condición B (Movimiento manifiesto). Entonces, la tendencia pondría indicar un vínculo entre condición de escucha y aspecto temporal a analizar, a diferencia de lo observado en los resultados sólo por ítem y sin discriminar por condición.

Además, las diferentes tendencias observadas en las tareas sobre duración de las partes, como el ítem 6 (Duración en tiempos) y los ítems 7, 8 y 9 (Comparación de duraciones), no sólo porque algunos ítems tienen puntajes más altos en la Condición A y otros en la B sino también porque implican ítems diferenciados por un rango muy amplio de puntuaciones, podrían indicar que ese aspecto 'tipo reloj' del tiempo musical resulta, en cierta manera, independiente del nivel de compromiso corporal durante la audición.

Igualmente, es necesario tener presente que este último análisis de los resultados (*ítem*condición*) no está avalado estadísticamente, sino que supone ciertas tendencias.

CONCLUSIONES

Con este trabajo nos propusimos examinar la incidencia de la imaginación espacial del tiempo en la comprensión de diferentes aspectos temporal de la música. De acuerdo a la hipótesis planteada, tanto el movimiento corporal manifiesto como la observación de un movimiento favorecieron dicha comprensión, en un contexto donde se recurre a la metáfora conceptual del *tiempo como movimiento* en el espacio, gracias a la puesta en marcha de determinados esquemas-imágenes, como podrían ser el esquema-imagen *verticalidad* (arriba-abajo) y el de *balance* (equilibrio). Esto se pudo observar en el mejor desempeño que obtuvieron los sujetos que veían la animación (movimiento observado) y los que realizaban el gesto de marcación del compás (movimiento manifiesto) durante la audición de la obra musical en relación a los que sólo la escuchaban. Podemos suponer que, al conjugarse una percepción multimodal (auditiva-motora o auditiva-visual), se activan un conjunto de esquemas-imágenes, dando lugar a una experiencia temporal de la música en términos metafóricos.

En relación a las diferencias encontradas entre los ítems, observamos que el ítem 2 (Aceleración) puede haber resultado difícil de resolver y que por eso exhibe el puntaje más bajo. Si bien la obra presenta una aceleración hacia el final, ésta es muy gradual, no se hace explícita, y posiblemente en ello resida la dificultad.

En cuanto a los ítems 3 (Acentos) y 4 (Compás), relativos a la estructura métrica, observamos un puntaje más elevado en la Condición B (realizar explícitamente el gesto de marcación del compás), si bien se trata sólo de una tendencia pues la diferencia no es significativa en la interacción ítem*condición. Por ello, podemos suponer que el movimiento manifiesto en el gesto de dirección se ajusta mejor al componente 'tipo reloj' del tiempo musical que la sola visualización del movimiento. Interessantemente, la tarea para el ítem 4 (Compás) solicitaba indicar si la obra terminaba en el primer o en el segundo tiempo del compás. Quizá la sensación de tensión al quedarse con el/los brazos en alto (*arsis*, tiempo en alto), al concluir la pieza en el segundo tiempo del compás, haya resultado una experiencia más significativa, que sólo 'verlo.' Contrariamente, que los ítems 2 (Aceleración), 5 (Selección de forma) y 12 (Orden temporal), vinculados a aspectos 'afectivos' o cualitativos del tiempo musical, hayan obtenido puntajes más elevados en la Condición A (Movimiento observado), podría deberse a que se vieron favorecidos procesos atencionales globales.

Observemos los resultados para el ítem 10 (Lectura rítmica). Los mismos muestran una gran similitud en las medias alcanzadas en las tres condiciones. La tarea consistía en establecer la correspondencia entre el ritmo escuchado y un ritmo escrito. De este modo la tarea involucra habilidades de lectoescritura musical que pueden ser resueltas independientemente de los problemas de la percepción en el tiempo real de la música. De este modo, las condiciones experimentales (que estaban orientadas a incidir sobre aspectos de la experiencia en *tiempo real* de la pieza) parecen no incidir en los resultados de este ítem.

Una de las hipótesis previas era que el movimiento manifiesto involucra un mayor compromiso corporal, y por ende, los sujetos obtendrían mejores resultados que quienes sólo observaban el movimiento de la animación. Sin embargo, el grupo que realizó el gesto de marcación de compás obtuvo un rendimiento levemente menor, aunque no mostró diferencias significativas, con respecto al grupo que observó las esferas en movimiento. Esto podría deberse a los hábitos de trabajo en clase de los sujetos (estudiantes de música) que participaron en el experimento, pues, para ellos, no era habitual la realización del gesto de marcación de compás tradicional. De hecho, fue necesario insistir en cada nueva audición, incluso durante las audiciones, para que los sujetos realizaran continuamente ese gesto, aun cuando se había puesto especial énfasis en ello al presentarles el test. Es decir, realizar ese movimiento manifiestamente constituyó una demanda cognitiva extra. Más allá de esta explicación esencialmente vinculada a las características de los sujetos, consideramos que las semejanzas en los resultados entre la Condición A y B se deben a que en ambos contextos experienciales se está propiciando una activación imagen-esquemática, que participe de una comprensión en términos metafóricos del *tiempo musical como movimiento*. Quizá el movimiento manifiesto no implique un 'mayor' compromiso corporal, sino un involucramiento diferente, en el que se activen diferentes esquemas-imágenes. Esta conclusión es relevante a la luz de la comprensión metafórica desde una perspectiva corporeizada de la cognición.

Como expresa Johnson (2007), al escuchar música, en general nuestros cuerpos quieren moverse. Entonces, incorporar e involucrar el cuerpo y el movimiento podría dar lugar a una experiencia más sentida de la música incidiendo en la configuración de la experiencia temporal.

CAPÍTULO 5

MOVIMIENTO OBSERVADO Y EXPERIENCIA TEMPORAL DE LA MÚSICA

Para el planteo de este experimento, retomamos los modelos teóricos de organización temporal de la música de Lerdhal y Jackendoff (1983) y de Imberty (1981) (ver p. 24). Una de las propuestas básicas que desarrollan Lerdhal y Jackendoff en su Teoría Generativa de la Música Tonal es que, durante la audición de una obra musical, el oyente va identificando grupos perceptuales, lo que le permite construir una estructura jerárquica de agrupamientos. A pesar de su cariz de descripción de procesos cognitivos, la teoría es en realidad un 'modelo analítico,' esto es, una serie de principios orientadores para el análisis de la música. La teoría prevé que el resultado del análisis, de acuerdo a sus principios prescriptivos, puede considerarse como descriptivo de la experiencia del oyente. Desde esta teoría, analizamos la estructura de agrupamientos de diferentes obras musicales, y seleccionamos dos piezas arquetípicas que nos permitieran caracterizar los modos de organización temporal de la música que formula Imberty al describir el estilo musical: una *organización fuertemente jerárquica*, donde los cambios se perciben con diferente pregnancia, entonces, es posible otorgarles una jerarquía dentro de la estructura, y establecer el ordenamiento sucesivo de partes y sus relaciones temáticas; y una *organización débilmente jerárquica*, donde los cambios se perciben con una pregnancia similar, dificultando la jerarquización de los mismos, y, por ende, prevalece el establecimiento de relaciones antes-después. Además, Imberty señala que la audición de una pieza con una organización temporal jerárquicamente fuerte da lugar a una experiencia continua y homogénea del tiempo, mientras que la audición de una pieza con una organización temporal jerárquicamente débil, a una experiencia fragmentaria o escandida del tiempo.

Aunque la teoría de Imberty nos brinda herramientas para hipotetizar sobre los modos de experimentar el tiempo en la música, continuo o fragmentario, con el presente experimento tratamos de ver si es posible caracterizar esa experiencia más allá del estilo de la obra, es decir, centrarnos en el sujeto que experimenta la música y en cómo configura el tiempo en esa experiencia. Otra diferencia con respecto al trabajo de Imberty es que este estudio no se fundamenta en una explicación psicoanalítica sino en una mirada cognitiva, pues nuestro objetivo es definir la experiencia narrativa de la música (como experiencia del tiempo configurado en la música).

La distinción que presenta Lukács (1936) entre *narración* y *descripción* en el ámbito literario nos provee de un elemento clave para estudiar la experiencia de la música como narración (ver p. 15). Este filósofo señala que la *narración*, a diferencia de la *descripción*, implica una articulación discursiva particular que desarrolla la tensión propia del complejo despliegue de la vida humana, y que posibilita la generación de expectativas y la construcción de un hilo narrativo por parte del lector. Por el contrario, la *descripción* se vincula a la observación objetiva y lógica de la realidad, sin considerar su aspecto vital y animado. Por eso, al describir, nos referimos a un estado del mundo y los seres, desde un aspecto inanimado, inmóvil.

Ahora, si trasladamos a la experiencia musical esta idea de *narración*, en el sentido de una continua expectación que permita configurar el transcurso del tiempo como una concatenación dinámica de eventos, tal vez sea justamente la audición de obras jerárquicamente poco estructuradas la que dé lugar a una experiencia temporal en términos de una linealidad, de relaciones de 'antes' y 'después.' Y, por el contrario, la audición de obras estructuradas muy jerárquicamente sólo desencadene una mirada objetiva, una experiencia estratificada que libre una *descripción* de la música más próxima a las reglas de buena formación, en el sentido de Lerdhal y Jackendoff (ver p. 24).

En esta hipótesis, mantenemos la propuesta de Imberty sobre los modelos de estructuración de las obras, esto es, una organización jerárquica fuerte o una organización jerárquica débil, pero *entrecruzamos la categorización teórica* de la configuración de la experiencia del tiempo vinculada a ellas. Entonces, proponemos teóricamente: una organización jerárquica débil de la obra en relación a una experiencia temporal continua y *lineal*, y una organización jerárquica fuerte, en relación a una experiencia temporal estratificada, fragmentaria y *no lineal* (más adelante se profundizan los fundamentos de esta decisión, que invierte la categorización de Imberty).

En esta prueba, a partir de la audición de las obras, solicitamos la realización de tareas de diferente naturaleza para estudiar la configuración de la experiencia subjetiva del tiempo: escribir un relato de la experiencia de la audición de la obra, juzgar la correspondencia entre relatos dados y la experiencia de audición, analizar las relaciones temáticas en un nivel de la estructura de agrupamientos, y establecer y reconocer relaciones de orden temporal.

A su vez, las audiciones de las obras están acompañadas por distintos estímulos visuales, según el grupo experimental, diseñados con la idea de representar una organización fuertemente jerarquizada o débilmente jerarquizada. Entonces, por un lado, se construyeron dos estímulos a partir del gráfico de la estructura de agrupamientos de ambas obras tal como es sugerido por la teoría de Lerdahl y Jackendoff (1983), explicitando visualmente deferentes niveles jerárquicos. Por el otro, se diseñaron otros dos estímulos a partir de una línea contorneada con diferentes colores y texturas de acuerdo a los cambios de altura, intensidad, instrumentación, etc. Se espera que estos estímulos visuales refuercen o contraríen el modo espontáneo de configuración de la experiencia temporal hipotetizado teóricamente para dichas obras. Esto es, la configuración temporal de una pieza de organización jerárquica fuerte se vería reforzada con el estímulo visual del gráfico de la estructura de agrupamientos y, por el contrario, la configuración del tiempo experimentado de una pieza de organización jerárquica débil se

vería reforzada al observar la línea contorneada. Además, los dos tipos de estímulos visuales se van desplegando conforme transcurre la música, y en tal sentido constituyen 'objetos en movimiento,' pues se trata de objetos que se va moviendo en el espacio en sincronía con la obra. De este modo, se plantea una experiencia multimodal, donde se escucha la música y se observa una animación, propiciándose así una activación imagen-esquemática para la conceptualización del tiempo.

EXPERIMENTO 3

OBJETIVOS

Por un lado, este experimento se propone indagar la vinculación entre los modelos teóricos de organización temporal de la música y la configuración de la experiencia subjetiva del tiempo musical, bajo la hipótesis de que la audición de una obra con estructura jerárquica débil (experiencia continua o *lineal* del tiempo) se corresponderá con la articulación narrativa en el texto literario, mientras que la audición de una obra con estructura jerárquicamente fuerte (experiencia fragmentaria o *no lineal* del tiempo) se corresponderá con la descripción. Para ello se analizarán los relatos producidos por los propios sujetos, suponiendo que el modo de configurar el tiempo en el relato depende de la experiencia del tiempo configurado en la música; y también, las relaciones establecidas por los sujetos entre la audición de una obra y una serie de relatos literarios, suponiendo que el tiempo configurado en un relato puede corresponderse con la experiencia del tiempo configurado en la música.

Por otro lado, el presente experimento busca estudiar la influencia de estímulos visuales, que se presentan como manifestaciones de diversos modos de organizar el tiempo (jerárquicamente débil o jerárquicamente fuerte), en procesos vinculados a la comprensión temporal de la música. A partir de estos estímulos visuales también queremos investigar en qué medida la observación de esos 'objetos en movimiento' incide en la conceptualización del tiempo.

La hipótesis propuesta indica que el modo espontáneo de configurar el tiempo de la música se verá reforzado cuando una obra con una organización jerárquica débil sea acompañada del despliegue de la línea contorneada, y cuando una obra con una organización jerárquica fuerte sea acompañada del despliegue de la estructura de agrupamientos. La comprensión de ciertos aspectos temporales de la música, tal como es demandada en la realización de tareas de ordenamiento temporal y de reconocimiento de secuencias temporales, se beneficiaría cuando los estímulos sonoro y visual coincidan de acuerdo a la correspondencia hipotetizada.

METODOLOGÍA

Participantes

En este experimento participaron 69 estudiantes del primer año de las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Se considera entonces que los sujetos poseen una moderada experiencia musical. Éstos tienen un promedio de edad de 20 años. Los 69 sujetos fueron divididos aleatoriamente en las tres condiciones de la prueba (ver Diseño, p. 102).

Estímulos

Estímulos sonoros

Todos los sujetos escucharon (i) un fragmento del comienzo de [Oh Du mein Österreich Marcha](#) de von Suppé²⁵ (0.55 minutos en la ejecución utilizada, véase Referencias Audiovisuales, p. 135), caracterizado por presentar una organización jerárquica fuerte, y (ii) un número del [Ballet Relâche](#), Acto I Nº III, de Satie²⁶ (1.22 minutos en la ejecución utilizada, véase Referencias Audiovisuales, p. 135), caracterizado por presentar una organización jerárquica débil. Estas caracterizaciones de las obras musicales se desprenden del modelo teórico de organización del tiempo de Imberty (1981). Asimismo, las relaciones del contenido temático del nivel jerárquico intermedio de la estructura de agrupamiento (la organización de la forma musical) pueden expresarse de la siguiente manera: (*Introducción*) AA'AA'BB' para la pieza de von Suppé, y ABA'CA'' para la de Satie.

Además, se construyeron seis clips de sonido a partir de cada obra. Tres de ellos (clips 'fragmentos')²⁷ muestran los puntos de articulación entre partes, es decir, el final de una parte y el comienzo de otra. Uno de esos fragmentos, denominado 'Fragmento Real' (FR), abarca una articulación real de la pieza (en ambas piezas, la articulación B-A'), y dos 'Fragmentos Falsos' (FF), que abarcan una articulación que no tiene lugar en la pieza (en la pieza de von Suppé: Intro-B y A-A''; en la pieza de Satie: A'-A'' y C-B). Estos clips tienen una duración de entre 4 y 6 segundos, y fueron utilizados en la Tarea 4 de la prueba.

Los otros tres clips de sonido (clips 'pares')²⁸ corresponden a pares de fragmentos musicales de diferentes partes de las obras. Uno de los clips, denominado 'Orden Directo' (OD), contiene dos fragmentos presentados en el mismo orden temporal en el que aparecen en la obra (en la pieza de von Suppé: fragmento de A' - fragmento de B; en la pieza de Satie: fragmento de B - fragmento de C). Y dos clips, denominados 'Orden Inverso' (OI), contienen dos fragmentos presentados en el orden temporal inverso al que aparecen en la pieza (en la pieza de von Suppé: fragmento de A' - fragmento de A, fragmento de B - fragmento de A; en la pieza de Satie: fragmento de C - fragmento de A', fragmento de A' - fragmento de A). Cada fragmento del par tiene una duración de entre 1 y 2,5 segundos, y fueron utilizados en la Tarea 5.

Estímulos visuales

También se construyeron dos clips de video que acompañan las audiciones de las obras completas. Para relacionar una experiencia lineal de la música con una pieza que presenta una organización temporal débilmente jerárquica, incluimos el despliegue de una línea contorneada que iba cambiando de colores; y para relacionar una experiencia no lineal de la música con una pieza que presenta una organización temporal fuertemente jerárquica,

²⁵ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 3.'

²⁶ Ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 3.'

²⁷ Ver Archivo Multimedia (p. 211) - 'Experimento 3' - 'Fragmentos MP3'. En 'Fragmentos de Suppé': pistas de audio SP0941 a SP0943. En 'Fragmentos de Satie': pistas de audio SP0000, SP0001 y SP1042).

²⁸ Ver Archivo Multimedia (p. 211) - 'Experimento 3' - 'Fragmentos MP3'. En 'Fragmentos de Suppé': pistas de audio SP0951 a SP0956. En 'Fragmentos de Satie': pistas de audio SP1051 a 1056).

nos valimos del despliegue del gráfico de la estructura de agrupamientos (en este caso, se trata de un gráfico convencionalizado que, además, los sujetos conocen).

El primer clip (clip 'estructura de agrupamientos')²⁹ se usó en la condición 1 de la prueba (figura 5.1, a. y b.) y consiste en una animación de un gráfico de la estructura de agrupamientos en tres niveles, donde el nivel intermedio se vincula al esquema de organización de la forma musical señalada más arriba. En la presentación animada, los arcos del nivel inferior van apareciendo en el tiempo real de la ejecución, y, en general, los de los niveles superiores se despliegan rápidamente agrupando los arcos de los niveles inferiores que aparecieron con anterioridad, cuando el último de estos se está completando. En algunos casos, por ejemplo cuando se repetía alguna serie de arcos del nivel inferior, el o los arcos de los niveles superiores comenzaban a desplegarse antes que terminara dicha serie acoplándose al tiempo real de la ejecución, con la intención de simular los procesos de expectación que se van generando durante la audición, es decir, identificar la repetición en el nivel inferior de los agrupamientos representados implicaría identificar la repetición en los niveles superiores. Al observar este clip, se espera que el modo espontáneo de configurar el tiempo de la música se vea reforzado al escuchar la pieza con una organización jerárquica fuerte.

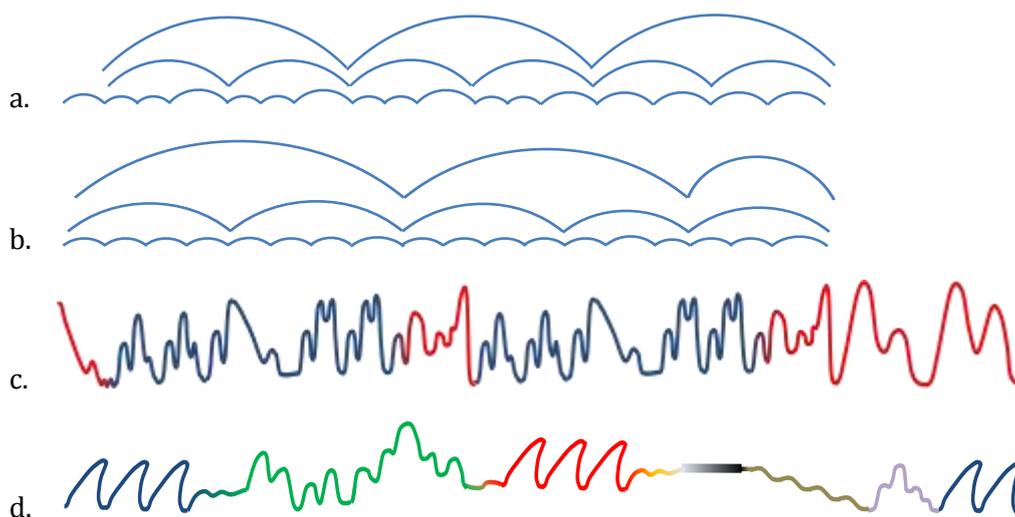


Figura 5.1: Gráficos de los clips de video de la condición 1 (a. y b.) y la condición 2 (c. y d.). Los gráficos a. y c. corresponden a von Suppé, y b. y d., a Satie.

En el segundo clip (clip 'línea contorneada')³⁰, empleado en la condición 2 (figura 5.1, c. y d.), se despliega una línea en el tiempo real de la ejecución que presenta ascensos y descensos de acuerdo a diferentes líneas melódicas e instrumentos que las realizan, con cambios de color y grosor según instrumentos e intensidades, acoplándose al tempo de la obra, repitiendo diseños según los componentes musicales que reaparecen, etc. En la animación, esta línea se va esfumando conforme avanza la obra, con un retardo de 8

²⁹ Para la visualización de los clips de video, ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 3': activar el modo presentación del documento 'Condición 1 SaSu' y 'Condición 1 SuSa.'

³⁰ Para la visualización de los clips de video, ver Archivo Multimedia (p. 211), 'Experimento 3': activar el modo presentación del documento 'Condición 2 SaSu' y 'Condición 2 SuSa.'

segundos. Con la visualización de este clip, se espera que el modo espontáneo de configurar el tiempo de la música se vea reforzado al escuchar la pieza con una organización jerárquica débil.

Textos literarios

Se solicitó a un escritor profesional que redactase dos escritos inspirados en cada una de las obras musicales empleadas en el experimento³¹. Uno de los escritos debía ser 'narrativo', es decir, privilegiar la secuencia narrativa, la concatenación de los eventos en un despliegue temporal. El otro, 'descriptivo', es decir, caracterizarse por la descripción de un evento (una imagen, una situación, etc.), presentar una enumeración de hechos o sucesos que no presenten un hilo narrativo.

Relato narrativo para la obra de von Suppé

“Era el mismo lugar y la misma circunstancia. Desmintió la mirada del vecino para sentirse un poco más seguro. Arrebató de un movimiento las últimas pelusas del saco, denunció una arruga y enfiló como los colegiales sin preguntarse sobre lo anterior. Las escenas del pasado se le presentaban en cataratas. Los planos sobre la mesa, el corcho en la pared cubierto de notas, una cartera negra siempre sobre el piso, un derroche de café, el miedo al ridículo intacto. De vez en cuando se prometía no aligerarse de recuerdos para tener un compromiso con ese pasado, pero como no podía cumplir con ninguna promesa lo hacía solo por recordarse las cosas que no se pueden hacer nunca. Golpeó la puerta mientras miraba sus zapatos negros, eran anchos como de payaso y desde luego fueron criticados por María Luisa. Una voz oscura lo invitó a pasar. Renunció a la pérdida del estatus, a la calidad de felpudo que lo había caracterizado por los últimos 24 años, a la desazón de la tarea diaria, al engorro de mentir un buen ánimo sin mas. Renunció a su trabajo y se compró un títere de feria. Lo dejó en la puerta con un cartel que decía ya vuelvo.”

Relato descriptivo para la obra de von Suppé

*“Desde los tiempos inmemoriales se gestó el deseo de la brava malicia encerrada en una y mil ruedas, y los cielos nos son vedados por un tiempo, por el tiempo del socorro y la alegría, por la mano del hombre.
Colores de otros mundos. Carmín pero despojado. Pálidos, dorados, acuosos, cálidos, gastados, sometidos.
Una y otra voltereta de globo aerostático descontrolado. Desencajado como un miedo soltero.
Telas haciendo juegos, lúdicos moldes de otra generación: La risotada, la corbata, el paso lento, la soledad de por vida, el desajuste con permiso.
Arena caliente, un solo dueño, una sola cantera, una familia, agrupada, asociada.
Reptar para atrás, imaginar la altura en alturas de enano, rodar y caer como la sábana, como el séquito de parlanchines que rigen el clima. Un asombro entre los dedos se prende a una belleza desmoldada. Galera de galas y rugidos aterradores.*

³¹ Los relatos pertenecen a Diego Magnoli. Se presentan en este orden: *Títere, Circo, Cuadro y Flores*.

*Entradas con salidas incluidas, el color otra vez, un salto adocenado.
Ahora todo está listo para estar listo y comenzar, y terminar en el aplauso.
Mitificar al forzado, y reír con risas.
Algo siempre falta, un olvido es parte del espectáculo. Y como todo es posible se
vuelve a olvidar lo mismo en la próxima.”*

Relato narrativo para la obra de Satie

“El cuadro pintado por su padre era mágico, tenía la propiedad de distraer a quienes lo contemplaban. Literalmente. Lo eligió especialmente para la sala de espera del consultorio. Le dijo a su mujer que concordaba con los muebles y con los colores porque ella no tenía ni idea sobre decoración (si es que existe alguna idea de eso), y para que dejara de quemar los repasadores al mirarlo, así que decisión indiscutible y punto final ya está. Probó con la secretaria y el efecto fue directo, las siguientes cuatro fichas estuvieron mal anotadas. Cada mañana lo miraba con el mismo placer, el que todos vinculaban con su autor, la condición de muerto que este tenía y la clara necesidad de recordarlo en sus actos, pero nadie valoraba la obra en lo artístico. Más de un amigo le dijo que ya era hora de cambiarlo, como para renovar, pero Francisco tenía claro de qué se trataba. Un día uno de sus pacientes se lo acuchilló con una navaja de multifunción. Tenía cuatro años. Ramiro. Y desde entonces todos pasan a la silla sabiendo que les va a doler el pinchazo y el torno y sufren como en cualquier dentista común.”

Relato descriptivo para la obra de Satie

“Flores. Claveles consagrados. Margaritas mocetonas. Rosas reverdecidas. Jazmines, los más lindos jazmines. El barrio de Flores vestido en amapola y alelí abre sus pétalos.

Arrancarlas una a una como remiendos de una misma cara, ajustados a derecho y perdidos en medio de un océano de sales y jornales. De la misma forma en un solo rincón se encomiendan al dios de la mentira dos asociaciones ilícitas, una bocanada de calumnias con nombre y apellido y un salmo. Un viejo salmo de ecos añosos. Vociferan rencores pasados por agua, en inundaciones. Por mucho o por poco es lo mismo. Se incomodan por la falta de espacio y de soluciones. Cierran las puertas cancel. Corren sobre sus mismos pasos. Pasan.

Totalitaria la calle inunda de desprecio el jardín, camina en reversa y no se entera, caducan las famas podridas sin color, se asombra por falta de luz, se consuela con algo de ennegrecida base sin sustento. Las plagas le ganan, siempre.

Cuestión que a medio metro rejuvenecen las camelias con la suficiencia del malvón, adivinando lo posible, negando el horror, abiertas a la posibilidad, a la condición de posibilidad que le otorga el firmamento”

Equipamiento

Los clips de video y la proyección cronometrada de la prueba fueron elaborados en PowerPoint³². La prueba fue suministrada a través de una computadora y un proyector data show.

³² Ver Archivo Multimedia (p. 211), ‘Experimento 3.’

Procedimiento

Inicialmente, los sujetos completaron los datos personales (seudónimo, años de estudio musical, edad, instrumento principal y carrera) y se les explicó el funcionamiento general de la prueba, solicitando especialmente a los sujetos de las condiciones 1 y 2 mirar la pantalla durante las audiciones.

Los sujetos escucharon cuatro veces una obra y, luego, cuatro veces la otra. Después de la primera audición, se pidió expresar por escrito lo imaginado, pensado, sentido durante la audición, contando con 3 minutos para responder (tarea 1: Relato).

Después de la segunda audición, se solicitó ponderar, en una escala de 1 a 7, la correspondencia entre la obra escuchada y cada uno de los textos literarios (tarea 2: Correspondencia de textos). El primer texto literario que aparecía en la pantalla era *descriptivo* y *no correspondía* a la obra escuchada; el segundo, era *narrativo* y *correspondía* a la obra escuchada; el tercero, era *descriptivo* y *correspondía* a la obra escuchada; el cuarto, era *narrativo* y *no correspondía* a la obra escuchada. Los sujetos disponían de 1.30 minutos para leer cada relato y consignar la respuesta.

Después de la tercera audición, se pidió estimar en una escala de 1 a 7 la correspondencia entre la obra escuchada y diferentes opciones de organización de la forma musical (tarea 3: Selección de forma), expresadas en letras (por ejemplo, ABA'CA"). En la siguiente tarea, los sujetos escucharon tres fragmentos musicales (clip 'fragmentos') debiendo reconocer si pertenecían a segmentos tomados literalmente de la pieza o no (tarea 4: Reconocimiento) e indicar el grado de seguridad en la respuesta en una escala de 1 a 7.

Luego de la cuarta y última audición de la obra completa, los sujetos ordenaron temporalmente pares de fragmentos de la obra (clip 'pares'). Para ello, escuchan cada par y consignaban el número 1 al fragmento que consideraban que aparecía antes en la totalidad de la obra (tarea 5: Orden temporal). Para esta última tarea, también debían consignar el grado de seguridad en la respuesta en una escala de 1 a 7.

En el Apéndice, puede verse el protocolo completo de la sucesión de audiciones y tareas de la prueba (p. 187), y la planilla para los sujetos (p. 189).

Diseño

La prueba constó de tres condiciones experimentales. En la condición 1, los sujetos escucharon las obras mirando el clip de video 1 (estructura de agrupamientos). En la condición 2, los sujetos escucharon las obras mirando el clip de video 2 (línea contorneada). En la condición 3 (grupo control), los sujetos escucharon las obras sin mirar ningún estímulo visual. A su vez, los sujetos en cada condición fueron subdivididos en dos grupos, de acuerdo al orden de audición de las dos obras musicales. El orden de los clips 'fragmentos' y de los clips 'pares' fue aleatorio. La prueba fue suministrada en pequeños grupos. Duración de la prueba: 40 minutos.

RESULTADOS

Dado que todos los sujetos pertenecían a un mismo curso universitario de música, la muestra (N=69) fue considerada homogénea.

Los resultados correspondientes a las tareas 1 y 2 se presentan colapsados, dado que no se encontraron diferencias significativas entre las condiciones experimentales. Por el contrario, el análisis de las tareas 3 a 5 considera este factor por las diferencias encontradas y por la naturaleza de las tareas.

Tarea 1: Relato³³

La tarea de relatar fue analizada de acuerdo a dos categorías: (i) organización del relato y (ii) contenido.

Organización del relato

Esta categoría de análisis representa una variable dicotómica, pues se caracterizó la organización del relato como *narrativa* o como *descriptiva* (partiendo de la teoría de Lukács 1936). En aquellos relatos donde se encontraban elementos de ambos, se tomó la predominancia de una de las caracterizaciones.

En el relato *narrativo*, la secuencia temporal o cronológica de eventos es lo que configura al relato. Además, el oyente vuelve a contar la experiencia vinculada a la audición de la obra musical, dejando traslucir la re-vivencia del tiempo transcurrido. Por ejemplo,

“Me imaginé un grupo de gente que desfilaba por las calles de su pueblo, en carros festivos, con trompetas, y esos soldados vestidos de rojo con sombreros altos, todos caminando al compás de la música. La obra me iba llevando en una especie de línea recta que sabía dónde terminaría. Cuando finalizaba la obra el desfile había doblado en la esquina y era hora del aplauso y el discurso del alcalde.” (S1, von Suppé)

En el relato *descriptivo*, se produce una enumeración de elementos, una sumatoria de características, tanto de los componentes musicales como de las sensaciones o de los personajes e historias imaginados durante la audición. A diferencia de la narración, los elementos de la descripción podrían aparecer en otro orden sin que se vea afectado el contenido del relato. Por ejemplo,

“Niños en un carrusel, película de ‘Mary Popins’, paisaje verde, caballos, tirar cosas al aire, globos, alegre, día de calor.” (S68, von Suppé)

Se calculó el porcentaje de los relatos *narrativos* y *descriptivos* para la audición de ambas obras, observándose, en general, un mayor porcentaje de escritos *descriptivos*, con el 82% en la audición de la pieza de von Suppé y el 60% en la de Satie (ver figura 5.2). Se realizó una prueba de chi cuadrado para estimar la significación estadística de esa distribución que arrojó un valor altamente significativo de $\chi^2=7.999$ ($p<0.01$). De acuerdo a ello, puede decirse que la audición de la obra que suscitó más relatos *descriptivos* fue la de von Suppé (organización jerárquica fuerte), y que la que suscitó más relatos *narrativos* fue la de Satie (organización jerárquica débil).

Para medir el acuerdo entre el tipo de organización del relato vinculado a ambas obras, se aplicó el estadístico Kappa. El valor de Kappa fue de 0,233, lo que indica cierto acuerdo

³³ Ver los relatos de todos los sujetos en el Apéndice, p. 191.

entre los valores de las variables. En la tabla de contingencia, la frecuencia observada (en porcentajes) se acumuló en la diagonal principal, indicando que, en general, los sujetos organizaron sus relatos del mismo modo luego de escuchar cada obra.

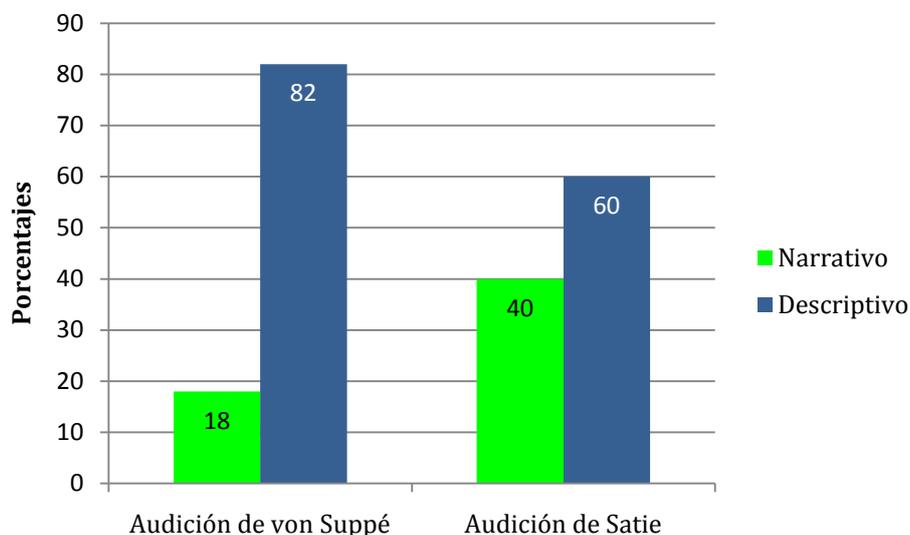


Figura 5.2: Porcentajes de relatos narrativos y de relatos descriptivos surgidos de la audición de la obra de von Suppé y de la obra de Satie.

Contenido

Esta categoría de análisis presenta tres subcategorías cuyo carácter dicotómico está dado por la presencia o ausencia de vinculación con cada uno de los tipos de contenido: (a) contenido extra-musical *tipo a*: vinculado al relato de una historia o una situación donde se presentan personajes, lugares, imágenes; (b) contenido extra-musical *tipo b*: se presentan sentimientos, sensaciones o acciones asociadas a la audición de la obra o a la resolución de la tarea; (c) contenido musical: se escribe acerca de los componentes musicales (armonía, melodía, etc.), el género musical, el estilo de la obra. Por ejemplo, el siguiente relato se vincula a los dos tipos de contenido extra-musical (en la primera oración, al *tipo a*, y lo que sigue, al *tipo b*) y no presenta contenido musical:

“Imaginé a una persona de otra época danzando en un jardín lleno de plantas, en pleno día, con mucho sol y muchos pajaritos y mariposas.

Me sentí como relajada, despreocupada, y a la vez concentrada en tratar de seguir el movimiento de las imágenes relacionándolo con la música.

Pensé que me iba a dormir.” (S51, Satie)

En cambio, el relato que se presenta a continuación se caracteriza por tener un contenido musical:

“El gráfico que iba a pareciendo con el desarrollo del tema representaba, en lo vertical, a las alturas, y en lo horizontal la temporalidad. A su vez, la línea se iba poniendo roja a medida que la tensión en el tema incrementaba, y azul cuando ésta resolvía.” (S35, von Suppé)

Se observaron porcentajes casi idénticos en la inclusión de cada tipo de contenido en los relatos sobre cada obra musical (ver figura 5.3).

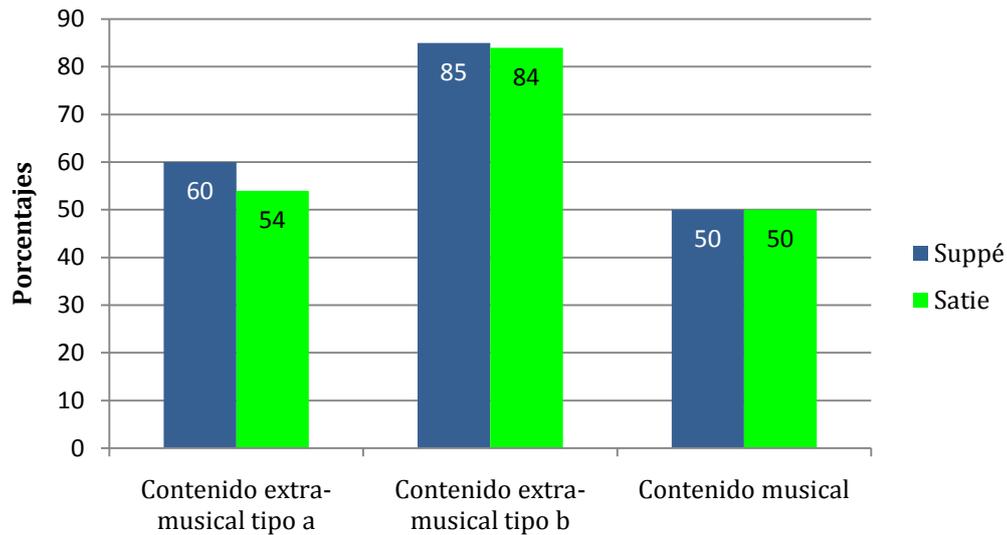


Figura 5.3: Porcentajes en la inclusión de cada tipo de contenido semántico en los relatos vinculados a la audición de cada obra musical.

Para medir el acuerdo entre el empleo de cada contenido en los relatos de ambas obras, se aplicó el estadístico Kappa. Se observó que, en general, los sujetos que realizaron un relato incluyendo un tipo de contenido para la audición de la obra de von Suppé, hicieron lo mismo para la obra de Satie, especialmente cuando se trató de un contenido extra-musical *tipo a* o musical (mayor acuerdo).

En el cruce entre las dos categorías de análisis, *organización del relato* y *contenido*, en ambas obras, se observaron diferencias no significativas y un grado de asociación casi nulo (excepto en la audición de la obra de von Suppé en relación al contenido extra-musical *tipo b*).

En resumen, los sujetos realizaron mayor cantidad de relatos *descriptivos* en ambas obras, aunque produjeron más relatos *descriptivos* al escuchar von Suppé que al escuchar Satie y más relatos *narrativos* al escuchar Satie que al escuchar von Suppé. En cuanto al *contenido*, se observaron porcentajes casi idénticos en la inclusión de contenidos extra-musicales *tipo a* y *tipo b* o contenido musical en los relatos para ambas obras; además, no se encontró una relación entre esta categoría analítica y la organización del relato escrito por los sujetos. En líneas generales, los sujetos tendieron a realizar el mismo tipo de relato, en cuanto al contenido y a la organización, tanto para una obra como para la otra.

Entonces, se considera que hay una influencia del estímulo auditivo en algunas características del tipo de respuestas que dan los sujetos a esta consigna, pero que también existe una diferencia inter-sujeto, por ejemplo, predisposición del sujeto y/o influencia del entorno experimental (por ejemplo, en un aula de la facultad, en el horario de la materia).

Tarea 2: Correspondencia con diferentes textos literarios

Para el análisis de esta tarea se calculó un ANOVA de medidas repetidas, donde intervienen tres factores intra-sujeto:

- i. *Obra* (obra escuchada): von Suppé o Satie.

- ii. *Género* (organización del texto literario): narrativo o descriptivo.
- iii. *Inspiración* (obra que dio origen al texto literario): en la obra escuchada o en la otra obra.

Tomando cada uno de estos factores por separado, se observó que los sujetos puntuaron significativamente más alto ($p < 0.000$) los relatos al escuchar la obra de Satie (factor *obra*), los relatos descriptivos (factor *género*) y los relatos inspirados en la obra que se estaba escuchando (factor *inspiración*). La significación de este factor resulta interesante porque implica la existencia una vinculación vicaria entre el relato y la obra en cuestión a través de la audición del propio escritor, autor del relato. En otros términos, los oyentes tendieron a identificarse con el escritor en relación a la pieza que estaba siendo escuchada y los elementos literarios que tal audición suscitaba en los relatos.

En la interacción entre los factores *obra* y *género*, los resultados indicaron diferencias marginalmente significativas ($p < 0.055$). Como puede apreciarse en la figura 5.4, los sujetos puntuaron más alta la correspondencia con los relatos descriptivos (por eso el factor *género* resultó significativo); pero cuando escucharon la pieza de von Suppé, puntuaron más baja, comparativamente, la correspondencia con los relatos narrativos que cuando escucharon la pieza de Satie.

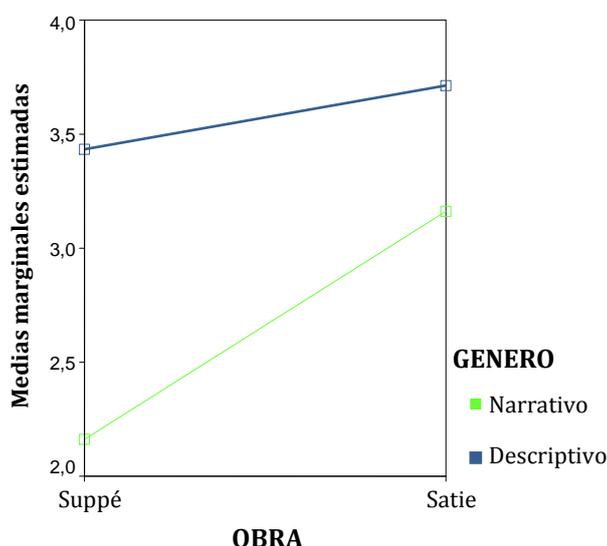


Figura 5.4: Medias correspondientes a la interacción entre los factores Obra y Género.

La interacción entre los factores *obra* e *inspiración* arrojó una diferencia altamente significativa ($p < 0.000$). El gráfico de la figura 5.5 muestra que los sujetos puntuaron más alta la correspondencia con los relatos inspirados en las obras que estaban escuchando (como se vio más arriba, el factor *inspiración* da significativo), es decir, cuando escucharon la pieza de von Suppé, puntuaron más alto los relatos inspirados en von Suppé, y, cuando escucharon la obra de Satie, puntuaron más alto los relatos inspirados en Satie. Además, al escuchar la obra de von Suppé puntuaron comparativamente más baja la correspondencia con el texto literario inspirado en la otra obra, que al escuchar Satie.

La interacción entre *inspiración* y *género* no fue significativa ($p < 0.198$); es decir, los sujetos no establecieron mayor correspondencia entre la obra escuchada y el relato narrativo o descriptivo en relación a si este relato estaba inspirado en la obra que estaban escuchando o no.

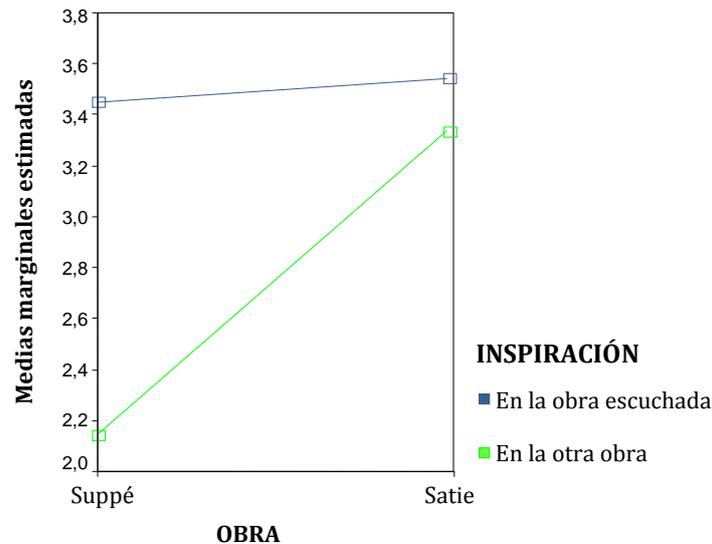


Figura 5.5: Medias correspondientes a la interacción entre los factores Obra e Inspiración.

Finalmente, se dividió a los sujetos en tres grupos de acuerdo al análisis de la organización de los relatos (para cada obra) obtenido en la primera tarea. Así se conformaron los siguientes grupos: (i) escribe relatos descriptivos para la audición de ambas obras; (ii) escribe relatos narrativos para la audición de ambas obras; (iii) escribe un relato descriptivo y uno narrativo en relación a la audición de cada obra. La distribución en estos grupos se consideró como factor entre-sujetos, que no arrojó diferencias significativas con respecto a *inspiración, género y obra*.

Tarea 3: Identificación de la Forma Musical

En este ítem de la prueba, se consideraron los valores consignados en la planilla como grado de correspondencia en una escala de 1 a 7. En este apartado, relativo a los resultados, las cuatro opciones de organización de la forma musical (A, B, C y D) se nombran de acuerdo a un grado de correspondencia hipotético (la opción A se considera la respuesta correcta o de mayor correspondencia, la opción B se considera de menor correspondencia que la A, y así sucesivamente).

Se observó que el puntaje de correspondencia que los sujetos atribuyen a cada una de las cuatro opciones de organización de la forma musical para ambas obras es significativamente diferente ($F=26,809$; $p<0.000$). En la obra de von Suppé, el ranking de opciones esperado coincide con las estimaciones de los sujetos; no así en Satie, donde la opción C recibió mayor puntaje que la B.

La comparación por pares indica que, cuando escucharon la obra de Satie, los sujetos puntuaron significativamente más alto ($p<0.000$) la opción correcta (opción A) que todas las demás opciones, y que no son significativas las diferencias entre las opciones B, C y D entre sí. Cuando escucharon la obra de von Suppé, puntuaron la opción correcta (opción A) significativamente más alto que la opción C y la opción D ($p<0.000$); no se encuentran diferencias significativas entre las opciones B y C y entre las opciones C y D.

Además, si se compara la opción A para von Suppé con la opción A para Satie, la diferencia es marginalmente significativa ($F=4,387$; $p<0.040$); y no significativa entre los demás

pares de opciones (ver figura 5.6). Podemos suponer que los sujetos identificaron mejor la opción correcta en relación a la obra de Satie.

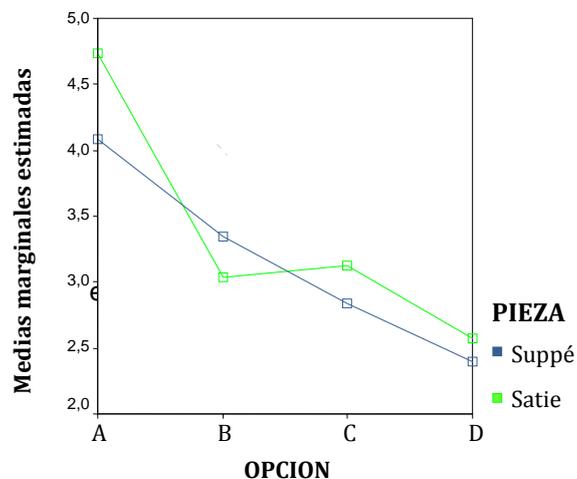


Figura 5.6: Tarea 3. Medias para las cuatro opciones de organización de la forma musical propuestas para von Suppé (rojo) y para Satie (verde).

La interacción entre los factores intra-sujetos (*pieza* y *opción*) y el factor entre-sujetos (*condición*) resultó significativa ($F=3,049$; $p<0.007$) (ver figura 5.7). Se observa que, al escuchar la obra de von Suppé, los sujetos de todos los grupos realizaron el mismo ranking (de acuerdo a las puntuaciones esperadas), aunque las diferencias de puntuación entre opciones es más marcada en la condición 1 (rango=2,68), menos en el grupo control (rango=1,83), y muy pequeña en la condición 2 (rango=0,55) (figura 5.7, izquierda). Pero al escuchar la obra de Satie, los sujetos de las condiciones 1 y 2 realizaron un ranking muy similar (siguiendo la tendencia general para esta obra como se vio anteriormente), mientras que los del grupo control señalaron la opción A como la de mayor correspondencia, pero en segundo lugar la opción D, luego la B y por último la C (figura 5.7, derecha).

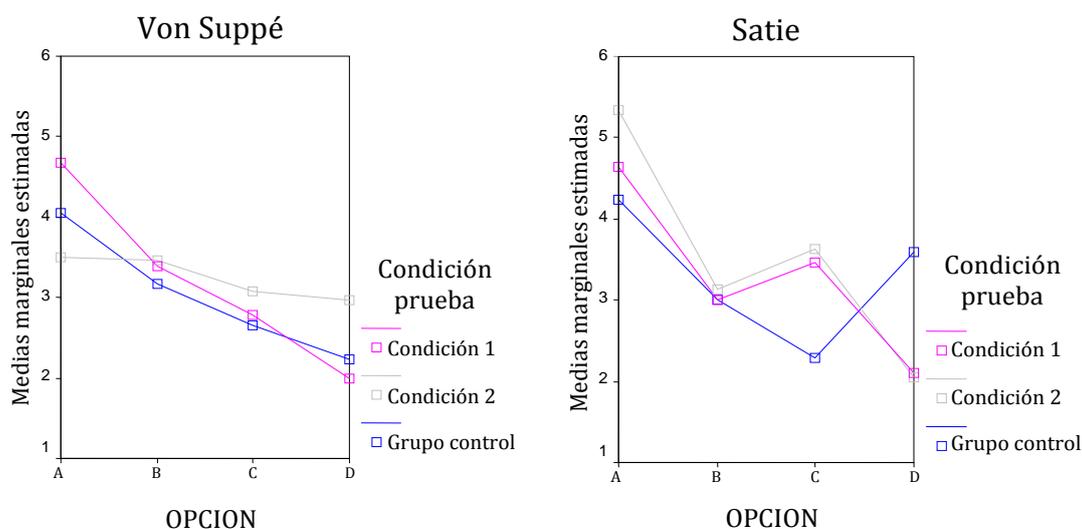


Figura 5.7: Tarea 3. Medias para las cuatro opciones de organización de la forma musical propuesta para von Suppé (izquierda) y Satie (derecha) en cada una de las condiciones experimentales.

Ahora, si nos detenemos a observar cómo los sujetos puntuaron la opción correcta (opción A) en ambas obras (ver figura 5.8), encontramos una diferencia significativa ($F=3,928$; $p<0.024$). Particularmente, vemos que, mientras los sujetos que observaban el despliegue de la estructura de agrupamientos (condición 1) y los sujetos que no veían nada durante la audición (grupo control) realizaron puntuaciones casi iguales de ambas obras, los sujetos que observaban el despliegue de la línea contorneada (condición 2) establecieron un grado de correspondencia con la opción correcta que resulta significativamente diferente entre las audiciones de ambas obras ($F=11,644$; $p<0.002$), siendo el de la obra de Satie el puntaje más alto. Entonces, habría una relación entre las características del estímulo visual y las del estímulo sonoro.

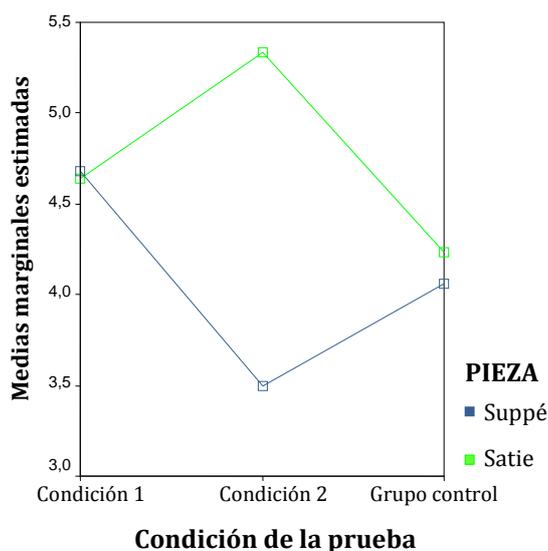


Figura 5.8: Tarea 3. Medias para la OPCIÓN A de organización de la forma musical propuesta para cada obra en cada grupo experimental.

Tarea 4: Reconocimiento

En el ítem 4 de la prueba, la valoración de la seguridad en las respuestas (1 a 7) se combinó con las respuestas (correctas o incorrectas) para generar una escala de 14 puntos: 1 = respuesta incorrecta, muy seguro; 7 = incorrecta, muy inseguro; 8 = correcta, muy inseguro; y 14 = correcta, muy seguro.

Se encuentra una diferencia significativa entre ambas piezas ($F=10,556$; $p<0.002$), esto es, los sujetos proporcionaron una media de puntuaciones más elevada en la obra de Satie que en la de von Suppé (ver figura 5.9). Pero no se encuentran diferencias significativas en la interacción con las condiciones experimentales (*pieza*condición*, *fragmentos*condición*, y *pieza*fragmentos*condición*).

Al observarse que los oyentes otorgaron puntajes más altos a los fragmentos reales (FR), se realizó un promedio de los puntajes de los fragmentos falsos (FF) para contrastarlos con los reales (FR). Nuevamente, no se observan diferencias significativas entre las condiciones experimentales, pero sí entre las obras ($F=4,891$; $p<0.030$), pues los sujetos puntuaron más alto en relación a la obra de Satie (promedio=8,8) que a la de von Suppé (promedio=7,5), y en la interacción *obra*fragmentos* ($F=13,551$; $p<0.000$), pues los fragmentos reales fueron puntuados más alto en ambas obras que los falsos, con tendencias similares para las tres condiciones experimentales (ver figura 5.10). Esto

indicaría que, en general, los oyentes reconocieron mejor los fragmentos de la obra de Satie, y que esta diferencia surge principalmente de los fragmentos *falsos*; no obstante, que algunos sujetos hayan escuchado obras acompañadas de un estímulo visual parece no haber incidido en la resolución de la tarea.

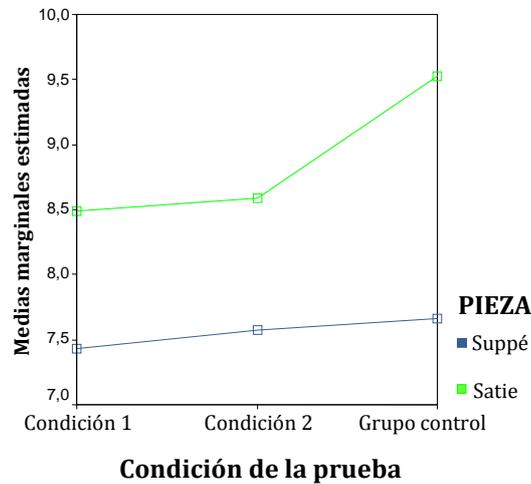


Figura 5.9: Tarea 4. Media de puntuaciones para cada pieza en cada condición experimental.

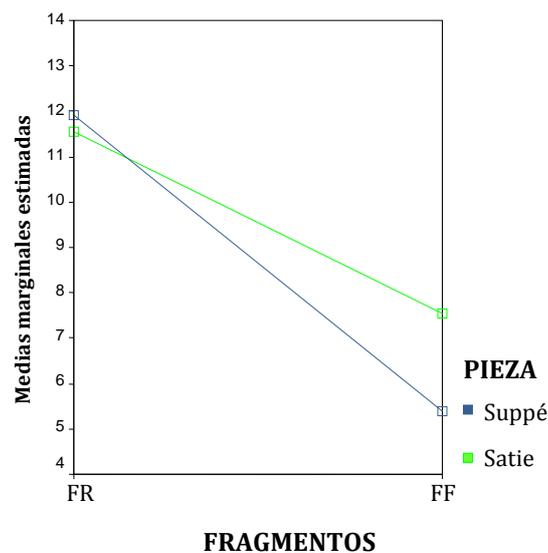


Figura 5.10: Tarea 4. Media de puntajes de los fragmentos reales (FR) y fragmentos falsos (FF) de la pieza de von Suppé (rojo) y de Satie (verde).

Tarea 5: Orden temporal

En cuanto al ítem 5 de la prueba, se procedió de la misma manera que en el ítem anterior, combinando la valoración de la seguridad en las respuestas con las respuestas (correctas o incorrectas).

Se observa que resultaron significativas las diferencias de los puntajes otorgados a los pares de fragmentos entre sí ($F=9,919$; $p<0.000$) y los de la interacción *par*pieza* ($F=23,591$; $p<0.000$). Es decir, los sujetos reconocieron mejor el orden en que aparecían en la obra ciertos pares de fragmentos que otros, pero además, esto también dependía de la obra que estaban escuchando.

No se encuentran diferencias significativas en las interacciones con las condiciones experimentales (*pieza*condición*, *fragmentos*condición* y *pieza*fragmentos*condición*). Sin embargo, se observa que todos los sujetos consignaron puntajes más bajos al escuchar la pieza de von Suppé que la de Satie (ver figura 5.11), especialmente los de la condición 2.

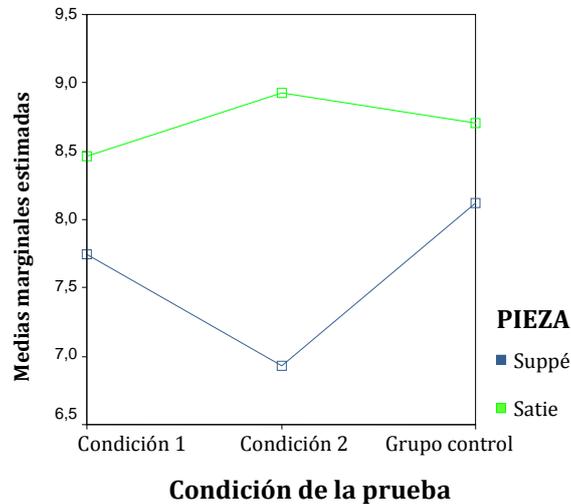


Figura 5.11: Tarea 5. Media de puntuaciones para cada pieza en cada condición experimental.

Similarmente al ítem 4 de la prueba, se realizó un promedio de los puntajes otorgados a los dos pares de fragmentos OI (orden inverso) para ser contrastados con el par de fragmentos OD (orden directo) para cada obra, pero no se reportaron diferencias significativas entre las condiciones experimentales. Esto implica que la presencia o ausencia del estímulo visual (la estructura de agrupamientos o la línea contorneada) no habría incidido en el desempeño de los sujetos al momento de reconocer el orden de los pares de fragmentos, fueran éstos presentados en un orden inverso o en el mismo orden en el que aparecían en la obra completa.

CONCLUSIONES

Con este experimento nos propusimos estudiar la experiencia narrativa del tiempo musical. Para ello, desarrollamos, primeramente, una comprobación empírica de los modelos teóricos sobre organización temporal de la música (Imberty 1981; Lerdhall y Jackendoff 1983), donde se esperaba que, al escuchar una obra con una organización temporal jerárquicamente débil, esta experiencia favoreciera una mayor correspondencia con relatos caracterizados por la articulación narrativa; y que, al escuchar una obra con una organización temporal jerárquicamente fuerte, prevaleciera la correspondencia con relatos caracterizados por la descripción. A su vez, las audiciones estaban acompañadas de determinados estímulos visuales pensados como manifestaciones de dichos modelos (organización jerárquica fuerte o débil), donde se esperaban puntajes más altos y mayores correspondencias en las tareas solicitadas para la pieza con una organización jerárquica fuerte cuando se escuchaba acompañada del despliegue de un gráfico de la estructura de agrupamientos (condición 1), y para la obra con una organización jerárquica débil cuando se presentaba junto a la línea contorneada (condición 2), debido a la ventaja que proveería la concordancia entre estímulo visual y modelo teórico hipotetizado de organización temporal de las obras (en relación al modo teorizado sobre la configuración de la

experiencia del tiempo). Además, consideramos que la observación de un 'objeto en movimiento' implicada en los estímulos visuales, propiciaría la activación de ciertos esquemas-imagen, colaborando en la conceptualización del tiempo musical.

Los resultados aportan una moderada evidencia para aceptar las hipótesis planteadas. No obstante, encontramos que la relación entre la experiencia del tiempo musical y la organización temporal de la pieza se presenta no sin ambigüedad y, también, que la percepción multimodal, vinculada a la observación de objetos en movimiento durante las audiciones de las obras, incide de diferentes maneras en la comprensión temporal de la música.

El análisis de los relatos proporcionados por los sujetos luego de la primera audición de cada obra (tarea 1) tenía por finalidad indagar la manera en que es configurado el paso del tiempo en la escucha musical, asumiendo que dicho relato capturaría la esencia de esa configuración trasladándola a una organización discursiva narrativa o descriptiva. Aun cuando los sujetos realizaron mayor cantidad de relatos descriptivos con respecto a la audición de ambas obras, observamos que al escuchar von Suppé los sujetos realizaron más relatos descriptivos que al escuchar Satie, y viceversa, al escuchar Satie realizaron más relatos narrativos que al escuchar von Suppé. Es decir, los sujetos organizan los relatos más narrativamente o más descriptivamente dependiendo de las características estructurales de la obra. Por el contrario, el contenido semántico de los relatos resultó independiente del estímulo auditivo. Este hallazgo refuerza la idea de separar el problema semántico del estudio de la experiencia temporal de la música como narración.

El hecho de que los participantes hayan tendido a hacer el mismo tipo de relato, en cuanto a contenido y a organización, sumado a un mayor porcentaje de relatos descriptivos en ambas obras, indicaría que es la manera propia de cada sujeto de configurar el tiempo en la experiencia de la música la que introduce parte de la variabilidad. Esta conclusión nos señala la importancia de cambiar el punto de partida al pensar un estudio de estas características: desde la organización temporal supuesta para una obra hacia el modo de experimentar dicha organización por parte del sujeto, desde la obra hacia el sujeto.

El análisis de las correspondencias establecidas por los sujetos entre la audición de una obra y una serie de textos literarios (tarea 2) nos permite establecer diferentes conclusiones sobre el modo en que los sujetos experimentan el tiempo musical. Siguiendo la hipótesis del experimento, en esta tarea se esperaba que los sujetos establecieran una correspondencia más fuerte con un texto literario *narrativo* después de haber escuchado una obra con una organización jerárquica débil (la obra de Satie), y con un texto literario *descriptivo* después de haber escuchado una obra con una organización jerárquica fuerte (la obra de von Suppé). Los textos literarios no sólo se caracterizan por la organización (narrativa o descriptiva), sino que fueron inspirados por las mismas obras que escuchaban los sujetos. Es decir, los textos constituyen manifestaciones del modo en que el escritor configuró temporalmente la experiencia de la música (cada obra musical), pero no serían totalmente espontáneas, como en la primera tarea, porque al escritor se le pidió expresamente generar los dos tipos de relatos, uno narrativo y uno descriptivo.

En primer lugar, se observó que los sujetos puntuaron más alta la correspondencia con los textos literarios cuando escuchaban la pieza de Satie, lo que indicaría que los relatos

resultaron más afines con esta obra. Es decir que, en general, para los sujetos, los relatos reflejaban mejor la obra de Satie que la de von Suppé, fueran narrativos o descriptivos y hayan sido inspirados por una u otra pieza. Podemos suponer que la obra de von Suppé, al ser más estructurada jerárquicamente, resultó más abstracta musicalmente, experimentándose, en consecuencia, como 'menos trasladable' al dominio literario, al plano metafórico de las palabras que la obra de Satie.

En segundo lugar, los sujetos puntuaron más alta la correspondencia con los relatos descriptivos, al escuchar la obra de von Suppé y también al escuchar la obra de Satie. Suponemos, entonces, que los sujetos consideraron que los relatos descriptivos reflejaban mejor la configuración del tiempo de ambas piezas que los relatos narrativos. Pero además, en esta puntuación más alta de la correspondencia con los textos literarios descriptivos existe cierta relación lógica con los resultados de la primera tarea, donde los sujetos realizaron un mayor porcentaje de relatos descriptivos. Esto podría estar dando cuenta de que la experiencia de ambas piezas fue más bien fragmentaria o *no lineal*, centrada en los aspectos jerárquicos (de acuerdo a nuestra hipótesis). Sin embargo, la diferencia entre los puntajes otorgados a los textos narrativos y a los textos descriptivos es mayor cuando se escuchó la pieza de von Suppé (como ocurre también en la primera tarea). Por lo que, si consideramos que esta tarea de apareamiento refleja la experiencia temporal de los sujetos, podríamos concluir que dicha experiencia es moderadamente menos continua o *lineal* al escuchar la pieza de von Suppé que al escuchar la pieza de Satie, lo que constituye una evidencia moderada a favor de la nuestra hipótesis.

Finalmente, observamos que los sujetos establecieron correspondencias más fuertes en los relatos descriptivos inspirados en la obra que se estaba escuchando. Esto podría estar dando cuenta de que la experiencia *lineal* del tiempo –vinculada a una articulación narrativa que fue forzada en el escritor, es decir que se le pidió deliberadamente que piense en términos narrativos al escuchar la obra– es más subjetiva, menos comunicable intersubjetivamente (al menos a través de la estructura de los relatos), que la experiencia *no lineal*, más cercana a la estructuración jerárquica.

De los hallazgos vinculados a la identificación de la forma musical (tarea 3), resulta particularmente interesante el análisis de la ponderación de la opción correcta (opción A). Cuando la audición de la música se acompaña con un estímulo visual que representa su estructura jerárquica de agrupamientos (condición 1), no se presentan diferencias en la ponderación de la opción correcta (opción A) para ambas obras musicales. Podemos suponer que el gráfico de la estructura de agrupamientos captura la atención y configura la experiencia más allá de las características hipotetizadas de organización temporal de la obra (más jerárquica o menos jerárquica), y que ello se debe a que los sujetos, estudiantes de música que reciben un cierto entrenamiento en este tipo de cuestiones, están familiarizados con tareas donde se grafica la estructura de agrupamientos.

Por el contrario, cuando la audición está complementada con el otro tipo de estímulo visual (condición 2), en este caso, una única línea que se despliega hacia la derecha, que se transforma de colores e intensidades, que cambia de grosores, que asciende y desciende, tratando de capturar diferentes componentes de la música y posibles sensaciones, la diferencia en la ponderación de la opción correcta se manifiesta a favor de la obra que presenta una organización jerárquicamente débil, en concordancia con una experiencia

lineal del tiempo, tal como se esperaba. Los resultados vinculados a la opción correcta se muestran como una evidencia fuerte para la comprobación empírica de los modelos teóricos; sin embargo, ello no se hace extensivo a las ponderaciones de las restantes opciones de organización morfológica, que no eran las más ajustadas teóricamente.

Ahora bien, el ranking en las ponderaciones de las opciones de organización morfológica (A, B, C y D) es el esperado y se reproduce en las tres condiciones experimentales con respecto a la obra de von Suppé. Por el contrario, las ponderaciones de las opciones al escuchar Satie no responden totalmente al ranking esperado, sí la opción correcta como se señaló anteriormente, y no son iguales en las tres condiciones experimentales (el grupo control se diferencia de los otros dos grupos). De acuerdo a estas diferencias, podemos suponer que es la naturaleza de la tarea la que favoreció la homogeneidad observada en torno a la audición de la obra con una organización fuertemente jerárquica (von Suppé), y no sólo las características del estímulo visual, pues se está demandando un análisis que no sólo requiere la identificación en términos de sucesión sino también de estructuración y relación temática de cada parte y entre las partes, donde la obra musical en cuestión presenta límites entre partes que están más claramente establecidos y jerarquizados y, consecuentemente, su estructuración es más claramente intuida. Recordemos que cada una de las opciones, de las que los sujetos debían puntuar la correspondencia con la obra, estaban expresadas en términos de un análisis morfológico de la pieza a través de una serie de letras (ABACA, por ejemplo), donde la cantidad de letras que designaban las partes y sus relaciones coincidían con el nivel intermedio del gráfico observado de la estructura de agrupamientos. Además, los sujetos de esta prueba, estudiantes de música universitarios, están muy familiarizados con tareas de este tipo, donde se asignan letras a las diferentes partes de la estructura de agrupamientos de acuerdo a sus relaciones temáticas.

No obstante, un dato interesante con respecto a la audición de la obra de Satie es que el grupo control (el grupo que no veía ninguna animación durante las audiciones) presenta la ponderación de las cuatro opciones más desajustada con la ponderación esperada (por ejemplo, la opción D quedó en segundo lugar). Podemos considerar este resultado, en contraste, como un indicador de la incidencia positiva de la percepción multimodal en la comprensión de ciertos aspectos temporales de la música, suponiendo que la observación de un movimiento promueve la activación de los esquemas-imágenes.

Las tareas 4 y 5 de la prueba eran de otra índole. En ambos casos se trata de tareas de audición orientadas a la identificación de relaciones antes-después que conciernen a la totalidad de la obra: en el reconocimiento de fragmentos musicales como pertenecientes a la obra (tarea 4), esos fragmentos están contruidos de tal manera que es necesario identificar si las partes incluidas concuerdan con la sucesión de diferentes segmentos de la obra o no, y con la identificación de puntos, elementos, sensaciones que organizan esa sucesión; y en el orden temporal de pares de fragmentos (tarea 5), donde se requiere tener presentes dichas relaciones más expresamente. El hecho de que aquí la tarea vinculada a la audición de la pieza de Satie haya obtenido puntajes más altos que la de von Suppé podría deberse a que, en primer lugar, estas tareas orientan la escucha en un sentido que parecería ser más compatible con una experiencia *lineal* del tiempo musical (en vinculación con el establecimiento de relaciones antes-después), y, en segundo lugar, a que la pieza de Satie refleja una organización más lineal del tiempo. Por ejemplo, en ambas

tareas la diferencia más importante entre obras se ubica en la condición 2, es decir, donde el estímulo visual de la línea contorneada se acopla mejor con la obra (Satie), e incluso, en la tarea 5, se observó una mayor homogeneidad de los puntajes que obtuvieron los sujetos de las tres condiciones experimentales para cada par (estuvieron presentados en orden directo u orden inverso) extraído de la obra de Satie. Esto también podría entenderse como una interacción positiva entre las características de la obra y de la tarea, pues se encuentra que la pieza que presenta una organización jerárquica débil del tiempo sería más compatible con una experiencia *lineal* del tiempo musical.

Del análisis de los resultados de la prueba en general, podemos concluir que los oyentes con moderada formación musical no organizan el tiempo de la misma manera para toda la música, sino que esa experiencia se ve influenciada por diferentes factores que conjugan el modo de configurar el tiempo musical propia de cada sujeto, característica que parece ser idiosincrática, las características de la estructura temporal de las obras (débilmente jerárquica o fuertemente jerárquica, haciendo que los oyentes configuren el tiempo de una manera más continua o más fragmentaria), el contexto de audición (por ejemplo, proponiendo una percepción multimodal), el conocimiento previo, etc. Asimismo, esta evidencia empírica avala la realidad cognitiva de los modelos teóricos acerca de la experiencia *lineal* o la experiencia *no lineal* del tiempo configurado en la música.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

Hemos presentado un conjunto de argumentaciones teóricas y desarrollado una serie de estudios empíricos con el propósito de investigar ciertos aspectos de la narratividad de la música en virtud de la configuración temporal de la experiencia y la activación imagen-esquemática en la experiencia del tiempo como movimiento. Tanto el marco teórico como la evidencia empírica se organizaron en torno a dos grandes ejes, constituidos por la experiencia de la música como narración, por un lado, y como movimiento, por el otro. En este último capítulo, realizaremos, primeramente, una síntesis y discusión de los experimentos realizados en conexión con los lineamientos teóricos y, finalmente, esbozaremos algunas conclusiones generales acerca de la experiencia narrativa y la comprensión metafórica del tiempo musical.

SÍNTESIS Y DISCUSIÓN DE LA EVIDENCIA EMPÍRICA

Comenzamos la indagación empírica pensando en pruebas que nos brindaran elementos para caracterizar la experiencia temporal de la música y, así, poder describirla en términos narrativos. Entonces, realizamos una prueba piloto y el Experimento 1 (ver p. 64 y p. 67, respectivamente), donde vinculamos la tarea de segmentación en el tiempo real de la música y la tarea de relato sobre la experiencia de la audición realizadas a partir de piezas musicales con diferentes grados de estructuración jerárquica teórica. Siguiendo la premisa de Imberty (1997), sobre la explicación de la música desde sus componentes narrativos, en el sentido de las tensiones y relajaciones vividas en la trama, hipotetizamos que la configuración de la experiencia temporal manifestada tanto la segmentación perceptiva como el relato capturaría la organización temporal de las piezas.

Los resultados del Experimento 1 muestran una correspondencia entre las tareas de segmentación auditiva de la obra y de relato de lo escuchado, surgida del vínculo entre las estructuras inferidas en los relatos de los sujetos y su contenido semántico y la manera en que ellos mismos realizan las segmentaciones. También indican que esta correspondencia, junto a las características de los relatos de presentar un agente que desarrolla una acción (aún cuando ese agente sea un componente musical) y organizarse siguiendo una secuencia cronológica, no depende de las organizaciones temporales más o menos jerárquicas de las obras ni del grado de experticia musical de los sujetos, sino que responden a particularidades experienciales y cognitivas propias de los sujetos.

No obstante, la tarea de segmentación, aisladamente, sí aparece influenciada por los factores de experticia y de estructura musical: las segmentaciones perceptuales realizadas por los sujetos músicos fueron diferentes de las de los no músicos, y también fueron distintas en ambas obras musicales. Aquí, establecimos relaciones con el modelo teórico de Imberty (1981) (ver p. 24), observando que las características estructurales de la organización temporal de la obra, más o menos jerárquicas, dan lugar a experiencias temporales continuas o fragmentarias, especialmente en relación a la tarea de segmentación auditiva de la música. (Más abajo ahondaremos en este paralelismo: estructura de la obra y experiencia temporal, y en el cruce que estableceremos, con respecto a la teoría de Imberty, en la caracterización de una en relación a la otra.)

Las cualidades de la estructura inferida de los relatos y de la estructura de la segmentación de la pieza que realizaron los sujetos nos permitieron, por un lado, caracterizar la experiencia del oyente de acuerdo al modo en que configura el tiempo musical (de un modo más continuo o más fragmentario), y por otro, establecer conexiones entre las diferentes experiencias subjetivas y describir temporalmente las obras.

Sin embargo, establecer, analizar y relacionar *estructuras*, para comprender y teorizar acerca del tiempo musical como experiencia narrativa, parece dejarnos a mitad de camino de una comprensión más íntegra de dicha experiencia. Pues, aún cuando los resultados nos permiten validar la hipótesis acerca de la experiencia temporal de la música desde sus componentes narrativos, el factor determinante no fue siempre la organización temporal de la *obra* musical, sino el modo particular de configurar el tiempo de la música de cada sujeto, por ejemplo. Por ello, nos redirigimos hacia una profundización en las cualidades dinámicas de dichas estructuras y una búsqueda de otros elementos organizadores de la experiencia musical. Este cambio de perspectiva que queremos enfatizar en el estudio de la experiencia narrativa no está transformando la experiencia musical en sí misma, sino el modo en que la interpretamos y desde dónde la miramos, poniendo el foco más en el sujeto que la experimenta que en la obra musical. Parafraseando a Bruner (1991), buscamos una interpretación que tenga que ver más con el contexto (de escucha musical) que con el texto (la obra musical susceptible de ser percibida), es decir, con las condiciones de la escucha que con lo que se está escuchando. Estamos pensando en un contexto que englobe a la obra, al oyente y a sus modos de interacción, en línea con lo presentado en el Capítulo 2, esto es, una cognición que surja de la interacción dinámica del sujeto con su entorno.

No obstante, antes de continuar esta discusión que nos conduce a presentar algunas conclusiones del Experimento 3 (Capítulo 5), nos desviaremos momentáneamente para incluir algunos resultados vinculados a la Teoría de la Metáfora.

A partir de la Prueba piloto, se consideró factible el análisis de los relatos en cuanto a la presencia de metáforas lingüísticas relativas a la vivencia del tiempo, para así vincularlas a diferentes metáforas conceptuales, especialmente a la metáfora de *la música como movimiento*, y esquemas-imágenes, por ejemplo, *origen-camino-meta*, *contenedor* y *arriba-abajo*. Aunque el uso de expresiones metafóricas no fue una tendencia en ese experimento preliminar, identificamos algunas metáforas lingüísticas que relacionamos a tres metáforas conceptuales: (i) *la música como contenedor*, donde los instrumentos entran y salen, (ii) *la música como vehículo*, porque la música arranca o acelera, y (iii) *la música*

como movimiento, con el sentido de 'llegar' al final de la obra (metáfora del *observador en movimiento*).

No obstante, la profundización de ese tipo de vinculaciones metafóricas, en las que las proyecciones metafóricas son tenidas en cuenta en tanto se traten de proyecciones lingüísticas, resultaban, a la luz de la indagación teórica, problemáticas para evitar caer en las interpretaciones de la perspectiva cognitiva clásica de la *música como lenguaje*, siguiendo la advertencia de Johnson 2007. Por el contrario, se buscaba fortalecer una concepción corporeizada de los significados musicales y de la experiencia de la música. Brevemente, Johnson señala que ha existido una visión de la música centrada en el lenguaje, que considera que la música sólo tiene significado en el caso de ser considerada un tipo de lenguaje, con componentes que se asemejen a palabras, conjuntos de elementos organizados como oraciones y sentencias con sus propias reglas gramaticales y sintácticas, con elementos que tengan su correlato extra-musical (ideas, cosas, eventos), al modo de representaciones de la realidad exterior, o concibiendo, directamente, que la música no tiene significado propiamente dicho porque faltan las palabras (un caso excepcional serían las canciones con poesía). Esta visión del arte en general, centrada en el lenguaje, ignora el significado construido en la experiencia artística misma. Por ello, el autor rechaza la metáfora *la música como lenguaje*, porque a menudo se entiende el significado musical en un contexto cognitivo-filosófico clásico, o, agregamos nosotros, a ciertas teorías estructuralistas de la música afines a los postulados cognitivistas clásicos (por ejemplo, Lerdhal y Jackendoff 1983; Zbikowski 2008). Por el contrario, su propuesta destaca que el significado musical es sentido y corporeizado, que está presente en el flujo de la experiencia.

Entonces, más allá de los escasos datos empíricos aportados por la prueba piloto, lo interesante es que ella nos permitió no sólo ajustar el siguiente experimento sino también delinear y fortalecer la discusión teórica. Esto es, la idea de concebir los significados musicales más allá de los significados proposicionales nos advierte sobre el cambio del paradigma psicológico de raíz lingüística y, fundamentalmente, nos permite pensar la *narratividad* como una cuestión que no depende de lo semántico. De este modo, nos situamos teóricamente en un lugar diferenciado de la postura de Nattiez (1990), pero también podemos redefinir el concepto de *narratividad* musical que encontramos en Imberty (1997), pues su teoría, al hablar de *proto-narración*, parece haber quedado situada en una discusión teórica anterior, anclada en un paradigma lingüístico (por ello, tomamos la idea de 'componentes narrativos' de la experiencia musical y, al mismo tiempo, evitamos el término 'proto-narración').

Cuando presentamos la Teoría de la Metáfora Conceptual (ver p. 40), lo hicimos de acuerdo a cuatro niveles explicativos (ver figura 6.1). Podemos considerar que el primer nivel, *la formación de los esquemas-imágenes*, es el más ubicuo, en el sentido de ser posible o estar presente en todos los seres humanos, desde el momento en que poseemos un cuerpo y habitamos el mundo. En cambio, *las representaciones gráficas de los esquemas-imágenes* constituyen el nivel más individual y dependiente de un contexto cultural. Situados en la Teoría de la Metáfora Conceptual, se puede interpretar que la dimensión biológico-corporal, que posibilita la formación de esquemas-imágenes desde los primeros instantes de vida, va co-construyendo y sosteniendo la dimensión socio-cultural, donde ubicamos el lenguaje, los símbolos y otros artefactos culturales que intervienen en la

proyección metafórica. Más precisamente, la idea no es que una dimensión da lugar a la otra, sino que lo corporal es la condición de posibilidad de lo socio-cultural y, a su vez, ambas dependen de las diferentes interacciones del sujeto en su entorno particular.

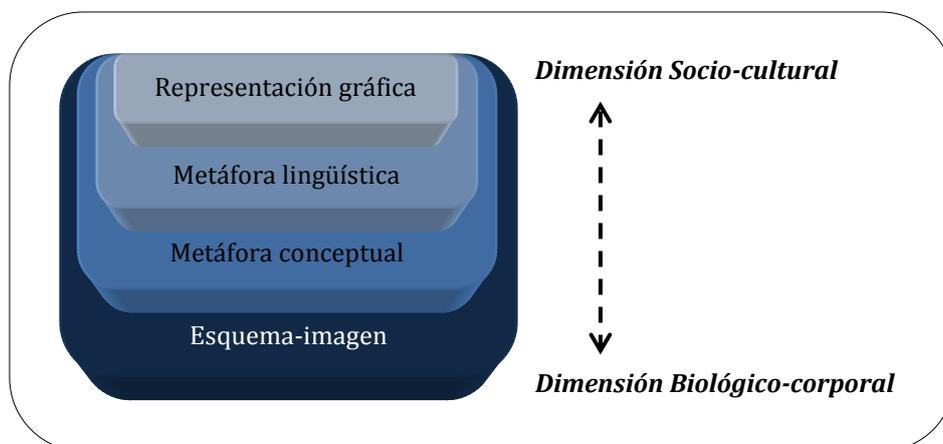


Figura 6.1. Cuatro niveles explicativos de la teoría de la metáfora, dimensión biológico-corporal y dimensión socio-cultural en interacción.

Entonces, en las pruebas realizadas posteriormente a la prueba piloto, se trató de apuntar a los dos primeros niveles explicativos de la teoría de la metáfora, es decir, al origen corporeizado de los esquemas-imágenes y a la metáfora conceptual, particularmente a la metáfora de *la música como movimiento* vinculada a diversos esquemas-imágenes, abandonando las expresiones lingüísticas metafóricas (al menos para esta tesis).

Por estas razones, en el Experimento 1, la audición de las obras correspondiente a la tarea de relatar (y también a la familiarización con el estímulo auditivo) estuvo acompañada por la vista que proporciona el programa Windows Media Player (figuras y colores en continua transformación y movimiento). De este modo, la percepción es multimodal, pues conjuga la observación de formas en movimiento y el transcurrir musical, propiciando la activación imagen-esquemática.

Esta idea es retomada en el diseño del Experimento 2 (ver p. 86), donde se incluye la realización de un movimiento con el cuerpo (movimiento manifiesto) y la visualización de un objeto en movimiento (movimiento observado) durante la audición de una obra musical, con el objetivo de activar los esquemas-imágenes (vinculados a una comprensión metafórica del tiempo musical como movimiento en el espacio). Los resultados de este estudio muestran que la audición acompañada de un movimiento, manifiesto u observado, colabora en la comprensión del tiempo musical, sea en aspectos de la experiencia secuencial y afectiva del tiempo, como la caracterización del tiempo o el establecimiento de relaciones temporales, sea en aspectos de la experiencia temporal 'tipo reloj', como la identificación de pulsos o la determinación de duraciones en número de tiempos (*beats*).

Dado que el movimiento manifiesto solicitado a los sujetos del experimento 2 es el gesto corporal de marcación de compás en dos tiempos, y que la animación (video de objetos en movimiento) representa ese gesto, el análisis puede apoyarse en el esquema-imagen *arriba-abajo* o en el esquema-imagen *balance*, como sugerimos en el Capítulo 2 (ver p. 55). Suponemos que, por un lado, la intervención del esquema-imagen *arriba-abajo* colabora especialmente con los aspectos musicales más puntuales o analíticos, como la

identificación de la estructura métrica y el compás, y, por otro lado, está interactuando durante la totalidad de la audición de la obra musical, con sus vaivenes de tensión y relajación, fuese desde el 'gesto' observado o realizado. El esquema-imagen se activa en ese contexto de percepción multimodal, en el que, en un caso, escucho y veo el movimiento y, en el otro, escucho y siento-veo mi cuerpo moverse.

Ahora bien, podemos pensar una conjunción entre los esquemas-imágenes *arriba-abajo* y *origen-camino-meta* en diferentes extensiones temporales de la música: (i) un movimiento abajo-arriba-abajo puede ser sentido como reposo-tensión-reposo y, a su vez, como origen-camino-meta (aunque esa 'meta' sea transitoria); (ii) grupos de (i), en los que el último 'abajo' puede ser vivenciado como el punto de llegada, mientras que los anteriores serán puntos de paso con una relativa relajación; incluso, (iii) la totalidad de la obra es experimentada como grupos de (ii), a través de los que me dirijo hacia el destino final. Esta mirada se enlaza con la propuesta de Imberty (1981) en cuanto a la vivencia de diferente pregnancia de los cambios percibidos en la música, que aquí lo presentamos como lugares de paso, y, también, de una sucesión de tensiones y relajaciones que van organizando el flujo temporal de la experiencia.

En el Experimento 3 (ver p. 97), se trabajó directamente con animaciones, es decir, con un movimiento observado. En este caso, los estímulos visuales fueron construidos en base a las propuestas teóricas de organización temporal (ver p. 24): el despliegue de una línea contorneada que iba cambiando de colores como representación visual de una organización temporal jerárquicamente débil de la pieza, y el despliegue del gráfico de la estructura de agrupamientos como representación visual de una organización temporal jerárquicamente fuerte de la pieza (el gráfico de la estructura de agrupamientos pertenece a una convención analítica de la música, conocida por los sujetos). Entonces, se esperaba que, cuando coincidieran estas correspondencias (tipo de estímulo y tipo de organización temporal de la obra), el modo espontáneo de configurar el tiempo de la música se vería reforzado.

Observamos que en la resolución de ciertas tareas, como el análisis morfológico, el ordenamiento temporal de pares de fragmentos y el reconocimiento de fragmentos de la pieza, los sujetos obtienen mejores desempeños cuando la pieza con una organización jerárquica fuerte se escucha acompañada del despliegue de un gráfico de la estructura de agrupamientos, y cuando la pieza con una organización jerárquica débil se presenta junto a la línea contorneada. En tanto la experiencia musical resulta más fluida o más contrariada por la conexión o la desconexión entre organización temporal de la obra y tipo de estímulo visual, la resolución de dichas tareas se ve favorecida u obstaculizada según cada caso. Podemos pensar que el movimiento observado, como experiencia espacio-temporal, incide en la activación de los esquemas-imágenes, sustento de la comprensión metafórica de *la música como movimiento*. De todos modos, este factor no proporcionó diferencias en los resultados vinculados a las tareas orientadas más explícitamente a la manifestación de la experiencia temporal de relatar sobre la experiencia de audición y vincular una serie de relatos con la audición de las obras.

A partir de estos hallazgos, se planteó virar el foco de análisis de estas últimas dos tareas: desde la obra hacia el sujeto, es decir, desde la estructura temporal inferida teóricamente para una obra musical hacia los modos de experimentar la temporalidad musical por parte

del sujeto. En relación a esta parte de la prueba, se esperaba que, al escuchar una obra con una organización temporal jerárquicamente débil, se establecería una mayor correspondencia con relatos que presentaran una articulación narrativa, mientras que, al escuchar una obra con una organización temporal jerárquicamente fuerte, con relatos que se caracterizaran por la descripción (ver figura 6.2).

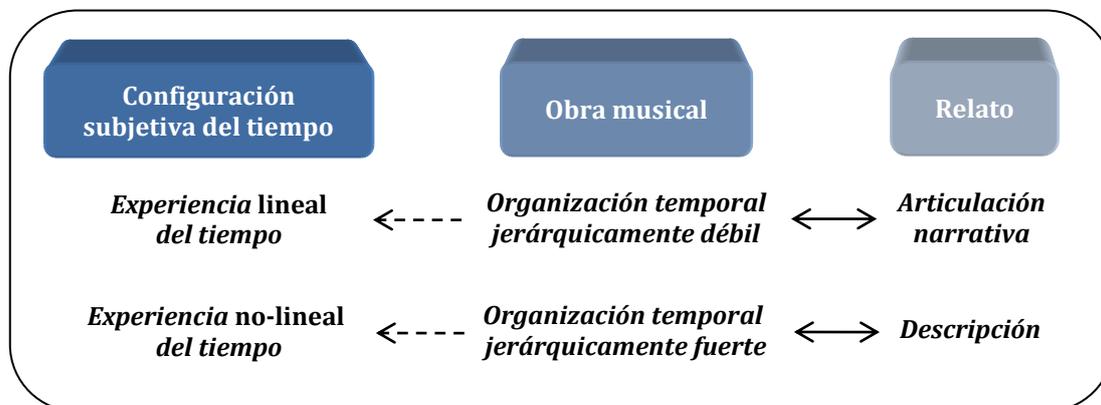


Figura 6.2. Correspondencia esperada entre la organización temporal de la obra, el tipo de relato y modo de experiencia del tiempo.

La hipótesis planteada para el Experimento 3 no se aleja de la idea de modelo de organización temporal para las obras musicales propuesto en la teoría de Imberty (1981), es decir, una organización jerárquicamente débil o jerárquicamente fuerte. Sin embargo, a diferencia de dicha teoría, este experimento no partió del estilo de la obra como organizador de la experiencia temporal, sino que se centró en el sujeto que experimenta, y, además, propone una inversión en la caracterización teórica de dicha experiencia, pues no se buscaba profundizar en una explicación psicoanalítica sino en una mirada cognitiva. Entonces, nuestra propuesta formula: una organización jerárquica débil en relación a una experiencia temporal homogénea y *lineal*, y una organización jerárquica fuerte en relación a una experiencia temporal estratificada y *no lineal*, como muestra el gráfico de la figura 6.2.

Los resultados de este experimento permiten avalar la vinculación entre experiencia temporal y modo de organización de la música (siguiendo el modelo teórico recién expuesto; figura 6.2), aun cuando los datos estadísticos no hayan sido siempre contundentes. Resumiremos algunas conclusiones relevantes de esta prueba. En primer lugar, hallamos que los sujetos organizan sus propios relatos más narrativamente o más descriptivamente en relación con la estructura temporal de la obra escuchada. Al mismo tiempo, cada sujeto tiende a realizar relatos de un mismo tipo (narrativo o descriptivo), más allá de la organización temporal de la obra, lo que da cuenta de la importancia del aspecto subjetivo o espontáneo en el modo de experimentar el tiempo musical.

En segundo lugar, a partir de la tarea de ponderar la correspondencia entre audición y texto literario leído (recordemos que los textos literarios fueron solicitados a un escritor en base a la audición de las mismas obras que luego escucharon los participantes de la prueba), concluimos que una obra con una organización jerárquica fuerte, al resultar más abstracta musicalmente, no propicia una experiencia trasladable al dominio literario; que la experiencia temporal de los sujetos es moderadamente menos *lineal* al escuchar una pieza con una organización fuertemente jerárquica que al escuchar una pieza con una

organización débilmente jerárquica; y que la experiencia *lineal* del tiempo resultó más subjetiva, y por lo tanto, menos comunicable intersubjetivamente (entre el oyente y el escritor), que la experiencia *no lineal*, en tanto experiencia fuertemente estructurada y susceptible de ser objetivada.

En tercer lugar, con respecto a la tarea de ponderar diferentes propuestas de organización morfológica expresada en letras siguiendo una convención (por ejemplo, ABACA), encontramos que los sujetos identificaron más fácilmente la respuesta correcta al escuchar la obra con una organización jerárquica fuerte. Esto puede deberse a que ese tipo de tareas promueven una experiencia *no lineal* del tiempo, y también a que era un tipo de análisis con el que los sujetos, estudiantes universitarios de música, estaban familiarizados.

Estos resultados también nos permiten pensar que la manera en que configuramos temporalmente la experiencia musical y los relatos sobre dicha experiencia no se restringen a las cualidades estructurales de las obras musicales (a menudo, inferidas teóricamente), sino que, en todo caso, esas características forman parte de un todo experiencial. En otras palabras, la vivencia de la música implica una interacción que involucra a un sujeto, con su conocimiento previo, su modo de configurar el tiempo, etc., y a un entorno, en el que incluimos la obra con sus características específicas, el contexto de audición, las posibilidades de acción, etc.

ALGUNAS DISCUSIONES METODOLÓGICAS SOBRE EL ESTUDIO DE LA EXPERIENCIA TEMPORAL

En el estudio de la experiencia musical, encontramos que los paradigmas clásicos no nos brindan herramientas para la explicación de la experiencia temporal de la música y, por lo tanto, no nos permiten indagar en la narratividad de la música. En el contexto de discusión teórica actual, hallamos nuevos modelos teóricos que resultan más adecuados para la exploración de aspectos de la experiencia temporal. La nueva perspectiva de la psicología cognitiva nos está demandando evaluar y mirar críticamente los paradigmas experimentales que se han cimentado en la teoría de la música y que han concebido a un agente cognoscitivo ideal, aislado, descorporeizado, no situado. El desafío se acentúa cuando el objeto de estudio está compuesto por los aspectos temporales de la experiencia, experiencia que es temporal por definición, y que es efímera. Por ello, nos detendremos a examinar algunas cuestiones metodológicas de las tareas de los experimentos.

Observaremos algunos aspectos de la naturaleza de la tarea de relatar acerca de la audición de una pieza musical. En algunos de los trabajos empíricos presentados se demandó una respuesta verbal del mismo tipo de lo requerido en uno de los experimentos de Imberty (1981). Este investigador estudió el contenido semántico de adjetivos que emplearon los sujetos para calificar los diferentes segmentos establecidos por ellos mismos en dos obras contrastantes estilísticamente, con el objetivo de describir la componente semántica de la macroestructura de cada obra. Esta semántica del tiempo musical (de la obra) surge de la explicación psicoanalítica de la vivencia del tiempo, entendido como un juego dinámico entre las pulsiones de vida y de muerte a nivel inconsciente. Es decir, los mecanismos profundos implícitos en el estilo musical son interpretados psicoanalíticamente como una representación simbólica de los fantasmas

del tiempo (la huida del tiempo, ligado a la pulsión de muerte). Sin profundizar en contenidos que exceden a la tesis, es importante señalar que lo que se busca allí es caracterizar una estética del estilo de la obra como representación simbólica del tiempo. “*El tiempo musical organizado por el estilo, es un tiempo mítico en el que transitan los sueños de eternidad del hombre, y en el que, a través del juego secundario de la elaboración consciente, la representación aleja la insoportable carga afectiva de la muerte*” (Imberty 1981, p. 117).

Ciertamente, el experimento que presentó Imberty se aleja en diversos puntos de las pruebas que presentamos en esta tesis. En primer término, no intentamos dar una explicación psicoanalítica al análisis de los resultados, sino cognitiva, por lo que la categorización del contenido semántico de los relatos realizada aquí es muy amplia y sólo buscaba una instancia descriptiva del tipo de organización. En segundo término, la respuesta verbal que del experimento de Imberty consiste en palabras aisladas que adjetivan segmentos aislados de la obra musical. Entonces, existe una ‘descronologización’ de la temporalidad de la obra en su conjunto (tomando la idea de Ricoeur cuando problematiza sobre el estudio estructuralista de los relatos; ver Capítulo 1, p. 17). En cambio, las tareas de relatar de los Experimentos 1 y 3 solicitan escribir acerca del tránsito por la totalidad de la obra y, por ello, las respuestas generan un relato, una organización temporal de palabras. Escribirlas es un modo de registrar y de volver a describir el proceso de pensamiento, con sus características temporales intrínsecas (Clark 1997), que atraviesa la experiencia de audición. Finalmente, y en consecuencia de las anteriores observaciones, la experiencia de la música (quizá sea redundante llamarla experiencia temporal) está siendo caracterizada en otros términos.

Con respecto a la segunda tarea del Experimento 3, hemos visto que los sujetos puntuaron la correspondencia entre la audición de una obra y la lectura de textos literarios (originados o no en la misma obra que estaban escuchando). Reflexionar acerca de esta tarea es considerablemente complejo si tenemos en cuenta que la obra musical y el relato literario son construcciones que responden a una experiencia temporal subjetiva anterior, la del compositor y la del escritor. Particularmente, cada texto literario empleado en la prueba refleja la experiencia temporal del escritor durante la audición de las piezas musicales. Entonces, los sujetos vinculan su propia experiencia temporal implicada en la audición de la obra con la experiencia temporal implicada en la lectura de textos suscitados a partir de otra experiencia subjetiva de la obra. En este sentido, resulta interesante, considerando los dos modos de experimentar el tiempo supuestos en relación a la organización temporal de las obras, que la experiencia *lineal* (vinculada a la articulación narrativa) haya sido menos comunicable o expresable que la experiencia *no lineal* (vinculada a la descripción), en otras palabras, que los sujetos hayan establecido correspondencias más fuertes con los relatos descriptivos inspirados en las obras que estaban escuchando.

Una de las causas de este vínculo más fuerte con lo descriptivo podría ser que los sujetos del Experimento 3 estaban más familiarizados con tareas descriptivas en relación a la música, siendo estudiantes de la materia de Educación Auditiva, lo que los desviaba primeramente hacia a una experiencia *no lineal*, en cierto modo coartando la posibilidad de una experiencia más *lineal*. De hecho, por los requisitos del contenido de la asignatura, los estudiantes suelen expresarse de manera más descriptiva en las clases, con el

propósito de aislar un componente musical y definirlo objetivamente, aislar otro componente musical y explicarlo, y así sucesivamente. En esa descripción en términos de la teoría musical se pierde la temporalidad de la experiencia.

Más allá de la formación musical de los sujetos, intuimos que lo que se propone *hacer con la música* también organiza la experiencia temporal. Por eso, cuando les pedimos a los sujetos que segmenten perceptualmente la obra durante su audición, atendiendo a los cambios identificados (Experimento 1), las respuestas no se diferenciaron tanto por su conocimiento musical previo, sino por las características estructurales de las obras. En cambio, escribir un relato acerca de la experiencia de audición de una pieza (Experimento 1 y 3), dispara respuestas que podemos asociar a diferentes factores (por ejemplo, el conocimiento previo). También son diferentes las tareas de escuchar la música y movernos con ella u observar objetos con cierto movimiento (Experimentos 1, 2 y 3), donde observamos vínculos con diferentes aspectos temporales de la música ('tipo reloj' o 'afectivos'). Entonces, cada contexto de audición incide en la interacción particular del sujeto con la obra musical, en cómo es experimentada y conocida; pero también el sujeto moldea ese contexto experiencial desde sus acciones y percepciones. La música no está ahí afuera, esperando ser percibida, sino que es un *hacer en el tiempo*, acción humana en el tiempo, tiempo que se organiza. Siguiendo a San Agustín, podemos decir que se trata de una experiencia del tiempo en el hacer.

Particularmente en las tareas de reconocer fragmentos musicales y de ordenar temporalmente pares de fragmentos (Experimento 2 y Experimento 3), donde se intentó profundizar en la experiencia temporal de la música, se observa una gran dificultad para tratar ecológicamente el aspecto temporal. Por un lado, estos ítems implican cierta atemporalidad, porque no remiten directamente a la audición de la totalidad de la obra, sino que operan con la audición de fragmentos de la obra y con el recuerdo de la experiencia temporal en relación a la obra completa. Por otro lado, este tipo de tareas evidencian un problema, que se está discutiendo en los estudios en psicología de la música, referido a la división del objeto de estudio en pequeños fragmentos. A menudo nos encontramos acercando la lupa a un punto muy específico, pero con el objeto de explicar la experiencia en su conjunto, sin tener claro cuánto nos aleja ello de nuestros propósitos. En las pruebas que estamos analizando, una solución a esta problemática podría vislumbrarse en la demanda de respuestas *durante el transcurso* de la audición de la obra.

Nos queda pendiente presentar, junto a las audiciones, un estímulo visual que sea aún menos estructurado. Pues, aunque la línea contorneada no sugiere inmediatamente la estructura de agrupamientos, está construida en base a otras características estructurales de la música, vinculadas, por ejemplo, al contorno (ascenso y descenso de las alturas) y al diseño (repetición de partes, etc.) melódico. Se podría incluir una línea más libre o espontánea, semejante al dispositivo visual del Windows media Player, que no haya surgido del análisis teórico de la obra musical, sino de particularidades de la señal acústica. Por ejemplo, una animación que imite el movimiento de la cinta en una performance de gimnasia artística, en el que se capturen las formas dinámicas de la vitalidad (el contorno temporal, el movimiento, la direccionalidad, el espacio y la fuerza). La experiencia de la música, como la cinta, tiempo presente en continuo movimiento, va avanzando hacia el futuro y, al mismo tiempo, dejando una estela imaginada en el espacio donde los sonidos de la música ya no están.

Por todas estas razones, resulta ineludible seguir reflexionando sobre la manera de generar los estudios empíricos que abordan la experiencia temporal de la música. Aunque estos resultados constituyan una primera aproximación a la discusión acerca de la índole *lineal* o *no lineal* de la configuración del tiempo en la experiencia musical, de la realidad cognitiva del modelo teórico implicado en ella, y a la definición de la experiencia narrativa de la música, también nos hacen reflexionar sobre qué entendemos por cognición musical y, especialmente, qué paradigmas teóricos y experimentales estamos teniendo en cuenta para abordar los problemas planteados. Si verdaderamente buscamos concentrarnos en la experiencia de la música, en una cognición que va más allá del *procesamiento 'en' la mente* (ciencia cognitiva clásica) y que incluya una concepción amplia de *mente* (cognición corporeizada), entonces, uno de los desafíos para la psicología de la música radica en encontrar paradigmas experimentales más ajustados para la comprobación de sus hipótesis.

LA EXPERIENCIA NARRATIVA Y LA COMPRENSIÓN METAFÓRICA DEL TIEMPO MUSICAL

Como ya hemos mencionado, Ricœur (1987, 1992) desarrolla una filosofía de la temporalidad desde el concepto de narración. Así, señala que el carácter temporal de toda experiencia humana le da identidad a la narrativa y, al mismo tiempo, la narrativa le confiere identidad al tiempo que se despliegue en dicha experiencia.

Considerando que la experiencia narrativa es la experiencia del tiempo configurado en la narración (Ricœur 1992), podemos pensar que la experiencia de la música es la experiencia del tiempo configurado en la música. A partir de este paralelismo, nos referimos a la experiencia narrativa de la música en el sentido de la configuración del tiempo en la experiencia de la música.

En su concepción de la temporalidad, Ricœur toma el rol destacado de la *acción* de los personajes para la constitución de la trama (Aristóteles 334 a.C.) y la interacción de presente, pasado y futuro como una tensión combinada en la que se experimenta el paso del tiempo (San Agustín 397).

Por un lado, la tensión de la secuencia de las *acciones humanas* presentes en la trama (elemento fundamental de la tragedia según Aristóteles) puede entenderse como el fundamento para explicar la cualidad dinámica de la experiencia humana en términos narrativos, siguiendo las propuestas de Stern (1985) e Imberty (1997). Entonces, la narratividad de la música se define a partir de la experiencia de una tensión dramática que se desarrolla en el tiempo. En otras palabras, el componente narrativo de la música alude a la sucesión de tensiones y relajaciones vivenciadas en la trama (Imberty 1997), y al modo en que es experimentada esa trama, más allá de cómo sea narrada.

Además, tomando la idea de Bruner (1991) acerca de la importancia del 'contexto' en la narración por sobre el 'texto', consideramos que en la experiencia narrativa de la música también hay una interacción de diferentes factores, como la intencionalidad comunicativa, el conocimiento previo del compositor/intérprete (del que cuenta) y del oyente (del que escucha/lee), y la mutua interpretación entre 'el que cuenta' y 'el que escucha'. Con ello, buscamos destacar el rasgo intersubjetivo de la narrativa y, consecuentemente, de la

concepción de música como narración que estamos presentando: como organización del tiempo en la interacción humana.

Por otro lado, la interacción entre pasado (memoria), presente (atención) y futuro (expectación), que permite tener una experiencia del tiempo (según San Agustín), alude a un 'tránsito activo' por el presente, desde el futuro y hacia el pasado (Ricoeur 1987). Desde la interacción de las tres dimensiones temporales, podemos pensar que el recuerdo de la música no es una representación almacenada en la memoria (ciencia cognitiva clásica) sino *memoria* presente de la experiencia sentida; aunque, a menudo, el carácter efímero de la música nos hace entenderla puramente como pasado, como lo que ya no está. A su vez, la *expectación* en la experiencia musical implica un presente de lo futuro, es decir, mientras escucho con *atención* (presente del presente) la música, voy generando expectativas sobre lo que va a seguir. Expectación que se agota con la finalización de la obra, junto al paso a la memoria de esa experiencia de la música. Según Ricoeur (1987), la tensión del presente vivenciado radica en ese *tránsito activo* del futuro hacia el pasado. Siguiendo a San Agustín (397), entendemos que se trata de una experiencia del tiempo *en el hacer*, experiencia del tiempo en el acto de contar lo que siento o de escuchar la música.

La idea de tránsito activo nos remite a la metáfora conceptual del *tiempo como movimiento*. El movimiento y la percepción de movimiento de nuestro cuerpo en el medio físico, y también de la observación del movimiento, conforman la base de la experiencia y del pensamiento abstracto acerca del tiempo (Lakoff y Johnson 1999; Johnson 1987, 2007). Entonces, al considerar que la música transcurre en el tiempo, se define la metáfora de *la música como movimiento*. Por ejemplo, sentimos la música pasar a través de nuestra ubicación actual en el espacio o sentimos que nos movemos dentro de la música. También, la música nos transporta de un lugar hacia otro (Johnson 2007). En el marco de las 'formas de la vitalidad' de Stern (2010), el movimiento abarca un contorno (dinámico) temporal con un principio, un transcurso y un final. De este modo, el movimiento es fundamental en el surgimiento del sentido de tiempo, forma y duración. Así, la música, como arte temporal, se define de acuerdo a la corriente dinámica de la experiencia (Stern 2010).

Resumiendo, la experiencia narrativa de la música depende de la configuración del tiempo en la experiencia (psicológica) de la música. Y, a su vez, la experiencia del tiempo configurado en la música se basa en la activación de ciertos esquemas-imágenes (de origen corporeizado) que dan lugar a la metáfora conceptual de la *música como movimiento*. Entonces, encontramos en la conceptualización metafórica del tiempo parte de las condiciones de posibilidad para la experiencia narrativa de la música. Pues, la experiencia temporal de la música se vuelve narrativa al basarse en los contenidos de las proyecciones metafóricas, y esos contenidos no son sino significado sentido, corporeizado, surgido de la experiencia de nuestro cuerpo a través de los esquemas-imágenes, contenidos que no dependen de la posibilidad de establecer relaciones semánticas. No obstante, la proyección metafórica no implica una narración como forma literaria, sino que constituye un modo narrativo de pensamiento.

* * *

A principios de los '90, algunos semiólogos de la música (como Nattiez o Abbate) se preguntaron si *uno puede hablar de narratividad en música*. La respuesta fue *no* y los

argumentos se centraron en el impedimento semiológico de la música de vincular un sujeto y un predicado. Además, como no se sabe lo que la música cuenta, plantearon que no es posible trasladar el contenido musical (la 'historia') a otros lenguajes (cine, teatro, por ejemplo).

Hacia finales de esa década, en el ámbito de la psicología de la música se preguntaron si *podemos hablar seriamente de narratividad en música*. La respuesta fue afirmativa e incorporó en su discusión la dimensión temporal de la experiencia. Pero el concepto de 'proto-narración', como sentido anterior a la narración, no permite alejarse del problema semántico, y el de 'vectores dinámicos,' de la importancia de la estructura de la obra musical. Por ello, consideramos que la respuesta se queda a mitad de camino entre un *no* y un *sí*.

Ahora, nos preguntamos, desde una psicología cognitiva corporeizada de la música, si *es posible una experiencia narrativa de la música basada en significados sentidos*. Nuestra respuesta es *sí* y depende de la experiencia del tiempo configurado en la música. Esta propuesta considera un sujeto que construye narrativamente su experiencia del tiempo musical en tanto conceptualiza el tiempo en términos de la metáfora de movimiento. Entonces, la experiencia narrativa del tiempo musical no depende de los componentes estructurales de las obras ni de la posibilidad de generar determinados contenidos semánticos, sino de las cualidades dinámico-temporales sentidas en el transcurso de la música.

REFERENCIAS

- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Adlington, R. (2003). Moving beyond motion: metaphors for changing sound. *Journal of the Royal Musical Association*, **128**, pp. 297-318.
- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- Almén, B. (2005). Narrative archetypes: a critique, theory, and method of narrative analysis. *Journal of Music Theory*, **2 (7)**, pp. 1-38.
- Altenmüller, E. (2001). How many music centers are in the brain? En Zatorre, R. y Peretz, I. (Eds.) *The biological foundations of music. Annals of the New York Academy of Science*, pp. 237-280.
- Aristóteles ([334 a. C. aprox.] 1959). *Poética*. (E. Schlesinger, trad.) Buenos Aires: Emecé Editores.
- Aristóteles ([334 a. C. aprox.] 2009). *Poética*. (E. Sinnot, trad.) Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *L'analyse structurale du récit, Communications*, **8**. Paris: Éditions du Soleil. [Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*. (B. Dorriots, trad.) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-44.]
- Beer, R. (2008). The dynamics of brain-body-environment systems: a status report. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.) *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd. Pp. 99-120.
- Bernaldo de Quirós, J. (1955). *Elementos de Rítmica Musical*. Buenos Aires: Barry.
- Bickhard, M. (2008). Is embodiment necessary? En P. Calvo y T. Gomila (Eds.) *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd. Pp. 29-40.
- Brown, S. (2001). The 'musilanguage' model of music evolution. En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown (Eds.) *The origins of music*. The MIT PRESS. Pp. 272-300.
- Bruner, Jerome (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, **18** (Autumn), pp. 1-21.
- Caillat, S. (1988). Le geste du chef de chœur. *Analyse Musicale*, **1º trimestre**, pp. 31-34.

- Callejas Leiva, D. y Jacquier, M. de la P. (2011). Observaciones a estudios de la experiencia musical que implican a la teoría de la metáfora. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Buenos Aires: SACCoM. Pp. 49-60.
- Chatman, S. (1981). What novels can do that films can't (and vice versa). En W. Mitchell (Ed.) *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 117-136.
- Chemero, A. (2009). *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge: MIT Press.
- Clark, A. (1997). *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. [*Estar Ahí. Cerebro, cuerpo y Mundo en la Nueva Ciencia cognitiva*. (G. Sánchez Barberán, trad.) Barcelona: Paidós, 1999].
- Clark, A. (2008). Embodiment and explanation. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.) *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd. Pp. 41-58.
- Clark, A. y Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, **58 (1)**, pp. 7-19.
- Cox, A. (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae*, **5 (2)**, pp. 195-212.
- Deliège, I. (1992). Paramètres et processus de segmentation dans l'écoute de la musique. *Actes du Second Congrès*. Editadas por la Universita degli Studi di Trento. Trento, pp. 83-89.
- Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española (22^o Edición). Definición de *Metáfora*. (En http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=met%E1fora. Página consultada el 15/11/2011.)
- Diccionario *New Grove* (2^o Edición). Definiciones de *Narratology* y *Narrativity*. (En <http://www.oxfordmusiconline.com>. Página consultada el 30/11/2009.)
- Dissanayake, E. (2001). Becoming *Homo Aestheticus*: Sources of aesthetic imagination in mother-infant interactions. *Substance*, Issue 94/95, 30 (1/2), pp. 85-103.
- Epstein, D. (1995). *Shaping Time. Music, the Brain and Performance*. New York: Schirmer Books.
- Evans, V. (2004). *The Structure of Time. Language, meaning and temporal cognition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Gallese, V. (2003). A neuroscientific grasp of concepts: from control to representation. *Philosophical transactions of The Royal Society*, **June**. (En <http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/358/1435/1231#related-urls>. Página consultada el 01/07/2011.)
- Gallese, V. y Lakoff, G. (2005). The brain's concepts: The rol of the sensory-motor system in conceptual knowledge. *Cognitive neuropsychology*, **22 (3/4)**, pp. 455-479.

- Gibbs Jr., R. (2005). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibson, J. ([1979] 1986). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin.
- Gomila, T. y Calvo, P. (2008). Directions for an embodied cognitive science: toward an integrated approach. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.) *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd. Pp. 1-25.
- Goodman, N. (1981). Twisted tales; or, story, study and symphony. En W. Mitchell (Ed.) *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 99-115.
- Hurley, S. (2010). The varieties of externalism. En R. Menary (Ed.) *The extended mind*. Cambridge-London: The MIT.
- Igoa, J. M. (2010). Sobre las relaciones entre la música y el lenguaje. *Epistemus*, **1 (Mayo)**. Pp. 97-125. (En www.epistemus.org.ar. Página consultada el 01/11/2011.)
- Imberty, M. (1981). *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*. Tome 2. Paris: Editorial Dunod. [Los escritos del tiempo. Semántica psicológica de la música. Tomo 2. (C. Mauleón, M. de la P. Jacquier y J. Epele, trads.) Buenos Aires: SACCoM. 2010.]
- Imberty, M. (1991). Comment l'interprète et l'auditeur organisent-ils la progression temporelle d'une œuvre musicale ? *Psychologica Belgica*, **31 (2)**, pp. 173-195.
- Imberty, M. (1997). Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique? En A. Gabrielson (Ed.) *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*. University of Uppsala, pp. 23-32.
- Imberty, M. (2001). Nuevas perspectivas en Psicología de la Música. La problemática del tiempo continuo y del tiempo discontinuo en la música del siglo XX. En F. Shifres (Ed.) *La música en la mente. Procesos implicados en la experiencia musical*. (B. Sánchez y J. Casasbellas, trads.) Buenos Aires: SACCoM.
- Imberty, M. (2006). Narrative, splintered temporalities and the Unconscious in the music of the XXth century. *Actas de la 9th International Conference on Music, Perception and Cognition*. Bologna, pp. 3-9.
- Imberty, M. (2008). La musique creuse le temps : une approche de l'émotion en musique. *2eme Conférence 'Musique et émotion.'* Paris, Servicio Cultural de Egipte, 24 Janvier 2008. (En <http://ateramuc.blogspot.com/2008/01/confrence-n2-musique-et-emotion.html>. Página consultada el 22/04/2009.)
- Imberty, M. (2011). Music, linguistic and cognition. En I. Deliège y J. Davidson (Eds.) *Music and the Mind. Essays in Honour of John Sloboda*. New York: Oxford University Press. Pp. 3-16.

- Jacquier, M. de la P. y Burcet, M. I. (2011). La temporalidad de la música. En F. Shifres (Comp.) *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata. Manuscrito presentado para publicación.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the mind. The bodily basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2008). Philosophy's debt to metaphor. En R. Gibbs, Jr. (Ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: The Cambridge University Press. Pp. 39-52.
- Kandel, E. (2007). *En busca de la memoria. El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. (E. Marengo, trad.) Buenos Aires: Ed. Katz.
- Kramer, L. (1991). Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review*, **12**, pp. 141-162.
- Krumhansl, C. (1996). A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K. 282: Segmentation, tension, and musical ideas. *Music Perception*, **13 (3)**, pp. 401-432.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. En A. Ortony (Ed.) *Metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (2008). The neural theory of metaphor. En R. Gibbs Jr. (Ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 17-38.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. [Metáforas de la vida cotidiana (C. González Marín, trad.) Madrid: Ediciones Cátedra, 1998]. Chicago: University of Chicago.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press. [Cognición musical corporeizada y tecnología de mediación. (I. C. Martínez, F. Shifres, C. Mauleón, V. Silva, D. Callejas Leiva y R. Herrera, trads.) Buenos Aires: SACCoM, 2011.]
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press. [Teoría generativa de la música. (J. González-Castelao, trad.) Madrid: Ed. Akal, 2003.]
- López Cano, R. (2003). Setting de body in music. Gesture, schemata and stylistic-cognitive types. *International Conference on Music and gesture*. University of East Anglia. 28-31 August 2003. (En www.lopezcano.net. Página consultada 31/08/2010.)
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *TRANS Revista Transcultural de Música*, **9**, Art. **8**. (En

- <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>. Página consultada el 07/07/2009.)
- Lukács, G. ([1936] 1966). ¿Narrar o describir? *Problemas del realismo*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pp. 171-216.
- Mantel, G. (1988). Le jeu de l'instrumentiste à cordes : un mouvement corporel global, fonctionnel et expressif. *Analyse Musicale*, **1º trimestre**, pp. 36-41. [Traduit de l'allemand par G. Matoré.]
- Martínez, I. (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. En F. Shifres (Ed.) *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA Ediciones. pp. 47-72.
- Mauleón, C. (2008). *Tesis doctoral*. La Plata. Manuscrito no publicado.
- Maus, F. (1990). Music as narrative. *Indiana Theory Review*, **12**, pp. 1-34.
- Meteyard, L. y Vigliocco, G. (2008). The role of sensory and motor information in semantic representation: A review. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.) *Handbook of cognitive science: An embodied approach*. San Diego: Elsevier. Pp. 293-312.
- Micznik, V. (2001). Music and narrative revisited: degrees of narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, **126**, pp. 193-249.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. *Contemporary Music Studies*, **5**. Chur: Harwood Academic Publishers GmbH.
- Nattiez, J. J. (1990). Can one speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musical Association*, **115 (2)**, pp. 240-257.
- Nattiez, J. J. (1998). La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (a propósito del tema de la Sinfonía en Sol menor, K.550, de Mozart). En I. Ruiz, E. Roig y A. Cragnoli (Eds.) *Procedimientos analíticos en musicología. (Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.)* [L. Ceriotto, trad.] Buenos Aires. Pp. 17-54.
- Newcomb, A. (1987). Schuman and late eighteenth-century narrative strategies. *19th Century music*, **XI/2**, pp. 164-174.
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. Cambridge: MIT Press.
- Pederiva, P. (2004). A Aprendizagem da performance musical e o corpo. *Música Hodie. Revista do programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*. **4 (1)**, pp. 45-61.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *TRANS Revista Transcultural de Música*, **9**, Art. 10. (En <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>. Página consultada el 07/07/2009.)
- Peñalba, A. (2005). El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: Análisis crítico y aplicación a la música. *TRANS Revista Transcultural de Música*, **9**,

Art. 9. (En <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>. Página consultada el 07/07/2009.)

- Petitmengin, C. (2007). Towards the source of thoughts. The gestural and transmodal dimension of lived experience. *Journal of Consciousness Studies*, **14 (3)**, pp. 54-82.
- Propp, V. (1927). *Morfologija skazky*. [Morfología del cuento. Buenos Aires. Juan Goyanarte Editor, 1972.]
- Ricœur, P. (1987). *Temps et récit. L'histoire et le récit*. Paris: Éditions du Seuil. [Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. (A. Neira, trad.) Madrid: Ediciones Cristiandad.]
- Ricœur, P. (1992). *La función narrativa y el tiempo*. (J. E. Suárez, trad.) Buenos Aires: Ed. Almagesto.
- San Agustín ([397] 1991). *Confesiones de San Agustín*. (A. Brambila, trad.) Caracas: Ediciones Paulina.
- Saslaw, J. (1996). Forces, containers, and paths: the role of body-derived imagen-schemas in the conceptualization of music. *Journal of Music Theory*, **40 (2)**, pp. 217-243.
- Saslaw, J. (1998). Life forces: Conceptual structures in Schenker's Free Composition and Schoenberg's The Musical Idea. *Theory and Practice*, **22-23**, pp.17-33.
- Sharkey, A. y Sharkey, N. (2008). Can a swarm be embodied? En P. Calvo y T. Gomila (Eds.) *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd. Pp. 59-78.
- Shifres, F. (2006). El tiempo musical: de nuestra dimensión perdida a la encrucijada entre performance, desarrollo y evolución. En *Actas de la 3ra Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicología*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Shifres, F. (2007a). *Tesis doctoral 'Beyond Cognitivism. Alternative perspectives of the communication of musical structure through performance.'* University of Roehampton, Londres. Director de Tesis: David Hargreaves. (En <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/48313>. Página consultada el 02/02/2011.)
- Shifres, F. (2007b). La educación auditiva en la encrucijada. Algunas reflexiones sobre la educación auditiva en el escenario de recepción y producción musical actual. En M. Espejo (Ed.) *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tunja: UPTC, pp. 64-78.
- Shifres, F. (2009a). Notas para un debate sobre el rol de la Audición Estructural en el desarrollo de las competencias auditivas de los músicos profesionales. En *Actas de Músicos en Congreso 2009. Siglo XXI. Escenarios musicales en la educación*. Pp. 138-148.

- Shifres, F. (2009b). *Programa de Educación Auditiva. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.* (En <http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva>. Página consultada el 01/10/09.)
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of the Infant. A View of Psychoanalysis and Developmental Psychology.* New York: Basic Books, Inc. [*El mundo interpersonal del infante.* (J. Piatigorsky, trad.) Buenos Aires: Ed. Paidós, 1991.]
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development.* Oxford: Oxford University Press.
- Stevens, J. A.; Fonlupt, P.; Shiffrar, M. y Decety, J. (2000). New aspects of motion perception: Selective neural encoding of apparent human movements. *NeuroReport*, **11**, pp. 109-115.
- Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *L'analyse structurale du récit, Communications*, **8**. Paris: Éditions du Soleil. [Las categorías del relato literario. *Análisis estructural del relato.* (B. Dorriots, trad.) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.]
- Varela, F. (1988). *Connaître: Les Sciences Cognitives, Tendances et Perspectives.* Paris: Editions du Seuil. [*Conocer: Las Ciencias Cognitivas, Tendencias y Perspectivas. Cartografía de las Ideas Actuales.* (C. Gardini, trad.) Barcelona: Ed. Gedisa, 2005.]
- Wilkie, K.; Holland, S. y Mulholland, P. (2010). What can the language of musicians tell us about music interaction design? *Computer Music Journal*, **34 (4)**, pp.34-48.
- Zatorre, R. y McGill, J. (2005). Music, the food of neuroscience? *Nature Review*, **434 (17)**, pp. 312-315 (En www.nature.com/nature. Página consultada el 15/02/2008.)
- Zbikowski, L. (2008). Metaphor and music. En R. Gibbs, Jr. (Ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought.* Nueva York: Cambridge University Press. Pp. 502-522.
- Ziv, N. (2001). La structuration d'une phrase tonale et ses effets sur l'écriture d'un récit. *De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires* (Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999). Paris: L'Harmattan. Pp. 131-156.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Brahms, J. (1865-1880). *Danza Húngara N°3, en Fa Mayor, Allegretto.* CD: *Joyas de la Música 'Los Clásicos de los Clásicos.'* N° 2. Intérprete: Orquesta Sinfónica de R. Hamburgo. Revista Noticias, Editor musical: Mikel Barsa. Pista 3.
- Hanna-Barbera's Pic-a-Nic Basket of Cartoon Classics. *The Magilla Gorilla Show (End Titles)*, 1996. Pista 37.
- Hermanos Ábalos (Recop.). *Hasta otro día.* CD: *Dino Saluzzi.* Por Dino Saluzzi. Recopilación (P) y © 1998 BMG ARIOLA ARGENTINA S. A. Pista 3.
- Suppé, F. von (s/f). *Oh Du mein Österreich 'Marcha.'* CD: *Joyas de la Música 'Los Clásicos de los Clásicos.'* N° 8. Pista 9.

Satie, E. (1924). *Relâche. Ballet instantanéiste en deux actes. Acto I : Rideau – Entrée de la Femme*. CD : *Satie. Parade, Gymnopédies, Mercure, Relâche*. Orchestre Symphonique et lyrique de Nancy. Director : Jérôme Kaltenbach. Pista 22.

Zarba, G. (2000). *Salto grande*. CD: *Guillermo Zarba Piano - El entrerriano*. Intérprete: Guillermo Zarba. Argentina. Recording Studio, 2000. Pista 3.

APÉNDICE

EXPERIMENTO 1

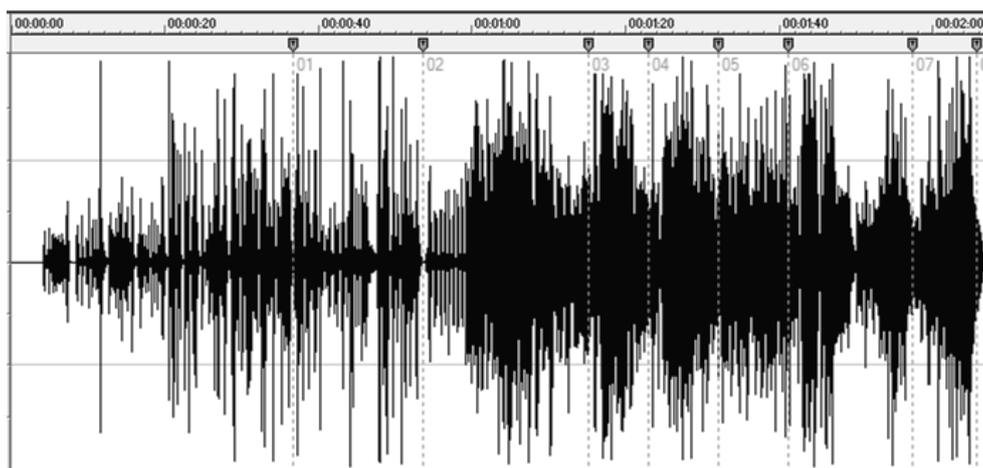
Transcripción de las respuestas a la tarea de relato de la experiencia de audición y marcas registradas en la vista de la envolvente dinámica de la señal acústica de la obra para la tarea de segmentación, de cada sujeto para cada obra. En primer lugar se presenta la información correspondiente a todos los sujetos músicos, y en segundo lugar, a todos los no músicos.

RELATOS Y SEGMENTACIONES DE LOS SUJETOS MÚSICOS

Sujeto 1

Zarba

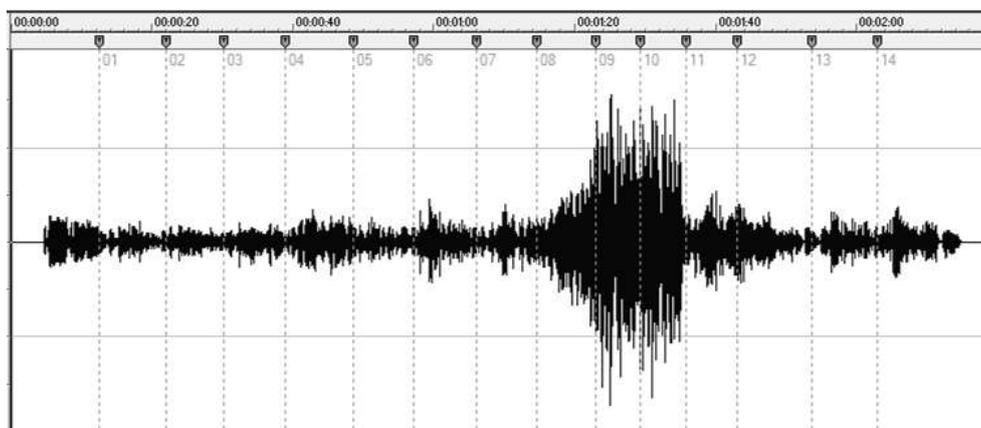
“Qué te puedo decir... Te digo cronológicamente. Bueno, una obra con ritmos folklóricos, y... con una introducción con variaciones del ritmo típico de chacarera, que no sé, tenía una... alguna relación tenía con la melodía que después... que después aparecía, que hay algunas ideas rítmicas en la melodía que al principio hacían, bueno, los platillos, como un redoblante sin bordona, algo así. Eh... bueno, como que hay... es como una introducción. Bueno, a partir de ese... esa persona que grita... así... empieza más formalmente la... lo que sería la estructura más de chacarera. Y bueno, con la instrumentación de piano y guitarra: la guitarra acompañando y el piano haciendo la melodía, y también la percusión, acompañando.”



Brahms

“Hay bastante para decir! Bueno, por ahí lo general, que es otra formación anterior a la que escuchamos: orquesta. Y por ahí, con respecto a la forma, la organización va, me llamó la atención como la conocía un poco nomás la primera parte, como que la parte A vuelve, bueno, está en modo mayor, es como más... un carácter más alegre; y el B, ya desde la instrumentación es un tratamiento distinto, y pasa al relativo, me parece, está en el modo menor, y crea otro carácter, totalmente opuesto, la del B. Después, bueno, vuelve A, vuelve B, y aparece una sección C que también, es como que esa sección que era más... como dramática, el B, en el C pasa a mayor, y tiene otra instrumentación también, no sé si son trompetas. Después vuelve al B, después recién al A. entonces, está

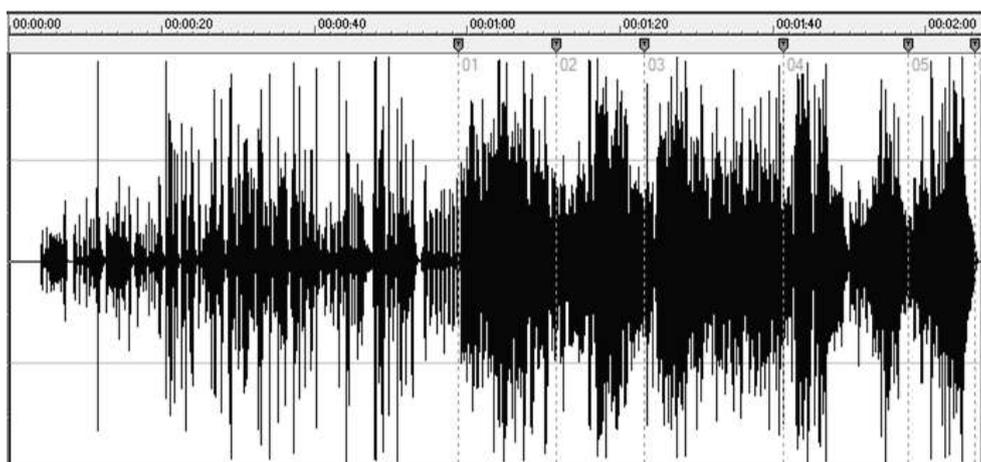
bueno esa forma como que... pareciera que va a ir a otro lado y vuelve a ese B, así como más dramático, y termina en el A.”



Sujeto 2

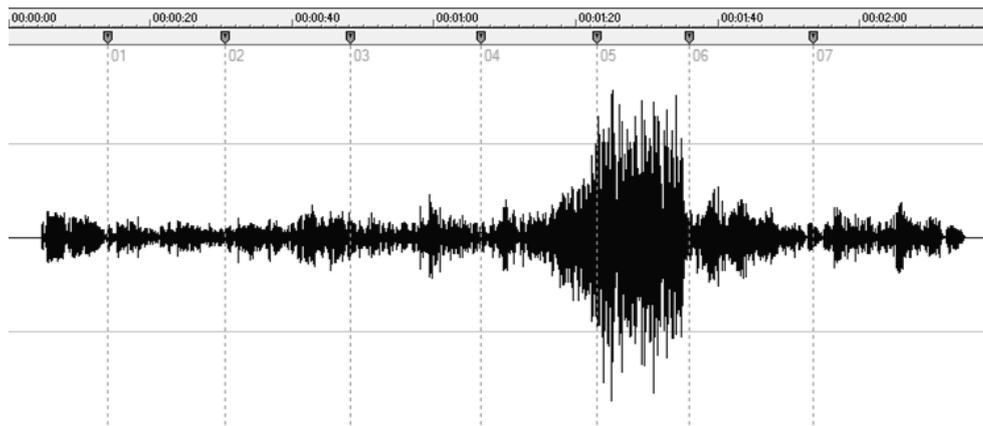
Zarba

“La primera vez que lo escuché, primero pensé que era una obra de percusión, y después, bueno, cuando empezó la parte con la melodía ya cambió un poco. Y bueno, ahí me pareció que era una obra tipo folklórica: una chacarera, o algo por el estilo. Y después, cuando la volví a escuchar, me pareció que la introducción que, lo que me pareció que era una introducción, eran después las partes en percusión de lo que después venía después, pero que no tuve tiempo de marcarlo bien, después me quedé con la duda. Y en la tercera vez, ya como que sí, era con la parte de... las partes que forman, no sé si es una chacarera o no, pero si es, en la introducción con los cambios de timbre, son las que están después en la melodía. Algo así me pareció que era.”



Brahms

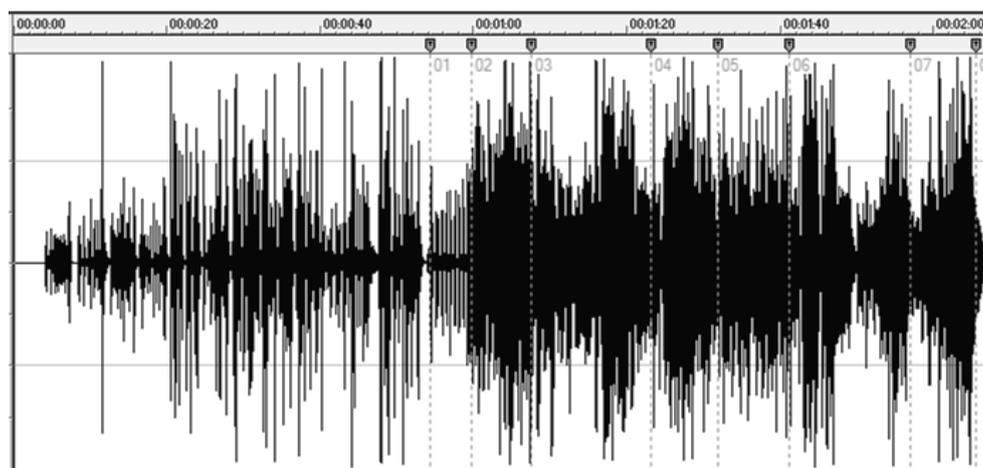
“Bueno, es una obra que conozco, pero ésta es una versión que... orquestal que... se escucha bien el cambio de instrumentos, y tiene variación de los rubatos, que también están buenos, y tiene también bien diferencias las partes, con los timbre, las alturas. Y sugiere como una historia, con todas las partes que se van sucediendo, que se puede inventar.”



Sujeto 3

Zarba

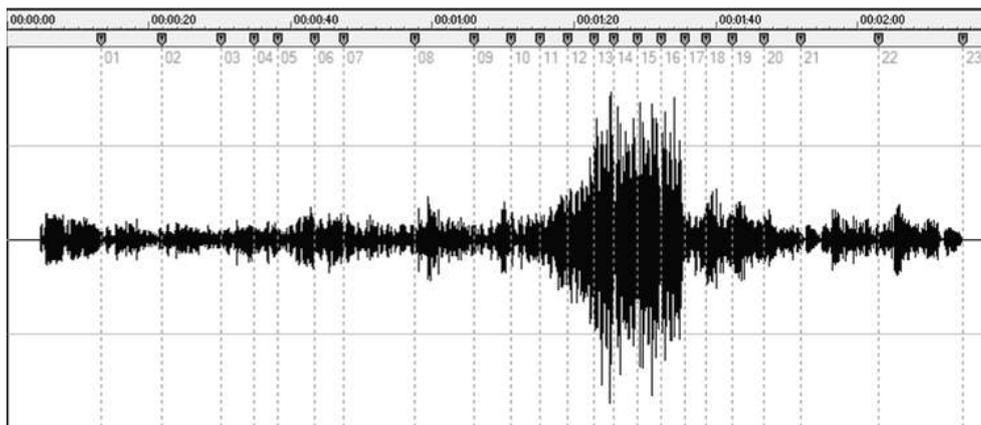
“Bueno, yo escuché una obra que tiene una introducción de percusión, que... ahora, bueno, en la segunda vez... como que fue más fácil porque ya la conocía, pero la primera vez, como hasta que se escuchó bien el ritmo, no no... estaba como desorientada, no sabía que era una chacarera o qué era, digamos. Ahora la segunda vez, sí, ya como que fue más claro. Bueno, después de la introducción, eh... aparece, bueno, el piano, sigue la percusión, aparece el piano y una guitarra. Y lo que, digamos, como lo que sentí es que no pude reconocer bien las formas, no me pareció tan claras desde el punto de vista formal, y... bueno, no sé. Me pareció que estaba... cómo explicarlo... eh... no sé cómo decirlo. Como que es en... tiene una onda así improvisación, pero no tanto, porque hay cosas como que están pautadas, hay melodías que vuelven a aparecer. Pero a su vez, tiene como esa onda de improvisación. Y... me deja con las ganas de escuchar más.”



Brahms

“Bueno, en ésta, comparado con la anterior, por ejemplo es mucho más claro el establecimiento de partes; que en la anterior por ahí era mucho más ambiguo el asunto. Yo escuché: una introducción muy breve, una melodía que se repite que está a cargo del oboe, que eso es la parte digamos que yo denominaría A; después escuché en modo mayor. Después escuché una parte que denominaría B, que está en modo menor, que la melodía la tienen a cargo, no sé si es fagot con algo, o son... instrumentos más graves, y... bueno, esa melodía también se repite,

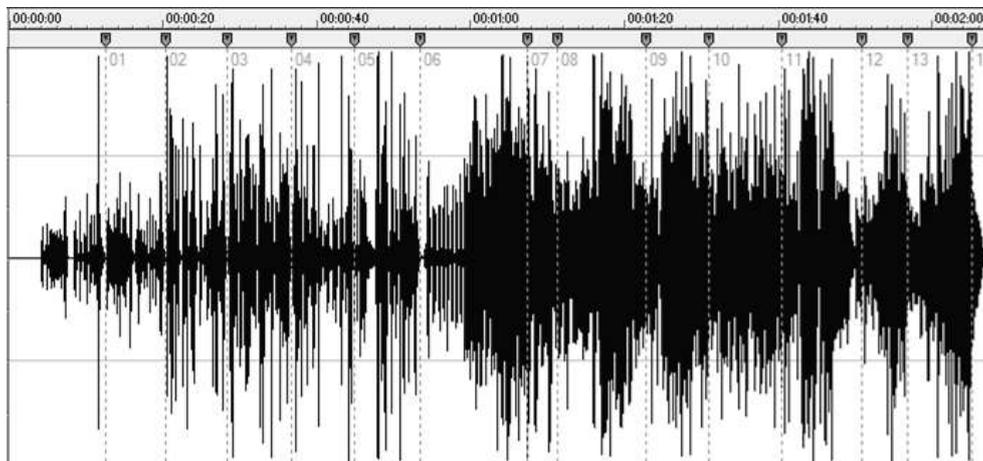
que la marqué como... como... como partes más pequeñas, pero después, medio que un poco como que me arrepentí porque... entre cada frase hay un motivo, como una contramelodía, que hace que el límite no sea tan claro. Incluso, por ahí marcás, pero te queda un pedacito en la otra, es como que se mezcla. Ahí no es tan claro pero yo lo marqué para seguir con mi lógica, para no contradecirme. Bueno, esa parte es B, que tiene también dos, dos frases que se repiten. Y después viene C, que bueno, es, en contraposición con las otras dos partes, es una parte como mucho más festiva, donde, donde la percusión por ahí también ayuda a eso, está como más marcada; y la frase... no sé, creo que la frase es más larga, hablando de la métrica, creo, no sé, no estoy muy segura. Pero... bueno, también, hace... esa, esa densidad hace que... que... que eso sea una parte, se conforme como parte. Creo que también la frase aparece dos veces. Después vuelve la parte que llamaría B, que es la parte en modo menor, con variaciones. Creo que hay una contramelodía de violines. Ah! Y hay una cosa entre, en las dos B, digamos: en la primera, hay una aceleración del tiempo, y en la segunda, una desaceleración. Y después vuelve la primer parte con una variación instrumental y melódica, y bueno, ahí ya está, termina.”



Sujeto 4 Zarba

“Básicamente escuché un aire de chacarera elaborado con un lenguaje de fusión, digamos. Te parece que te cuente algo de la forma de lo que escuché... cómo estaba construida... En principio, una relación formal es bastante estándar, digamos. Tiene una gran introducción percusiva que... creo que trabaja con patrones rítmicos que luego se utilizan en los planos principales de la obra, cuando se suman todos los instrumentos melódicos. La obra está construida por una introducción, está construida por adición de materiales e instrumentos. Comienza con los solos de platillo, de... creo que es el hit-hat, luego se van sumando, se agregan los platillos, se van agregando los parches. Eso, creo que en consonancia, en correspondencia con unidades de duración métrica. Probablemente, las unidades, al principio creo que son breves, sobre el charleston, los platillos, de dos o tres compases, pero ya después, creo que duran seis u ocho, como duran después las unidades en el resto de la forma, digamos. Así que bueno, esa gran introducción en donde se van agregando instrumentos del set de percusión. Un aviso de que comienza la parte central de la obra,

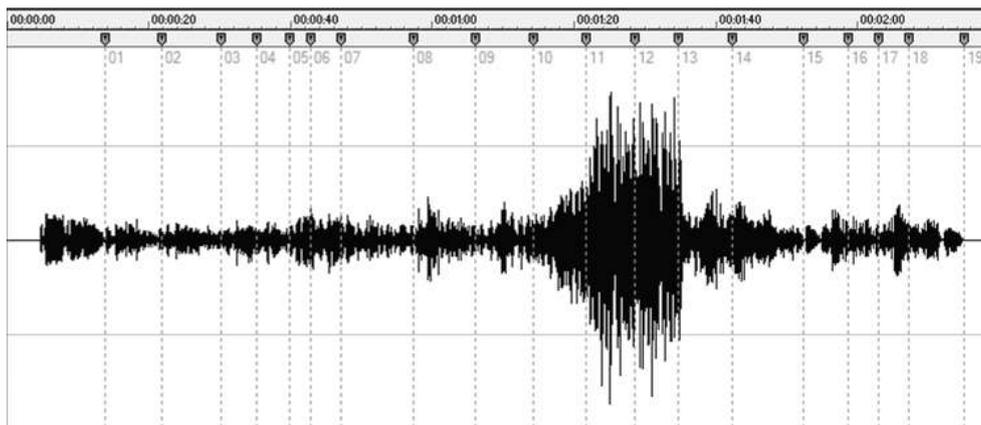
digamos, luego de la introducción, aparece la voz de una persona a la manera de un recurso tradicional cuando indican con la palabra 'adentro' que comienza la danza, digamos. Bueno, después, secciones de estrofa e interludio, hasta llegar al estribillo final."



Brahms

"En este caso es una obra orquestal, también raramente articulada por secciones, en este caso más contrastantes – estoy haciendo comparación con lo otro -. Hay una breve introducción que queda en este caso abierta o suspendida, digamos, creo que hace... un enlace sobre I-V. Breve introducción, sin contenido melódico, digamos, basando el movimiento en lo armónico, y... Bueno, luego de eso, una primera sección compuesta por dos unidades, donde el componente melódico es claro, hace el primer plano, en modo mayor, en un tempo más bien moderado o lento, en el registro agudo y caracterizado por una pequeña fluctuación del tempo, más una... trabajo con la articulación ligado-picado, ese (canta). Bueno, y una realización fraseológica asimétrica. Eso contrasta con la sección que sigue, en modo menor, más... con un carácter más dramático si se quiere, un poco más de contradicciones en esa sección, está por un lado, creo que hay un pedal en el registro grave, o hay un pedal y la melodía también está en el registro grave. Ahí la progresión armónica no me resultó tan clara, por eso hacía referencia a lo dramático de ese... de esa sección, aparte con el modo menor. Bueno, te decía, menos clara tonalmente. En ese caso un cambio de tempo. Me dio la sensación de que el tempo era más rápido, un poco más rápido, no rápido pero un poco más rápido. Y... sí me pareció que la realización fraseológica era más regular, creo que iba cada cuatro, no sé, o alguna unidad así... binaria, digamos. Y después, una elaboración un poco más contrapuntística, porque en este... en esa sección no hay silencios melódicos, está esa melodía principal, que cuando concluye es reemplazada por otra melodía que hace de nexo, hasta que la melodía principal vuelve a aparecer. No sé si hace falta que lo ejemplifique... (No.) Bueno, también se repite dos veces. Luego reaparece la primera sección, llamémosle A. Luego aparece la segunda sección, llamémosle B. O sea que se va conformando un plano A B A B, con ese contraste en tempo y modo que hacía referencia, y registro, sí? Este segundo B termina con un incremento en la dinámica y en el tempo, las sensaciones de... que produce... a mí en todo caso, es la intensificación de la actividad musical, y eso deriva en una sección más

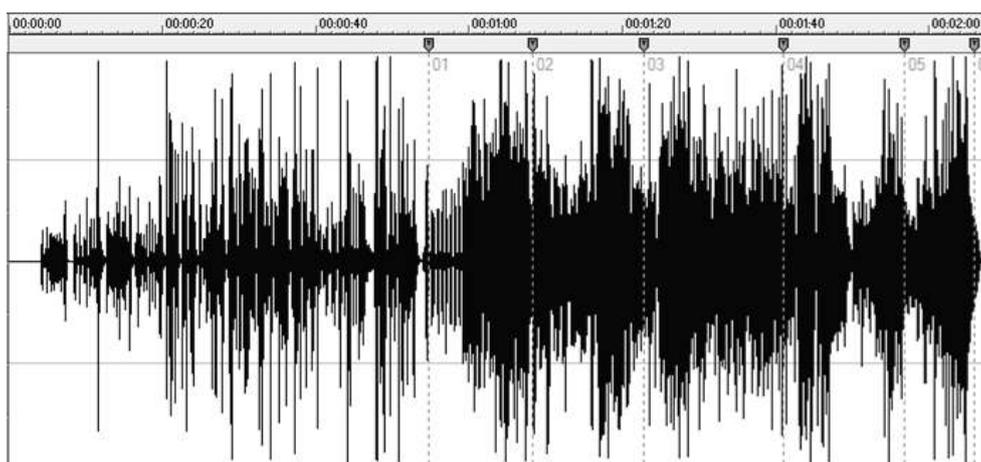
brillante, paradójicamente, porque, de este carácter más oscuro por el modo, el registro, en fin, es conducido a un nuevo material, un material C, una sección C, un material donde la melodía aparece otra vez en el registro agudo, otra vez en modo mayor. Bueno, tiene una organización también simétrica formalmente; una unidad que se parece más a la primera, a la sección A, digamos, pero con otro contenido melódico. Bueno, luego de eso, de esa sección C, se retoma B, eso lo conduce otra vez, en este caso no hay... no recuerdo... si había... si formalmente había algún tipo de transición, no recuerdo. Y después de esa B, aparece una vez más A, tiene un pequeño ralentando y termina.”



Sujeto 5

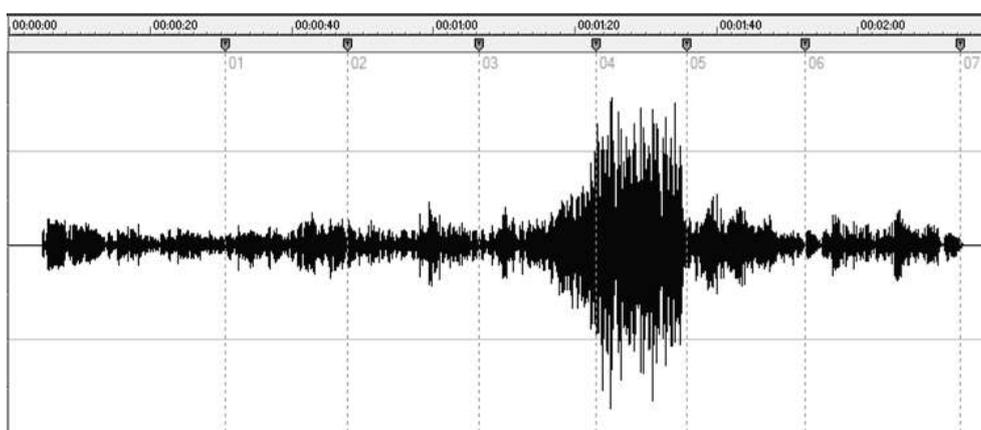
Zarba

“Bueno, es una obra de folklore, folklore evolucionado, con muchas cosas muy virtuosas en cuanto a la ejecución, mucho virtuosismo se ve. Y tiene como dos grandes partes bien marcadas noto yo: como toda una primera introducción de percusión, y después cuando empieza la introducción del tema folklórico particular es como que ahí arranca otra cosa. Empieza la obra en general cuando entra el piano y la guitarra, y bueno, después de ahí ya no hay tanto contraste entre las partes, sino que los finales están más marcados por la melodía, digamos, aunque tampoco está muy claro porque... por ese virtuosismo que te decía. Qué más? Se mantiene más o menos en una intensidad... más o menos constante, con variaciones, pero no tanta como vi en el ejemplo anterior. Y... nada más. Que es un tempo bastante rápido.”



Brahms

“Bueno, una obra con varias partes, que básicamente se alternan dos. Una obra ejecutada más que nada por instrumentos de viento que alterna dos partes, me parece a mí, constantemente. Una parte como más picaresca, se podría llegar a decir, y otra más... no sé... a mí me suena tipo... no encuentro la palabra exacta, pero... una... sería solemne, una cosa así, como más... sí, solemne. Y en un momento, una de las partes, de esas partes picarescas, se transforma totalmente, con mucha intensidad, aumenta también la densidad sonora, la cantidad de instrumentos, y todavía tiene reminiscencias de esa primera parte, de la parte picaresca, pero, al aumentar todo, es como que le cambia también el carácter a esa parte. Y finaliza como empieza.”

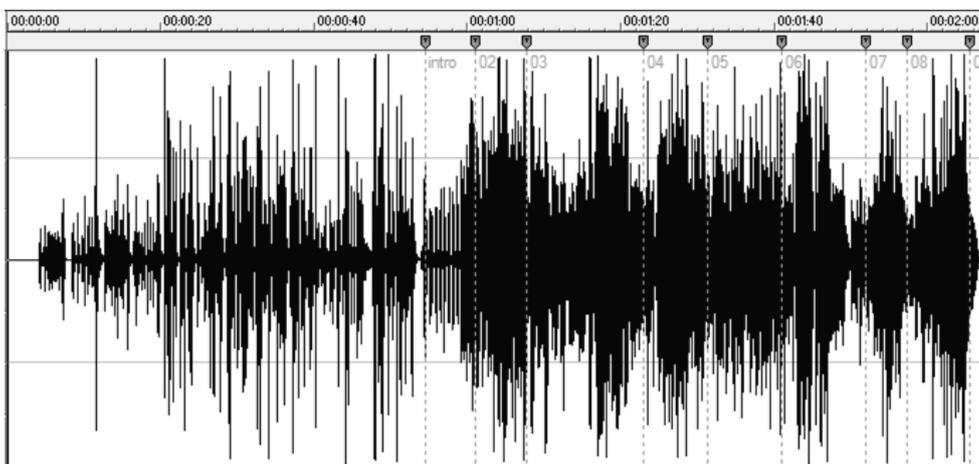


Sujeto 6

Zarba

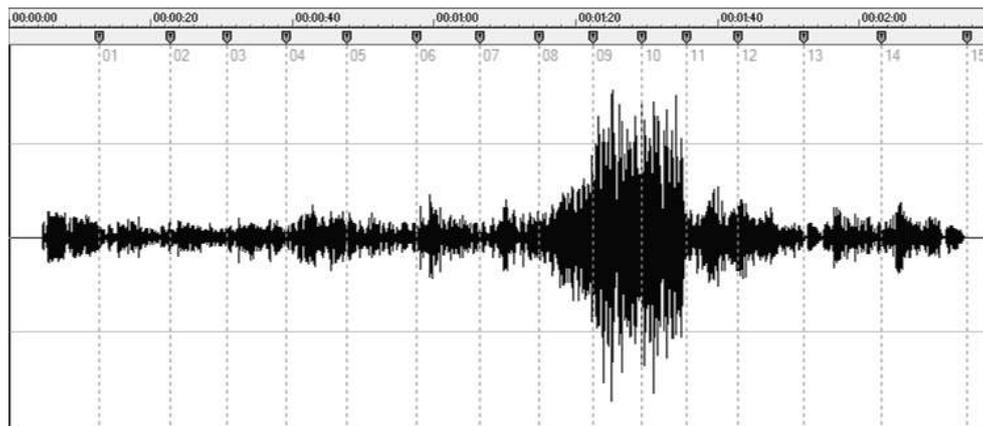
“Una especie de aire de chacarera trunca, eh... no me alcancé a dar cuenta si tiene la forma de chacarera... si la respeta. Pero bueno, empieza como un set de percusión improvisando frases, que... esas sí son proporcionales, son frases rítmicas, digamos, pero bien... frases típicas de la chacarera, timbradas así... en el set de percusión. Después, empieza a hacer el... digamos, el chas-chas digamos, típico de la chacarera, y empieza con la forma: interludios y estrofas. Lo que no me acuerdo bien es si respetaba la sucesión, no presté atención. Después, bueno, ya empieza el instrumento que hace la melodía casi siempre, el piano, está la percusión, y hay una guitarra que aparece también haciendo contrapuntos. Y

rítmicamente las frases son así más... que sé yo, que terminan, la chacarera trunca termina en el tercer tiempo, eh... la frase, en lo que sería un hipotético tiempo débil del compás; y acá pasa casi todo el tiempo eso, y... Ah! Bueno, y que hay mucho trabajo de armonización y rearmonización de esa rítmica, digamos. Respeta mucho la idea de frase durante toda la obra, pero lo que va cambiando es la armonización, digamos, y el arreglo respecto a eso. Pero la estructura en general del ritmo, es más o menos siempre la misma, no cambia tanto, digamos."



Brahms

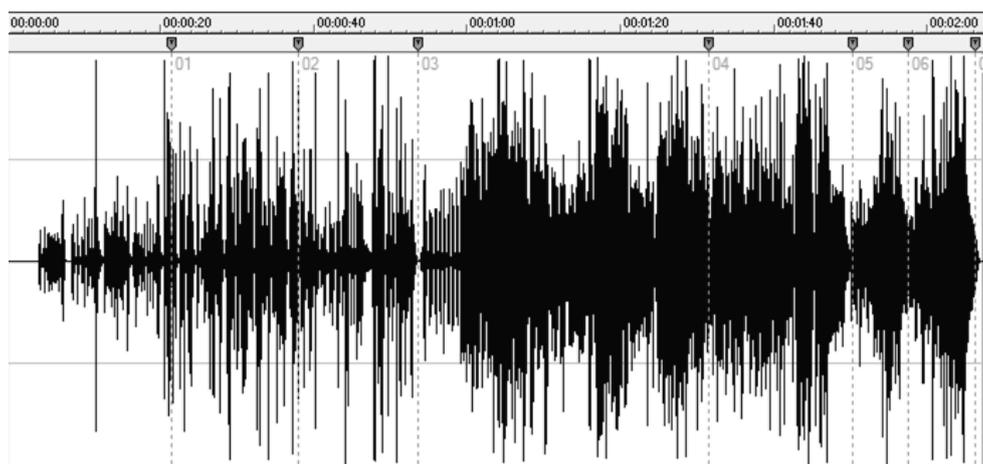
"La obra tiene partes proporcionales, respecto la forma, tiene tres partes, en realidad dos partes así más motívicas, A y B, la que está modo mayor y la que está en modo menor; después hay una... como una parte C en el medio, que es cuando... llegando más al clímax; y después vuelve a decaer para volver a A. después las partes, tiene que ver la instrumentación está clara también respecto de la forma: empieza con maderas, y después se va instrumentando, aparecen metales y percusión en la parte... o sea B, y después en C, va, C es la parte del medio que es más desarrollo. Y entonces la instrumentación también tiene que ver con... la cuestión formal, digamos: la parte a más limpia, más con color de maderas, después va llegando al clímax sobre los dos tercios de la obra, ponele por ahí, y después vuelve a decaer con la instrumentación, eso se nota en contraste. Bueno, eso... en la armonía también está el contraste: cada sección tiene un plan tonal más claro. No me acuerdo a qué grado va en B, pero es otro grado; eh... sería mayor-menor. Después qué más... Bueno, eso, que es muy proporcional, las frases así son... es como cuadradita. Y qué más? (...) Eso... no hay mucho contrapunto. Es más bien, respecto de la textura, es más claramente una monodia acompañada, digamos, no hay mucho trabajo más que eso. Habría, hay algunas cuestiones medio independientes pero pocas, me pareció, son más motivos de acompañamiento."



Sujeto 7

Zarba

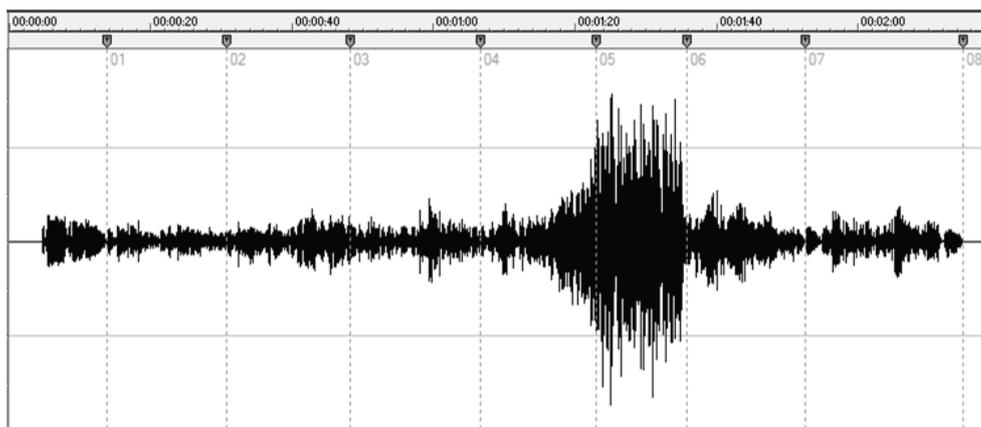
“Una obra que tiene una introducción percusiva larga, donde siguen... van a hacer el ritmo básico de la chacarera en general, va, en toda la canción. Y después, después del grito del hombre, empieza la... los instrumentos melódicos: la guitarra, el piano, y... Bueno, es una sucesión de una... me parece, de una... secuencia armónica de chacarera y, pero que está muy enlazada una con la otra y que tiene mucha continuidad, parece que no tuviera, que no tiene cierre definitivo sino hasta el final. Y... qué más... La percusión se mantiene, va, tiene, como que sigue en un estilo más bien más que... una expresión de ideas... como que... como que parece, es más una improvisación, pero no creo que sea una improvisación; así como esa idea de continuidad y no resolución, de que todo se va... se vuelve a armar, se vuelve a hacer, y no sé... la forma es más misteriosa. (...) Digo que quise dividir por partes, pero me parece que los cortes de reiniciación e iniciación parece que no terminaran nunca.”



Brahms

“Como no sé para dónde tengo que disparar... qué te puedo decir... te hablo de las partes de la obra. Empieza con una introducción muy cortita que no había notado en la primera vez, al menos no lo noté, está como despegada de la obra, como que no tiene mucho... coherencia... no sé si melódica, no sé si con la obra. Y en sí me parece que son una... una obra que tiene muchas partes, que tampoco guardan mucha relación una con la otra, que se van sucediendo partes mayores

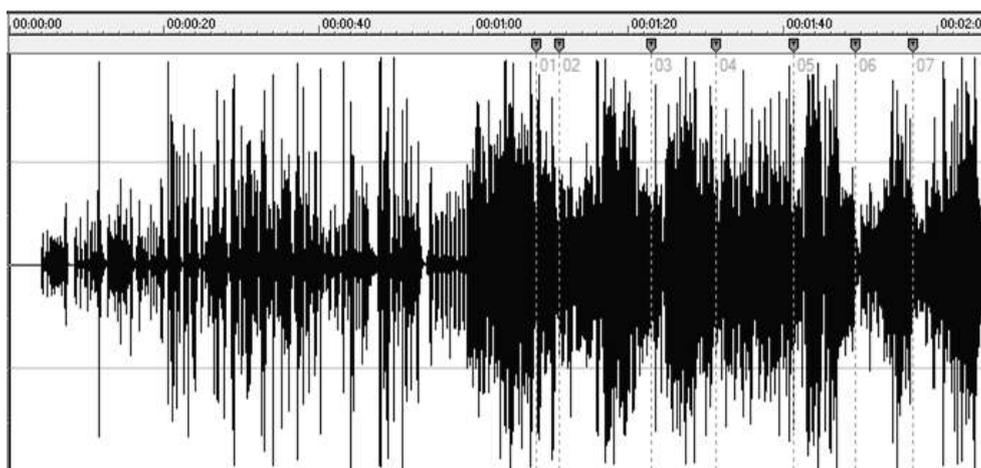
y partes menores; una parte que tiene un oboe que es como más clara y mayor; y después están... la otra parte que viene con instrumentos más grandes, la parte menor a mí me suena como más oscura; y en el medio, no, bueno, en el medio un poco más avanzada la obra, tiene una parte como más luminosa, con platillos, con... y que temáticamente no se repite en ningún momento de la obra. Y cuando retoma, lo que sería la obra... esa alternancia de partes, la luminosa y la más oscura, lo hace al revés, digamos, empieza con la parte más oscura y después termina con la parte más luminosa, o sea, la parte que sigue después de la introducción."



Sujeto 8

Zarba

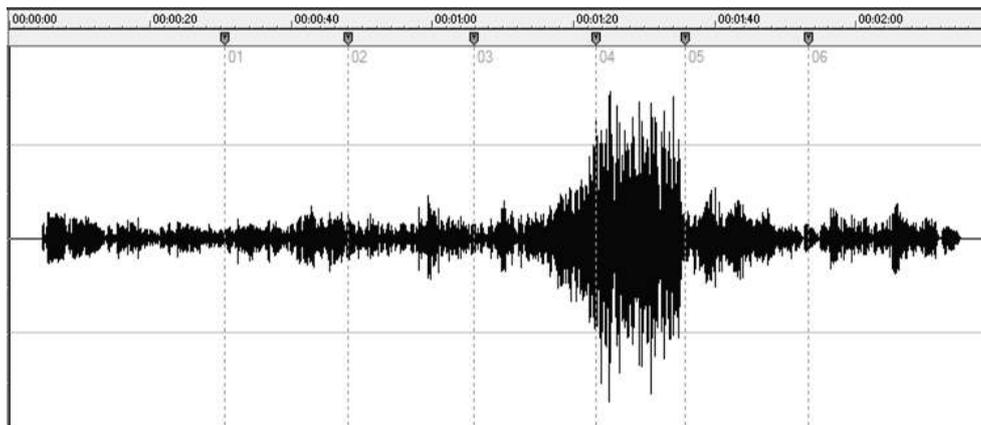
"Comienza con la improvisación de un batero, de un baterista. Después, bueno, entra el piano, después entra la guitarra haciendo una base. O sea... es una chacarera, creo, simple, pero por ahí en la segunda... lo que sería la segunda estrofa... como que está raro el final de la frase, pero respeta bastante lo que es una chacarera, por lo menos lo que es la estructura de la forma. Y es instrumental, una chacarera instrumental de piano, guitarra y batería."



Brahms

"Bueno, es una obra para una orquesta, que... tiene como tres partes, no? Como A y B, que primero estaban instrumentos solistas, digamos, no sé, un oboe como solista y después como que le responde un corno, no sé, y después como que

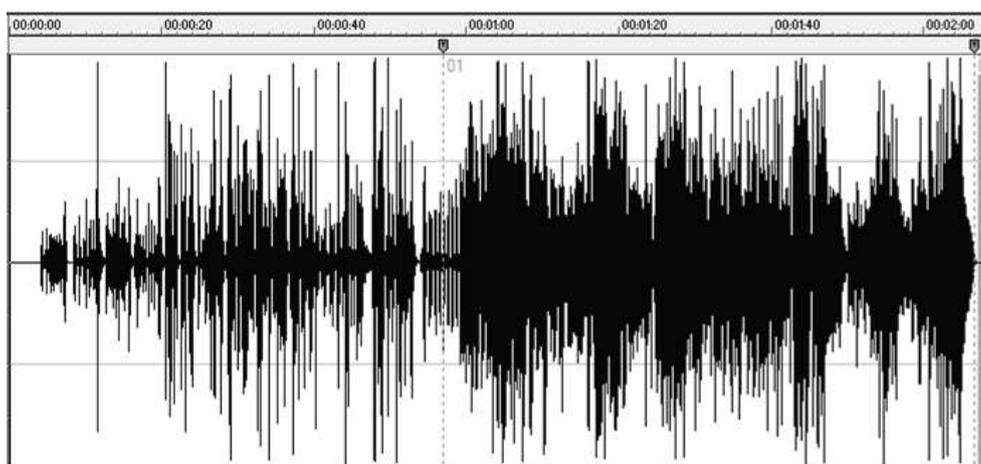
repite eso pero con algunas variaciones, sobre todo en la parte B. Después, como que hay una parte C, pero que tiene relación con la parte A, o sea, la hacen más las cuerdas que... ya no está más el oboe como solista, y es bastante parecido. Y después retoma A y B, y A con un poquito de variaciones..."



Sujeto 9

Zarba

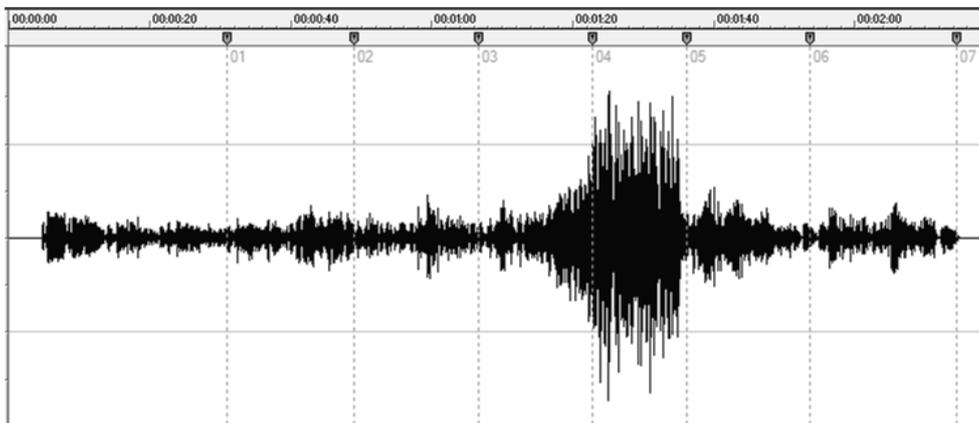
"Bueno, lo que escuché, creo que es chacarera. Lo que pude distinguir, que me resultó muy llamativo, digamos, las dos partes: la primer parte toda con percusión, creo que sería como la primera vuelta de la chacarera, y la segunda ya con el piano y la percusión, pero que... al ser... incluso aunque tienen instrumentos distintos, digamos ya la parte de percusión sola ya... cuando uno escucha la parte siguiente ya... lo que escucha ya... eh... cómo es... como que parece que uno ya lo escuchó, ya lo que está de percusión sola remitió a lo que... a la segunda parte, mucha relación."



Brahms

"Bueno, lo que más me llama la atención de esta obra es los cambios de carácter que tiene, digamos, podrían haber como... podrían verse como... no sé, hablando de carácter, como cuatro partes: las dos primeras muy parecidas, sólo que la segunda... digamos, la primera tiene un intento de pasar a otro tipo de carácter pero vuelve a como empezó; pero la segunda ya resuelve con un carácter triunfal o algo así, y bueno, termina volviendo a la... a la primer, digamos, al primer... a

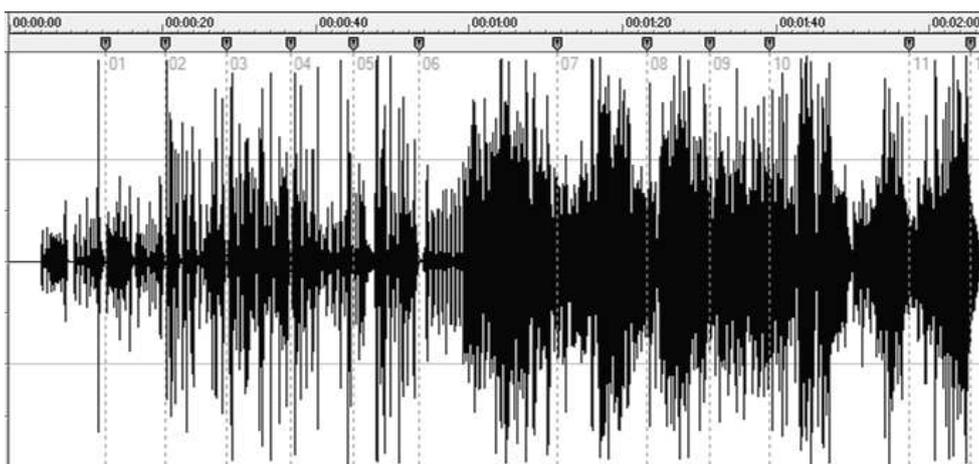
las características de la primera parte; como si fuera, no sé, como si fuera una introducción, un nudo y un desenlace en un cuento, donde se va a plantear un problema, al final, a la mitad se resuelve, como que alguien sale victorioso, y vuelve a la primer parte más tranquila cuando ya se resolvió el problema. Lo que más me llama la atención es eso.”



Sujeto 10

Zarba

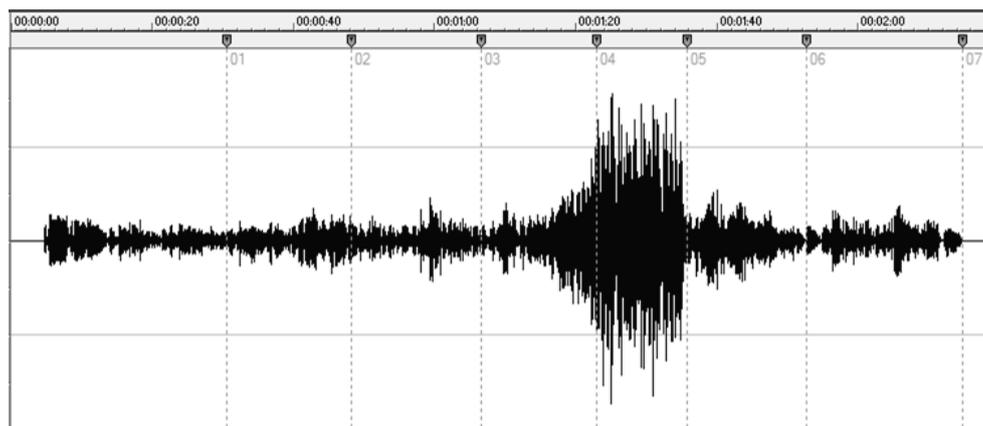
“Tiene dos partes muy importantes, muy separadas: la primera es una parte de percusión, y la segunda parte con una introducción también de percusión, pero ya se incorporan los instrumentos melódicos y armónicos. Me parece que son de la misma duración, la parte de percusión del comienzo que la segunda. En la primera parte se van incorporando el... en las sucesivas frases instrumentos más graves, de percusión más graves, parches. Y la segunda tiene una introducción también, antes de la melodía que está muy vinculada con la percusión, pero ya son instrumentos armónicos, y... en la segunda parte también tiene... dos partes... iguales. No sé qué más.”



Brahms

“Tiene una pequeña introducción, unos acordes de introducción, hasta que empieza con la melodía del oboe. Tiene cuatro secciones, la tercera es diferente del resto, y las otras tres comienzan con... con la misma melodía del oboe. En esa

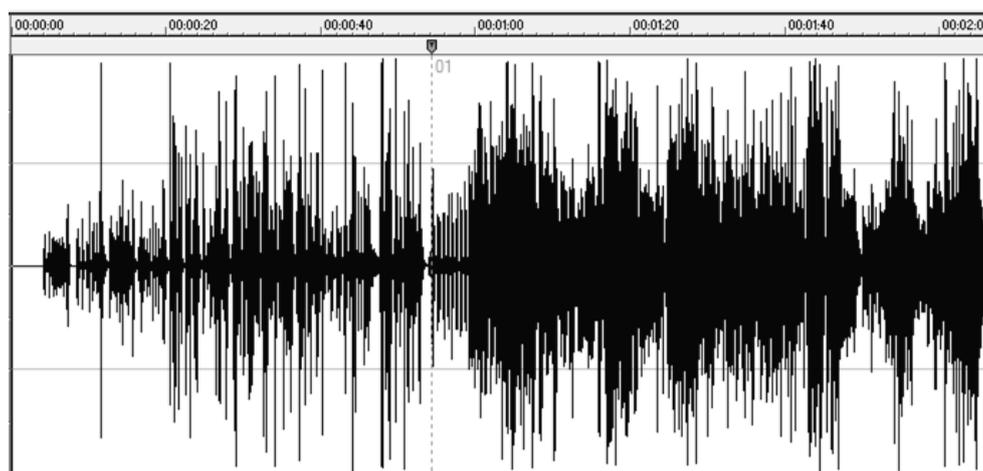
tercera hay un aumento de la densidad y... en cuanto a los instrumentos, y de la intensidad."



Sujeto 11

Zarba

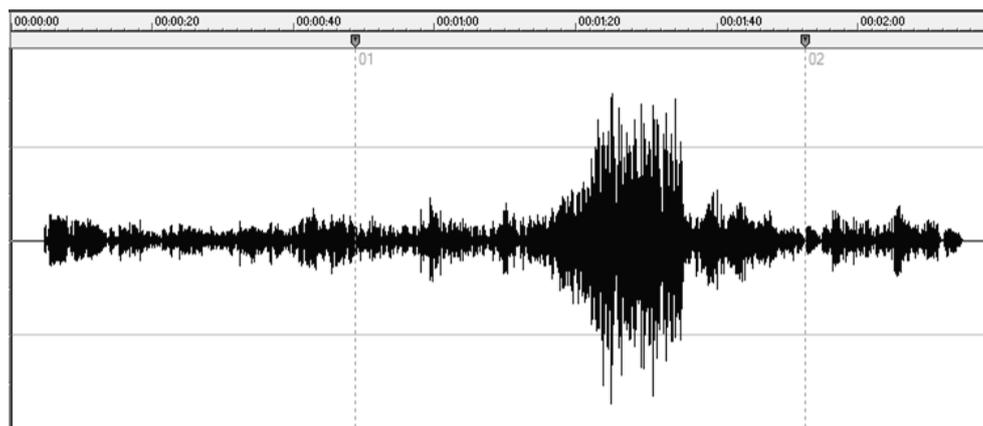
"Tiene dos partes: la primera parte de percusión, que parece algo como más improvisado, donde hay dos o tres timbres distintos, eh... tiene como un carácter más de improvisación. Después, bueno, después una parte donde interviene el piano y la guitarra, que... también sigue teniendo un carácter así como de improvisación, si bien tiene algunos puntos de tensión, eh... por ahí me parece como que no sé identificar bien la forma interna, aunque esa parte instrumenta cuando intervienen el piano y la guitarra, tiene también como dos partes también; en la última, que se inicia con unas escalas en el piano, parece como otra cosa distinta. Ahí... se configura también más la métrica, en la segunda parte; en la primera, es como más... no sé, más desordenada, si bien se percibe un pulso, pero... es más, una improvisación parece."



Brahms

"Ésta, como tema principal a cargo de un oboe, me parece, bien; eh... yo fragmenté como las tres veces que aparece. Tiene... aparece el oboe, y a eso le contesta una... proporción digamos de tiempo similar, los metales, instrumentos graves. Vuelve el oboe... vuelven los instrumentos de viento, después está el tutti, ahí me parece que tendría que haber segmentado otra parte, no? El tutti,

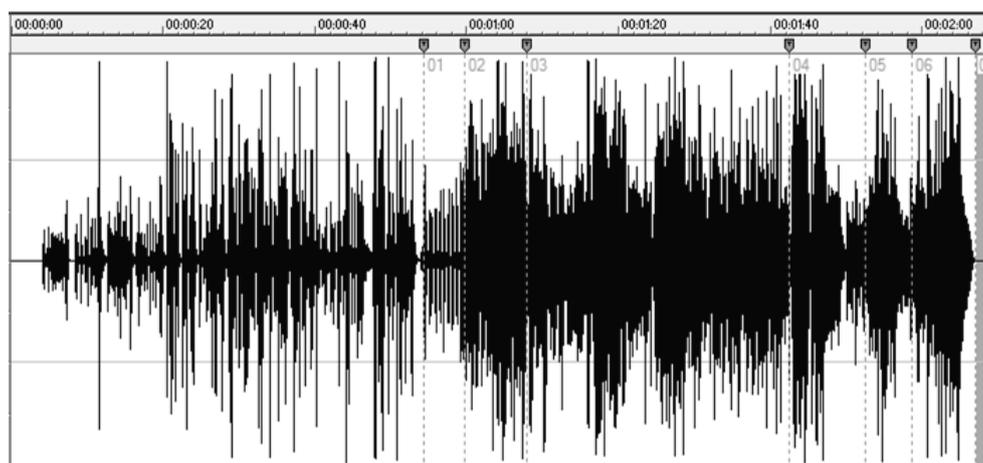
después siguen los instrumentos de viento también, y... bueno, finalmente, vuelve el tema ese del comienzo y... y termina."



Sujeto 12

Zarba

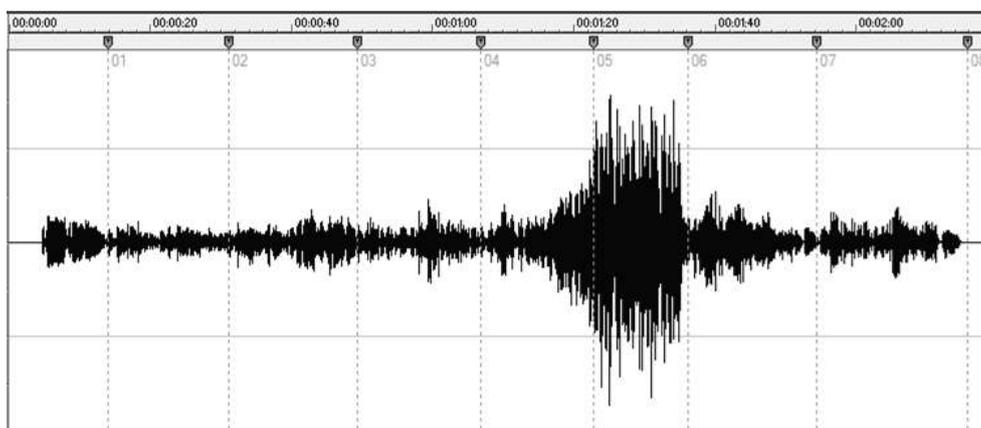
"Tiene primero una introducción de percusión, a la que me constó muchísimo encontrarle un compás, pero veo que tiene los elementos de los que suena después; hay este... células que están en dos, células que están en tres, este... a distinto tempo, me pareció también; una introducción muy larga que repetía ostinatos, que los trabajaba un poco. Luego, este... hacía un grito una persona, y este... este... entraba otra vez la percusión, entraba con el ritmo característico de la chacarera: tachín tachín tachín... es ternario, digamos. A esto se sumaba el piano ya con el... con un ostinato, que lo repetía muchas veces, que era el tema principal. Este... en tres estaba esta parte. Y luego, bueno, comienza toda la... Y la guitarra suena ahí también. Y comienza toda la chacarera, aire de chacarera, este... comienza toda la canción, este... repitiendo siempre ese ostinato. Y... ya hacia el final el piano hace una escala cromática. Este... y termina ahí, jugando un poquito más con los materiales."



Brahms

"Empezaba con una introducción con las maderas y los cornos, empieza así... intervenida por los pizzicatos. Luego, comienza el tema principal, el tema A, se puede llamar, que es un tema con dos oboes o... oboe y corno inglés, que se repite

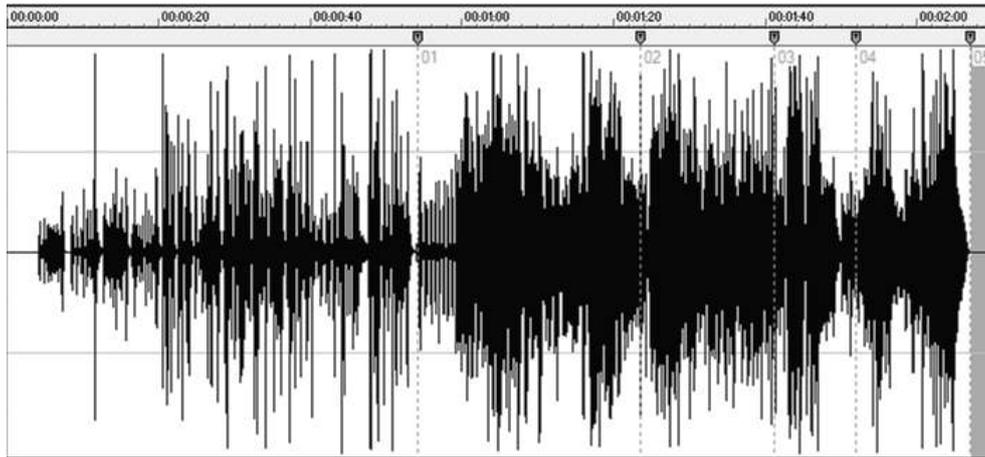
dos veces, una vez más simple, y otra vez doblado por las flautas arriba. Este... luego hace un tema un poco más oscuro, este... que creo hacen dos cornos, este... y las cuerdas hacen como pequeños comentarios en los graves, este... y luego lo hace otra vez ese mismo tema un poco más, un poco más, con más presencia. Y... vuelve el tema A otra vez, también dos veces, la segunda sí, con un pícolo arriba. Y luego de este A que lo hace dos veces, viene un... otro tema, que es una variación de B. Ahí, pará, cómo era? Claro, una variación de lo que hacían los cornos, pero son las maderas ahora; que también, lo hace una vez y luego cuando lo repite va creciendo, creciendo, acelerando, hasta un momento así medio dramático, a donde explota una danza... si bien es como todo una danza, ahí hay una danza muy folklórica, digamos, para bailar, bien festivo, que el tema B, puede ser? Que... hay una pequeña transición, que no me la acuerdo ahora cómo era, que vuelve otra vez al tema A otra vez, este... un poco más con las maderas, con las cuerdas haciendo un poco más de cositas por ahí; lo hace una sola vez, creo, al final y termina con una coda, medio que no se sabe lo que pasa, como... que es arriesgado el final."



Sujeto 13

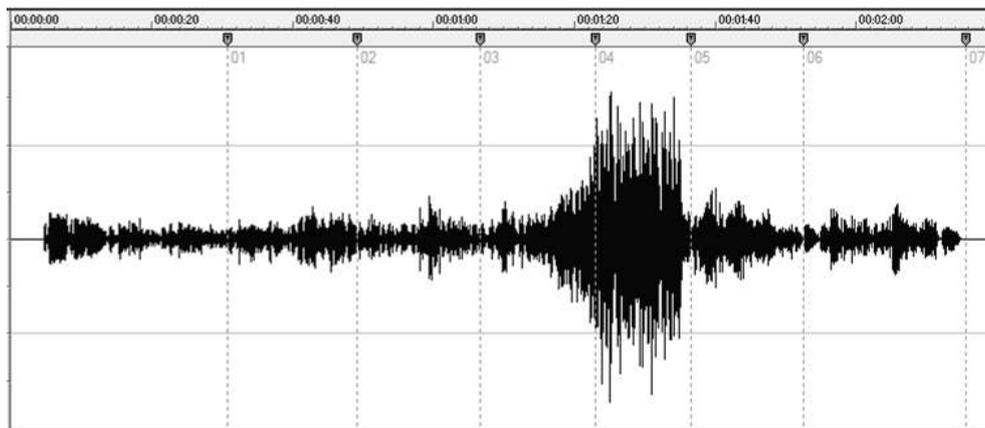
Zarba

"Estructuralmente hay como dos partes bien definidas, digamos, la primer parte está la percusión sola y la segunda parte entra el piano. En la primer parte se podría fracc... o sea, está fraccionada, digamos, yo no lo marqué pero... por ahí se me pasó... Lo podría fraccionar en la segunda también. Lo que tiene esta obra en particular es así como una continuidad que no da mucho espacio a fraccionarlo tan claramente como en la obra anterior. Creo que la estructura, no le presté mucha atención, pero me parece que la estructura entra dentro de la forma de chacarera, me parece... no la seguí bien, pero me parece que entra la forma. Este... bueno instrumentalmente no tiene más que percusión y piano. Y en cuanto a lo formal, es eso, la diferencia con la anterior, que la otra era bien clara, y ésta, si bien es clara en esas dos partes, por ahí es más difícil fraccionar cada una de esas partes."



Brahms

“Formalmente es clara, digamos, con dos temas principales y un tema que aparece una sola vez. Eh... si llamaríamos, el tema A aparece dos veces y la... y una tercera vez con una variación, el tema B tres veces, y después aparece una vez el tema C. Después tímbricamente, cada tema está representado por instrumentos en particular. Tiene una introducción, que está anticipando un poco lo que va a venir. Y bueno, estructuralmente, formalmente, me parece que es eso... es muy clara formalmente... con secciones.”

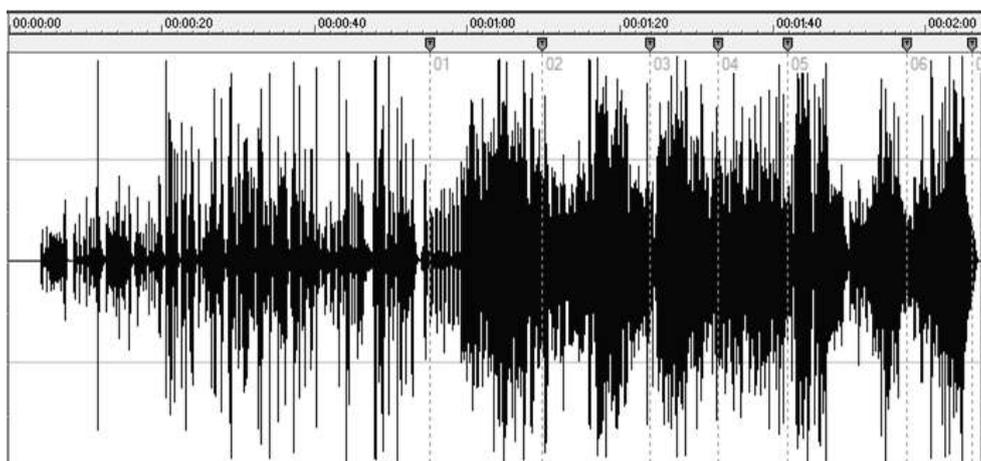


Sujeto 14

Zarba

“Bueno, es una obra para un trío, creo: percusión, guitarra y piano. Está... formalmente... tiene una macroestructura de dos partes, una se puede considerar como una especie de introducción, que lo lleva a cabo la percusión, el cual hace una variación sobre el motivo principal de... que luego se da a conocer con la entrada del piano, el motivo melódico. Eh... bueno, tiene... tiene mucha influencia del folklore, digamos, es una obra principalmente con hecha con ritmos folclóricos, pero está, digamos, atravesada por la línea del jazz principalmente en la utilización de las armonías y en la utilización de diferentes escalísticas que no vienen... que no provienen de... que no proceden de... de... el lenguaje folclórico autóctono. Bueno, después una vez que ingresa... que cambia el instrumental, luego de un... una pequeña cesura o segmentación a través de un grito de un tipo... y a su vez, digamos como material referencial del folklore,

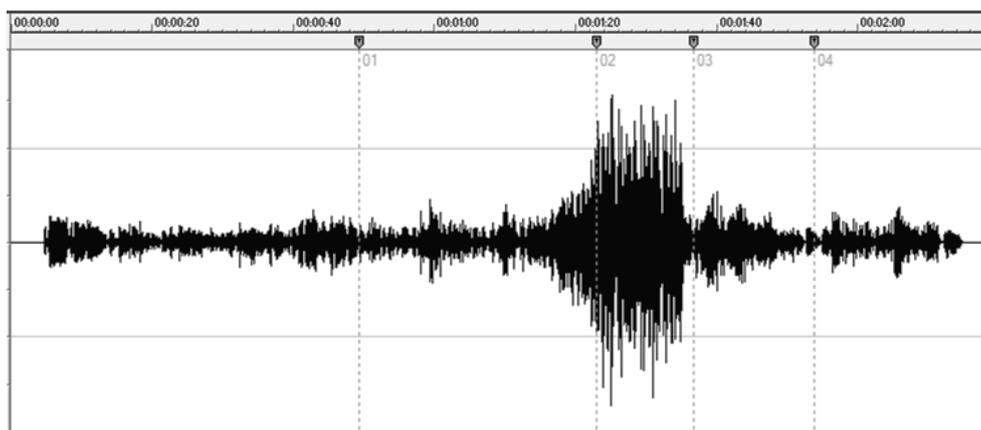
se encuentran los palillos... también... marcando un ritmo... eh... Bueno, entra el piano con una, digamos, densidad textural característica del jazz principalmente, y con un carácter más bien improvisado, también, donde se van complementando también con la guitarra, en ese aspecto; y es una melodía muy sencilla, que se encuentra desfigurada, no está... no está llevaba a cabo por un instrumento en particular, digamos, eh... no se escucha una línea clara; se podría decir que hay una melodía, digamos, pero, y que se repite varias veces, digamos, la repetición también acá tiene un... como carácter compositivo es lo principal la repetición. Y bueno, no hay una... una línea... una línea de nada, digamos, como es en el caso de Brahms; bueno, eso. Las armonías, a comparación de las de Brahms, totalmente diferentes, totalmente diferentes, y lo que es consonancia en un aspecto es... no tiene importancia, o lo que es disonancia en un aspecto, no tiene importancia en este lenguaje, incluso el acorde final termina con novena, así que... se puede... auditivamente el oído moderno puede decir que es consonancia, digamos."



Brahms

"Qué puedo decir... eh... Bueno, la obra está compuesta principalmente por una célula rítmica que... un carácter anacrúsico, eh... principalmente se afirma esa célula rítmica mediante una progresión armónica en el principio, digamos, que reafirma la tónica. Y luego, la obra consta, digamos, en subdivisiones, eh... en grandes divisiones de... partes, no sé... No! Estoy versiando, pará dejame pensar... Hay muchos contrastes tímbricos en las conformaciones de cada parte. Se puede encontrar una parte en donde... con un carácter muy diferenciado, si se podría decir... en donde, por ejemplo, la parte, digamos, A, pongámsle... presenta una instrumentación, eh... principalmente, en lo que se reconoce principalmente el oboe como... instrumento principal, además de sucesivas mezclas que se van... imponiendo a través del discurso. En contraposición, en la parte siguiente, digamos, articula, la instrum... como... yo hago esto como elemento separador, digamos, a la escucha primaria, digamos, eh... desde el punta de vista tímbrico. Entran los metales, que es... los cuernos y las trompetas y... las cuerdas siempre se permanecen más o menos con el mismo criterio, eh... hacen un material diferente, en esa sección donde intervienen los metales, eh... y luego, esas dos secciones se podría decir que se mezclan o... tienen cierta recurrencia instrumental para una tercera sección, en donde... en donde... llega

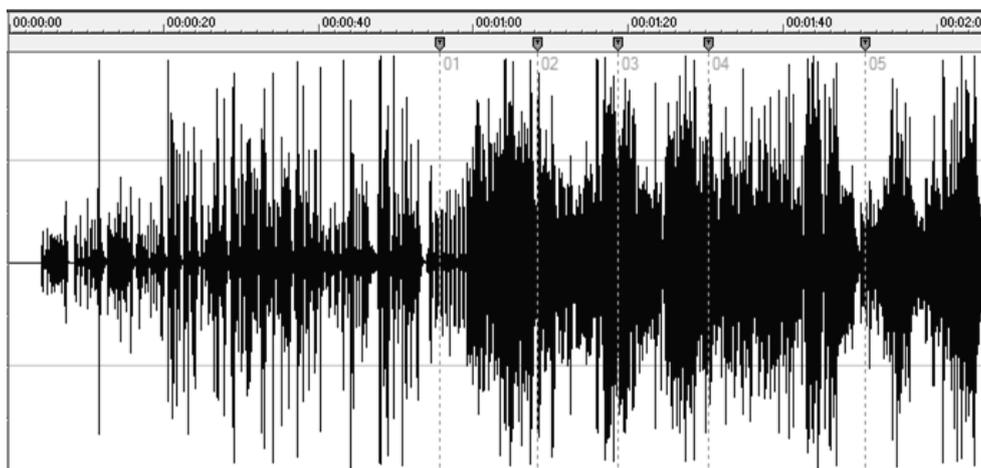
al punto más alto de intensidades, eh... y donde ahí se combinan esas dos secciones, se podría decir, y en donde intervino otro factor, un factor nuevo, decisivo. Eh... y bueno, luego, vuelve a parecer, hay, consiste también en, principalmente en una serie de repeticiones, eh... Bueno, eso, más o menos. Eh... Qué podría decir... (Intervención.) Podría hablar también del carácter de la obra. Principalmente es una cuestión danzable, eh... Y lo principal que remarco es la cuestión... repetitiva que tiene la obra, la segmentación repetitiva con ciertas variaciones tímbricas y melódicas, eh... lo que hace po... difícil tal vez segmentarla en... de manera más pequeña, también. Uno podría segmentar las frases, pero la idea en general es mucho más amplia, eh... Y la textura es, se mantiene prácticamente igual, siempre, eh... Bueno, la armonía es I-V, se podría decir, principalmente; o I-IV-I-V-I, se podría decir."



Sujeto 15

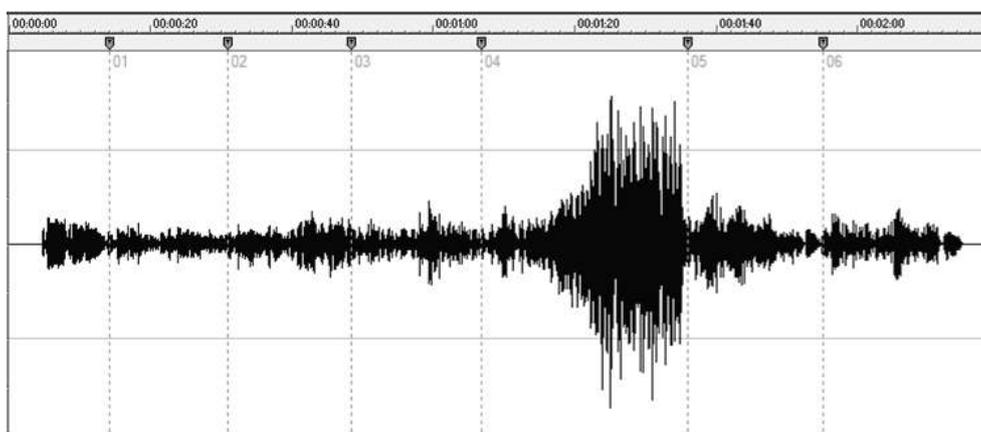
Zarba

"Bueno, una obra para ensamble, bueno, una onda de jazz, una onda folklore. Eh... tiene un... suena a un lenguaje folclórico-fusión, de la que se está haciendo mucha música ahora, de esa, eh... Posee una introducción con set de... tímbrico, así de percusión. Y... después tiene una forma, no sé exactamente... sobre qué tema, sobre qué género, pero un género folklórico suena, eh... con eh... densidad armónica, o sea, fusionado con un lenguaje jazzístico... latin, ese tipo de género."



Brahms

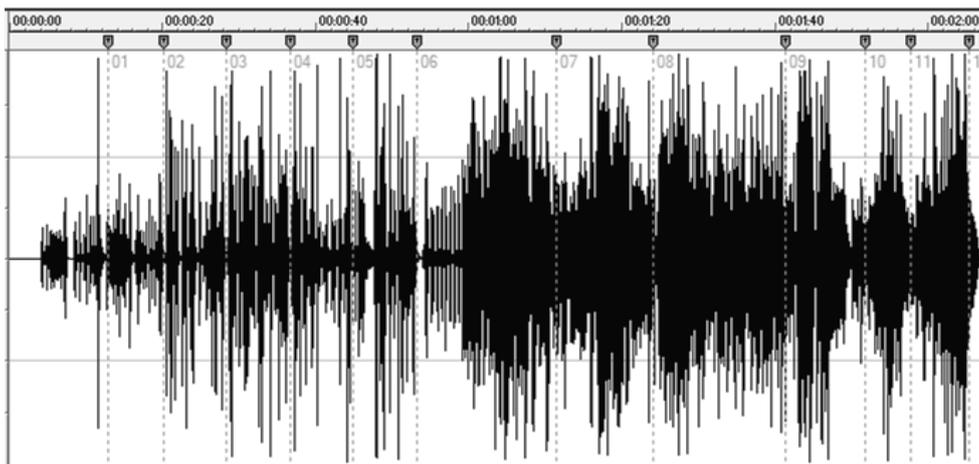
“De qué te puedo hablar... Una obra para orquesta sinfónica, eh... una orquesta grande: percusión, por ejemplo; ya esto amerita una orquesta romántica, eh... Una obra, no sé... tiene como tres partes contrastantes en carácter, en instrumentación, que al final se... A B C A, por así decirlo... eh... pero hay una parte que tiene un cambio de tempo notorio, la parte C, por así decirlo, y después, volvería a la parte A como un reexposición, eh... qué más? Algo más musical que te pueda decir? Eh... no sé, conociendo la música de Brahms, me meto más con ese tema, podría reconocer que es Brahms junto con otras cosas; conociendo las danzas de Brahms, me suena a eso, eh... me suena a algo folclórico también, por lo menos algunas partes, la primer parte, con un carácter así folclórico. Qué más... bueno eso.”



Sujeto 16

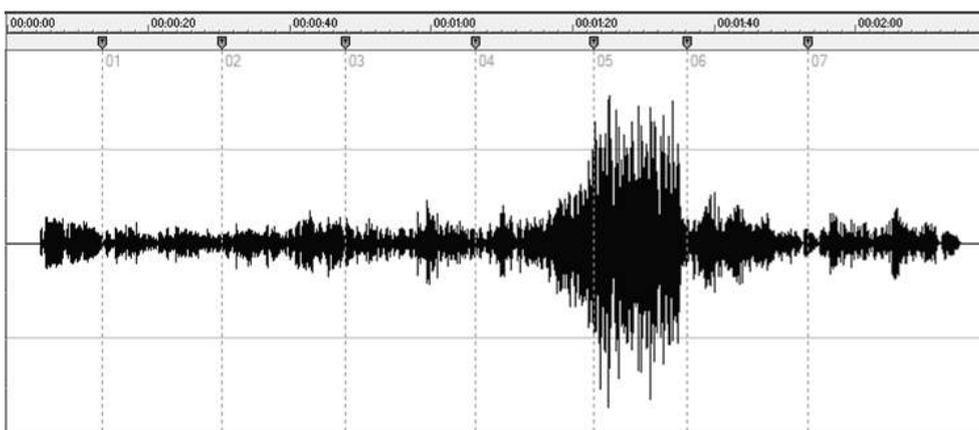
Zarba

“La introducción y la parte de piano. Bueno, cumple, así dos partes, la percusión y la otra mitad con piano y... percusión. Este... me pareció que al principio la percusión iba, además de variando de instrumentos, como que iba haciendo un motivito que parecía una pregun, tipo pregunta-respuesta, así como antecedente-consecuente, que... iba variando de instrumentos; como que por ahí, como variaba de instrumentos no se escuchaba tanto la línea rítmica, no sé. Pero me pareció escuchar como una lineita coherente de algo que se correspondía con otra cosa que se... este... muchas veces con distintos instrumentos. Este... y después, como una parte en el medio que... no sé si... de la parte instrumental que... no le casé ninguna coherencia, yo. Y después como que pasaba lo mismo entre el piano y la percusión, pero... no entendí mucho lo que pasó ahí, esa segunda parte que entra el piano... para... tendría que escucharlo muchas veces... para entenderlo, pero digamos, como que está ese mismo girito que por ahí rítmico que estaba al principio, pero no sé... como que no entendí mucho... pero como que también, está alternado con la percusión. Y se acaba. No me queda mucho... por decir.”



Brahms

“Bueno, lo que escuché es así como... eh... como una introduccioncita chiquita; después una parte muy feliz y mayor, que se hace con los vientos, y otra muy contrapuesta, me pareció... menor, o sea como más oscura que la otra; en términos no musicales sería como algo muy alegre, y después algo con otra instrumentación y más oscuro, en modo menor, que se repite dos veces, y la segunda vez creo que la varía, hay una parte nueva que me parece que hace una variación del primer motivito... que hay ahí... y mayor, este... con la misma respuesta también, la misma unidad, pero... como lo mismo... y después creo vuelve a repetir todo, lo primero, digamos, el primer motivito, no sé si es el oboe o no sé vientos, y después, la otra parte de orquesta. Y en la parte que está variado, ese primer motivito (canta) este... como que ahí entra toda la orquesta, con ese motivito... me parece que suena una parte como que... algo nuevo como que... no sigue repitiendo lo mismo, es una variación y parece nuevo, como eso, pasa lo mismo. Y termina con la parte que empieza. Eso es todo lo que escuché.”

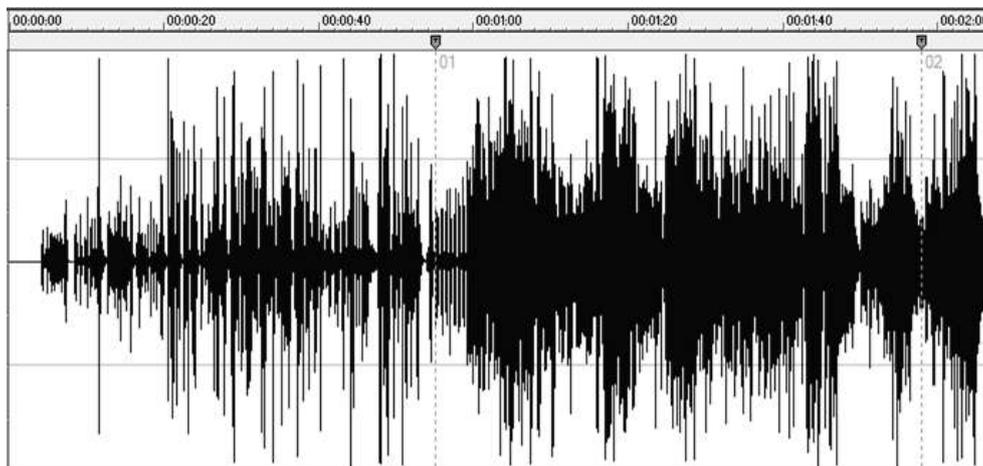


Sujeto 17

Zarba

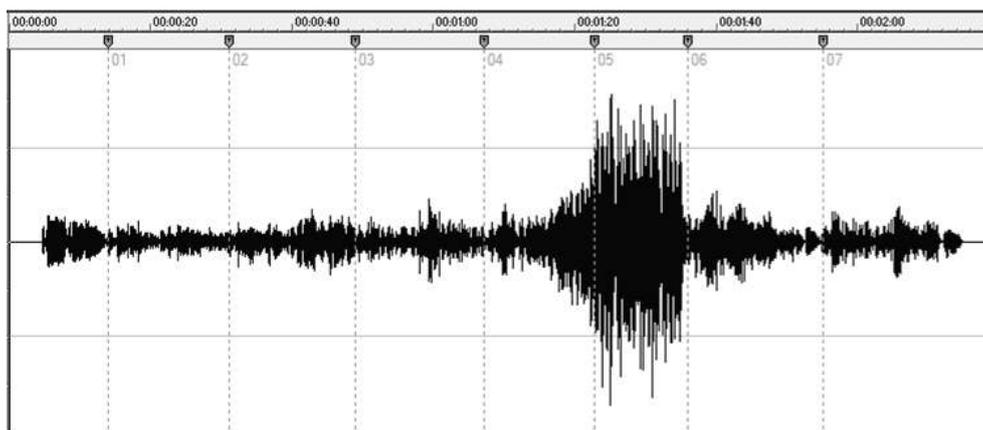
“Empieza con una primer parte todo de percusión, empieza con platos haciendo el ritmo de chacarera, creo que es, eh... después entra algo que no sé qué es, pero bueno, lo voy a llamar bombo. Dejan de estar los platillos y empieza a sonar el ritmo entre el parche y el... y el aro, y de vez en cuando entran los platillos. Y después ya entra el piano, y entra la guitarra, y hacen como una introducción a

lo que va a ser, digamos... el... la estrofa, que se repite varias veces cambiando... más que nada los estilos, me parece, por ahí el piano en algunas partes hace en lo agudo lo que hace en un registro más grave... Bueno, después hacen como una... pequeña cadencia final y ya termina, si mal no recuerdo."



Brahms

"Empieza con una pequeña introducción, este... que son más que nada acordes plaqué. Y después arranca el primer motivo, digamos, que lo hacen las... va toda la primer sección la hacen los viento... que es como... A, a b, con diferente consecuente que se repite. Después una parte B, este... que también, tiene la misma forma, a b, que se repite. Vuelve la parte A, lo que sería la parte, la parte B, que va... siempre con pequeñas variantes aparecen, y la segunda vez que aparece la parte B va generando como más tensión, y lleva a una parte C que es como un tutti orquestal, este... mucho más rítmico y todo, este... que... después vuelve a la parte B, con otras variaciones que dan la sensación que va a terminar, y retoma finalmente la parte A, y ahí ya finaliza."

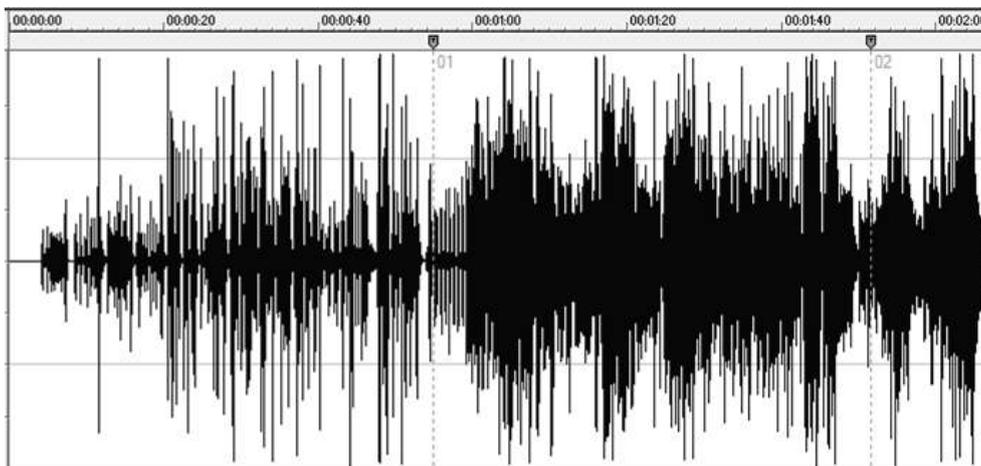


Sujeto 18

Zarba

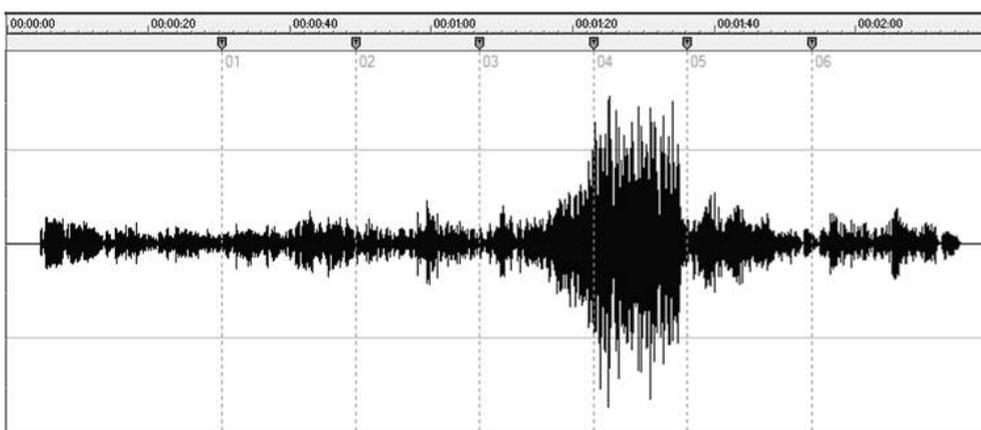
"Bueno, a ver... es una chacarera, eh... tiene así como dos partes grandes, una que es de... percusión, que parece más improvisado, que así como algo estricto, parece no? como algo improvisado. Después hay un "Ay" o algo así, y eso como que marca otra parte, que empieza con percusión, pero se nota como más

estricto, no tan improvisado, y bueno, después entran otros instrumentos, la guitarra, el piano, eh... En la última parte como que hay una parte que este... sigue siendo chacarera pero como que se va yendo del estilo, y el piano pareciera que tiene como más pregnancia, una cosa así."



Brahms

"Bueno, a ver... tiene como tres partes que no son tres partes, son como... tres materiales con los que hace partes, no? que una es (canta) esa parte, que es eh... como más alegre; tiene otra parte que es más trágica, cuando hace (canta), y esas partes las va combinando. Y la otra parte que sigue, que no sé si es una parte, qué sé yo, eh... donde todos los instrumentos pareciera que eh... hacen el mismo ritmo. A ver, qué más... Bueno, esa parte... esa parte... por ejemplo, sería una parte A y una parte B, no? y es como que en esa parte B va generando tensión; por ejemplo, el tempo aumenta... y es como que ahí explota; no me acuerdo cómo es, así que no la puedo cantar. O sea... bueno, tiene un metro raro, parece que acentúa cada seis tiempos, la parte que hace (canta) algo así, algo medio raro hace. Y qué más, a ver... Bueno, no sé. La textura también la va variando... Sí, eso."

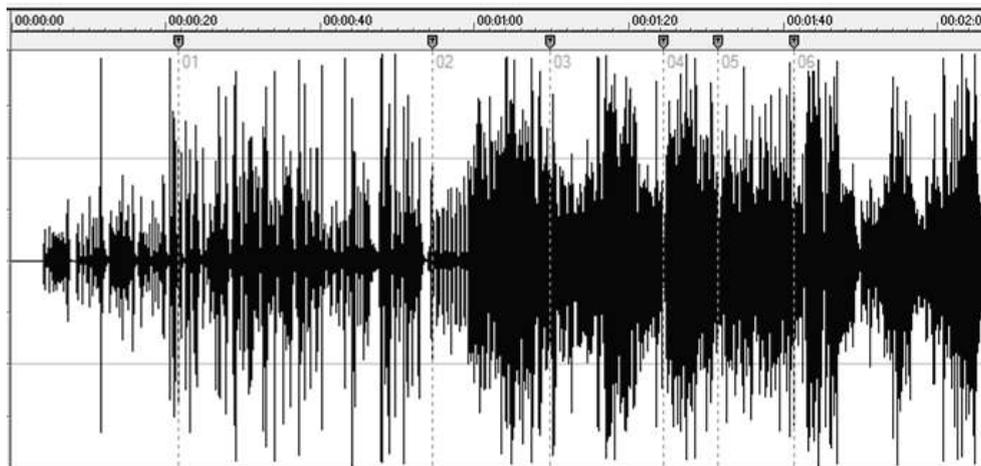


Sujeto 19

Zarba

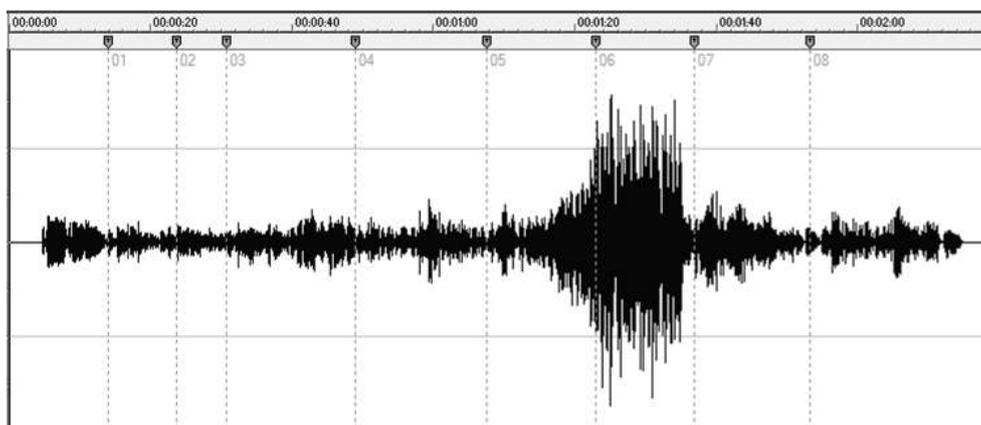
"Bueno, a ver. Primero hay una introducción. Se escucha un solo de percusión, que... puede ser una introducción a algo o... me dio la sensación como que

alguien estaba... este... ensayando también solo, un percusionista ensayando, me dio esa sensación, también, por momentos. Bueno, después se siente tranquilamente la chacarera, eh... Se suman el piano y la guitarra, no? un trío, eso es lo que yo escuché. Y... hay como un juego más entre la percusión y el piano, la guitarra como que acompañaba... y no se si en algún momento... No sé si llega a ser una chacarera, es más corta no? que una chacarera... está cortada, no? qué más puedo decir?"



Brahms

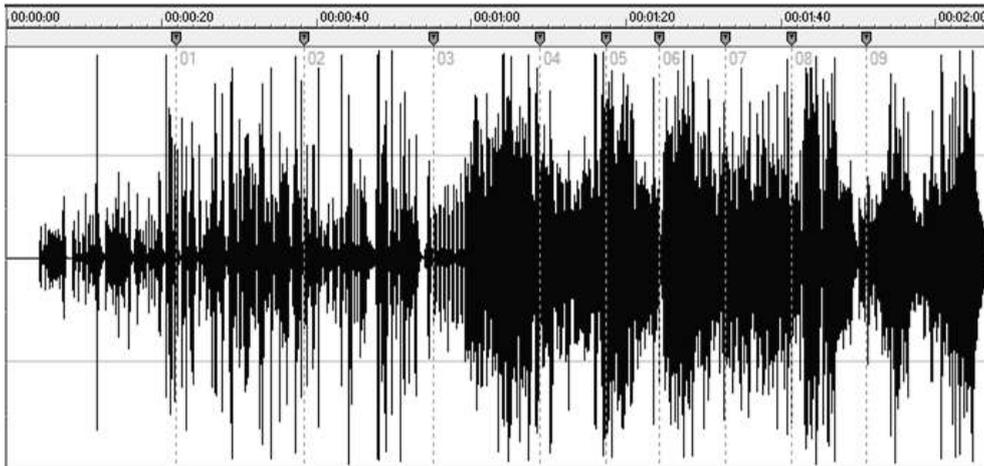
"Bueno, este... se juega mucho entre... entre... si hablamos de... de lo descriptivo o la... los climas que va generando, va generando entre algo más alegre, picaresco, y algo más dramático, no? y esto va en relación con la tímbrica, eh... no me acuerdo, me van a matar los músicos, si es oboe o fagot, estoy ahí dudando, tiene una melodía más alegre... una temática más... como más en el modo mayor, etc.etc. y después... le va contestando los, los vientos más graves de... trombones, cornos, etc... con alguna melodía más dramática. Hay un diálogo en toda la primer parte, hasta que, en un momento... se van entremezclando, mezclando, hasta llegar al... al tutti, se suma toda la orquesta, con algo más festivo, así, más... marchoso. Este... y quedando hacia el final el... nuevamente el... el solo del fagot o el oboe, con la misma melodía del comienzo. Se juega con eso, con algo más alegre y con algo más gramático. Sentí eso."



Sujeto 20

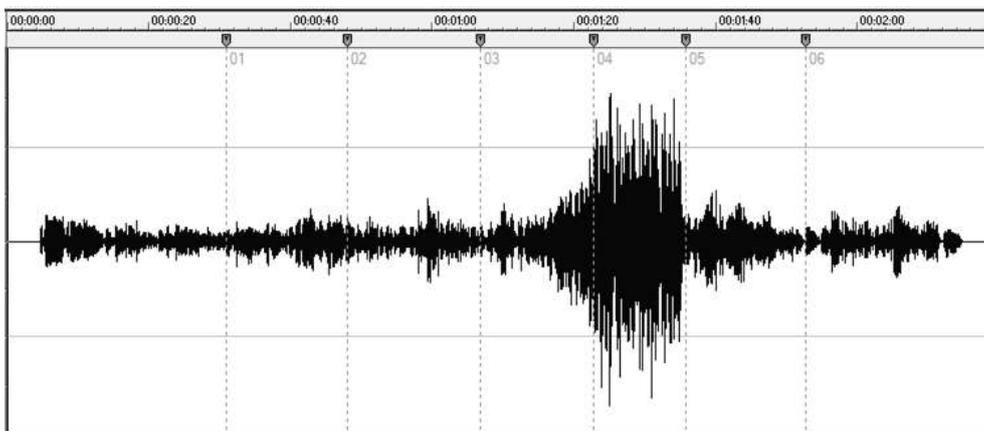
Zarba

“Bueno, lo que escuché es una canción, de género folclórico, que la puedo identificar en una chacarera, donde hay una introducción con un solo de percusión, con un set, varios instrumentos de percusión, donde empieza secuencias muy agudas con platillos y tambores sin bordona, poco a poco va para una frecuencia grave. Después empiezan otros instrumentos, cuando empieza la canción, entra un piano, una guitarra, se establece una melodía, aparece la forma de chacarera, y bueno, termina.”



Brahms

“Bueno. Es una música, una obra interpretada por un orquesta, en donde... se escucha claramente una melodía, la melodía principal que se toca una vez se toca dos veces, después como que se desarrolla esa idea, que la orquesta vuelve a presentar esa melodía, se vuelve a desarrollar esta idea que es muy parecida al desarrollo anterior. Después hay como... como una especie... de coda, no? que indica el final, y en donde la orquesta, ya con otra instrumentación, como que engrosa la melodía principal para terminar. Eh... como que está muy clara... el motivo melódico, en general... en esta obra.”

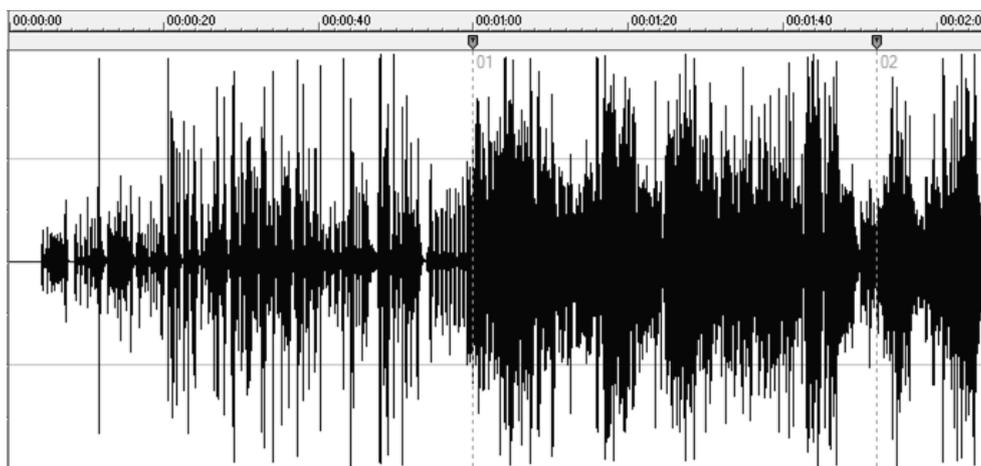


RELATOS Y SEGMENTACIONES DE LOS SUJETOS NO MÚSICOS

Sujeto 1

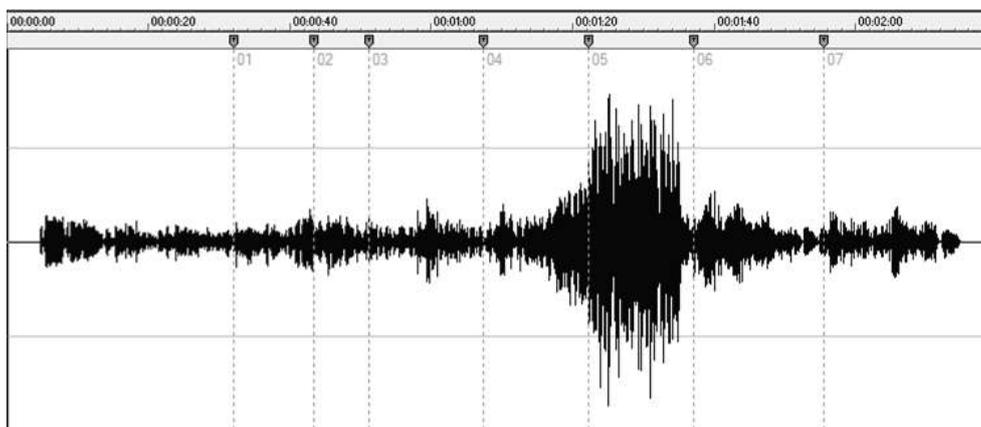
Zarba

“Al verla escuchado por tercera vez, me di cuenta que es toda una misma obra, pero lo único que al principio le falta el piano. Entonces, es como que queda extraña la percusión sola, como que le faltan partes. A la percusión sola como que... es algo como que... muy monótono. Donde después le ponen el piano es realmente como una melodía, una canción. O sea, la división que yo apreté con la tecla M fue cuando le agregaban el piano. Y a lo último, me pareció, pero no; solamente que terminaba la melodía, nada más; que en realidad no hay un antes y un después de la melodía.”



Brahms

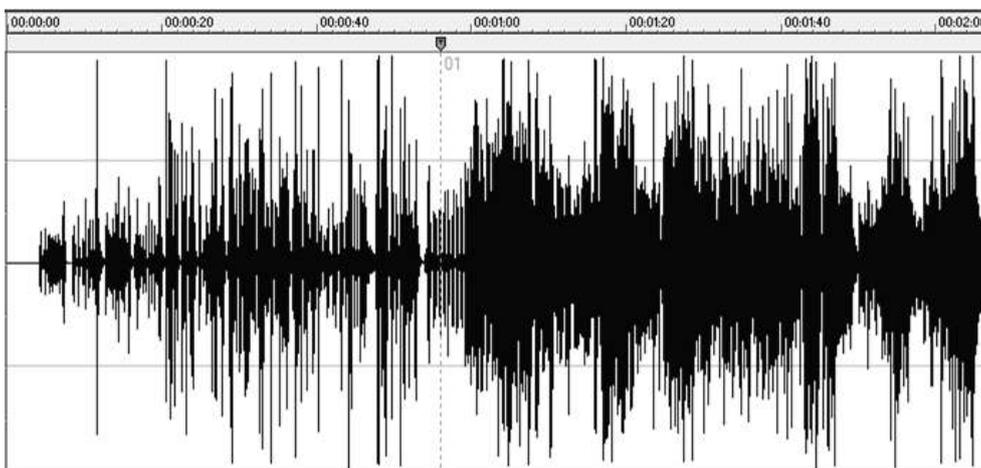
“Como que eran las mismas notas o el mismo tipo de melodía, pero con distintos instrumentos. O sea que era como silbar bajito o silbar fuerte o gritar con la misma melodía. Es la sensación que me produjo. Tiene partes de cambios, no? Pero... como que hace (canta la melodía de la primera parte) también es (canta gritando un ritmo para representar a la segunda parte). Esa es la sensación que me dio.”



Sujeto 2

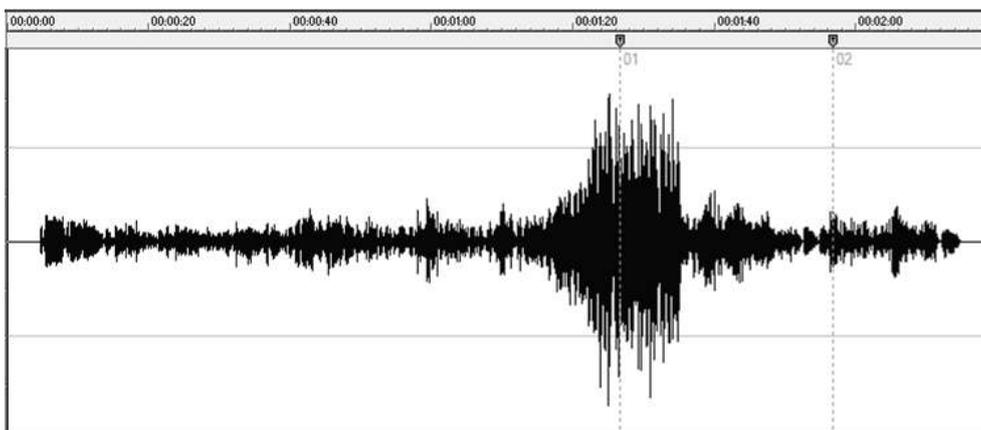
Zarba

“Malambo, puede ser? Y después, una chacarera era? Qué era la otra parte? No conozco mucho de folklore, viste... Sí. Me pareció primero malambo. Después algo una música... más chacarera o... Puede ser? Me parece que escuché esas dos.”



Brahms

“Música clásica. Pero... no conozco el nombre, no conozco nada. Qué otro detalle más? Algo más? (Se repite la consigna). Un solo de ese instrumento que no sé cómo se llama. Ese instrumento agudo... qué instrumento es? La flauta travesa es? No, qué es? No sé. No sé. Me suena que lo conozco, pero si no lo veo... No... Una pieza clásica, pero no... no te puedo decir otra cosa.”

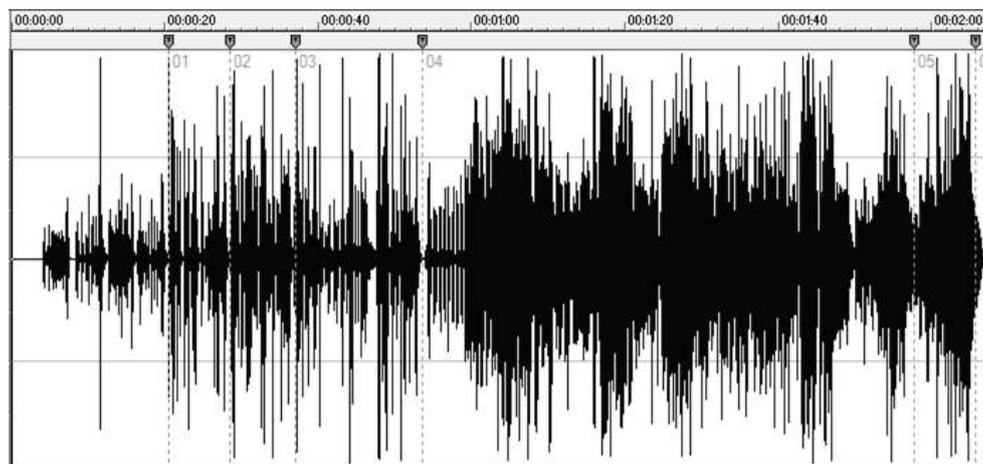


Sujeto 3

Zarba

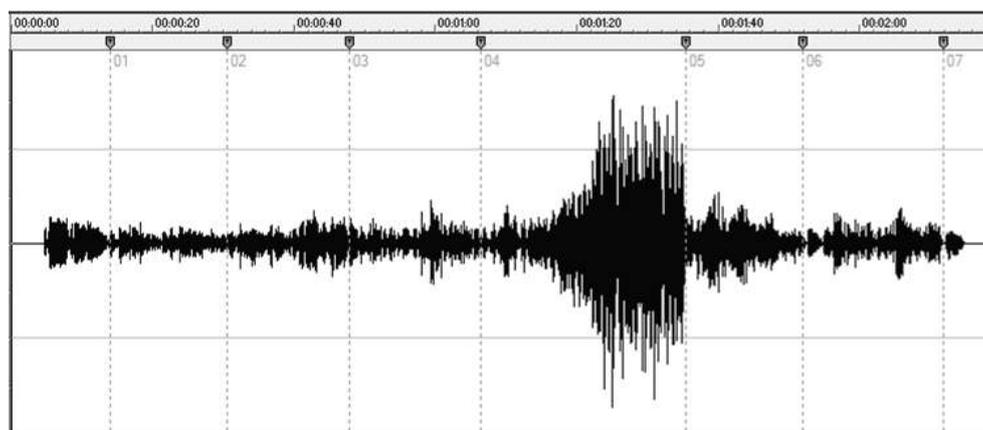
“Lo que me pareció que era un ritmo folklórico. Al principio, como sonido de batería haciendo una introducción. Arrancó un piano. Se escucha guitarra. Se escucha bombo, para mi entender, como un golpeteo en la madera. Y hace un conjunto hasta que... hasta diría casi que un ritmo de chacarera. Como... no lo puedo definir en cuanto a la trama de la chacarera o imaginarme que estaba armado como chacarera, pero con un ritmo parecido. Y si, toda la parte de... no sé si se llama percusión o batería, se escucha... siento los platillos, y en una parte

muy suavcita... Pero hay algo que hace un, como una persona que hace una vocalización de algo que no tuviera nada que ver.”



Brahms

“Bueno. Esto qué es? Es una orquesta. Es una obra con partes bastante diferenciadas, que empiezan muy suavcito... son instrumentos de viento o algo así. Y bueno, y eso que te contaba como de dibujitos animados, que en el bosque van corriendo (los conejitos y los animalitos del bosque). Bueno, después, la parte que es más nerviosa: como pájaros volando. Y bueno, después, levanta el volumen, levanta el ritmo, levanta la cantidad de instrumentos. Y en una parte como que hay un... un gran despliegue de toda la parte musical, con toda la orquesta; con un ritmo más sostenido, más firme, más resuelto. Bueno, después, otra vez vuelve a cambiar, y hace la parte de los animalitos del bosque que se me representa. La otra parte con... también... este... la parte parecida a la de los pájaros. Y es como que siempre repite unas partecitas dentro de esas partes que marqué, siempre como que repite una forma, y bueno, y termina distinto.”

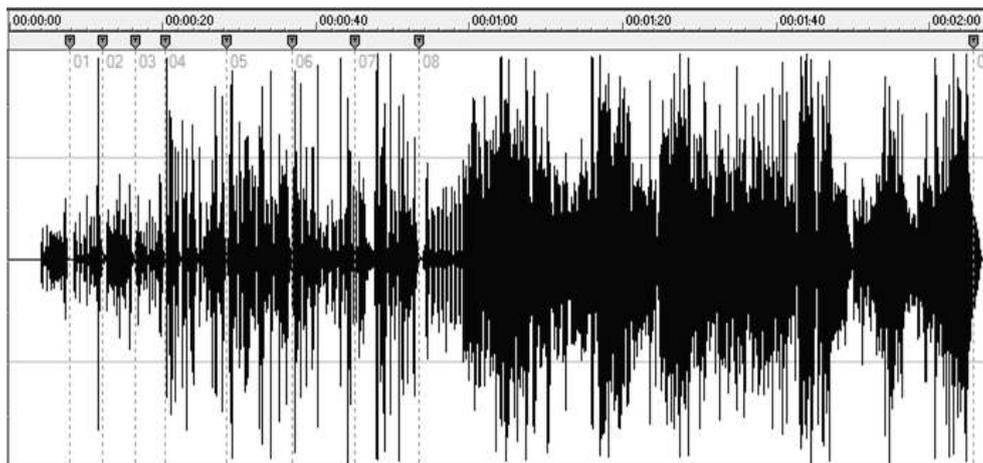


Sujeto 4

Zarba

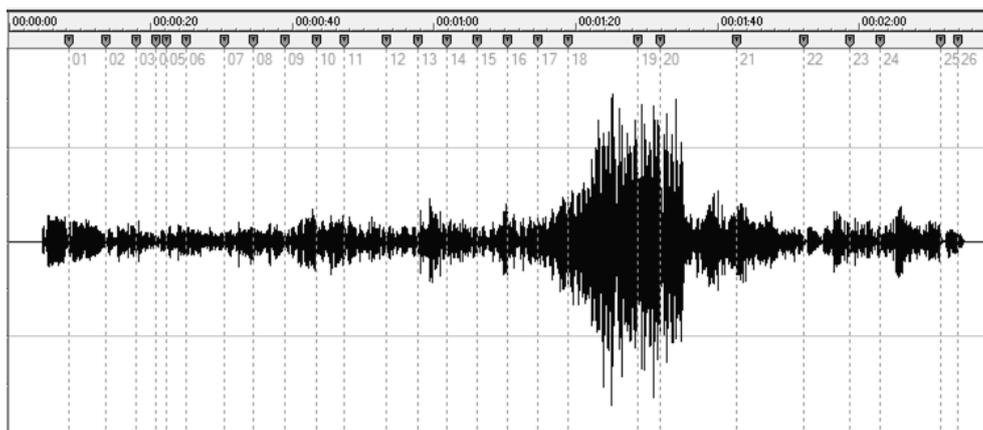
“Yo escuché piano. Escuché varios instrumentos... eh... donde había instrumentos de percusión... eh... piano... había instrumentos metálicos. Había una diferencia. Y en algunos me pareció que a lo mejor donde había... es decir, el compás, los tiempos más marcados, aparecían como más... más círculos, y después, este...”

cuando se suavizaba la música... este... eran como los dibujos más entrelazados, eh... formaban ondas, este... se abrían y se cerraban. Y bueno, la primera parte no es igual a la segunda, bastante distinta. Eh... la música es muy bonita. A mí me gusta esa música. Es tipo Ariel Ramírez, eh... el estilo, no?"



Brahms

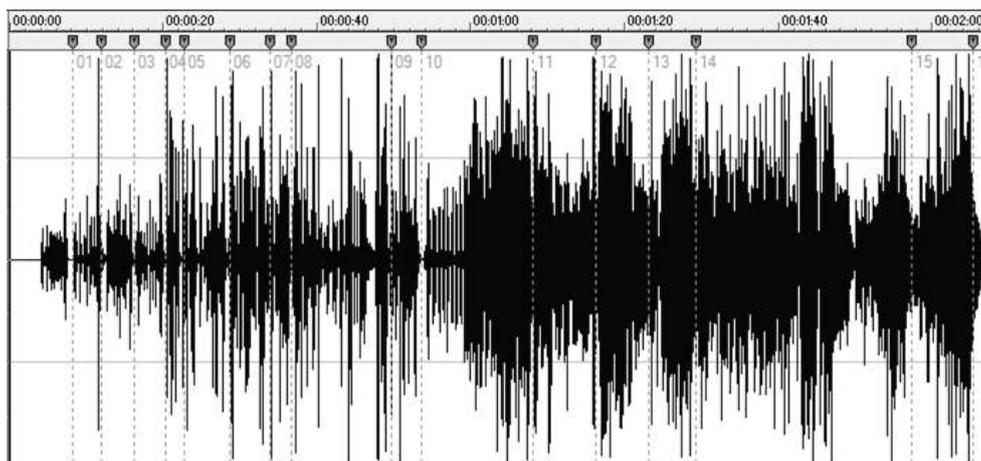
"Es una orquesta - me sitúo en el lugar, en el espacio- una orquesta sinfónica. Muchos instrumentos de viento. Bueno, tiene que ver también con lo que yo me imagino mientras estoy escuchando la música? (Sí.) Bueno, hay bailarines. Es una obra que tiene... digamos como partes muy ágiles y otras mucho más suaves, con movimientos más fuertes y movimientos más lentos. Muy bonita la música."



Sujeto 5

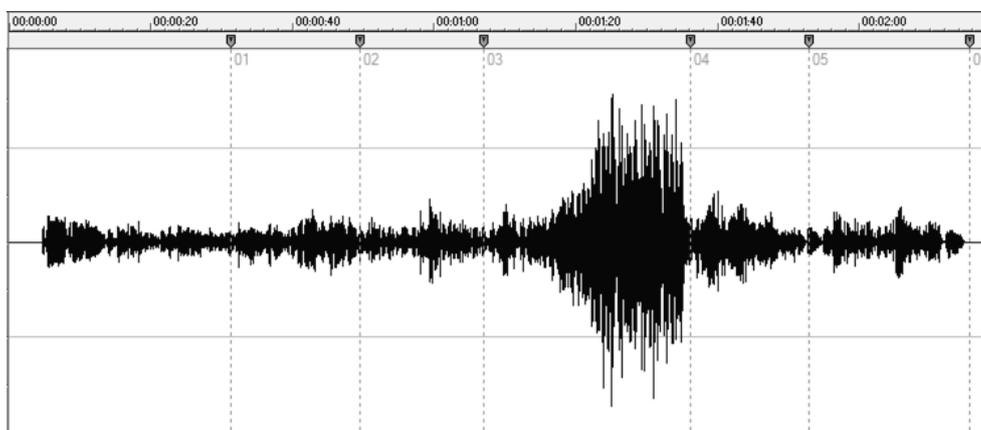
Zarba

"Particularmente, lo que me generó lo música cuando la estaba escuchando es que arranca en un escenario donde hay una cierta distancia que se puede apreciar en el sonido de los... de los sonidos de percusión principalmente. Y que hay una luz baja enfocada sobre la batería, donde está el baterista; se ve solamente el baterista, digamos; una luz tenue. En el momento que se siente el grito, la voz, se enfoca una luz directa a la persona que hace el grito, y se reparte esa luz entre el piano y el baterista con los más fuertes. Y después, se va integrando a medida que va arrancando la guitarra también se integra otra luz, y aparecen las luces de los sonidos, otros sonidos de percusión, y siguen tocando."



Brahms

“Me imaginé como una... diferentes escenas. Me iba imaginando una película o algo, un fragmento de una película. Primero una chica que da saltos suaves juntando flores. La distrae una mariposa, cuando baja el boum boum. Después, aparece el... digamos esa música... tenebrosa, digamos; hay algo asechando. Digamos un lobo. Y... sigue juntando mariposas, sigue juntando flores y distrayéndose con las mariposas. El lobo se sigue acercando, mirando para todos lados. No se ven. Y en un momento aparece un salvador, antes de que se encuentren. Y se enfrentan. La música acompaña como para que haya un enfrentamiento entre el lobo y el defensor de esta chica. Pero lo termina domesticando y se van los tres felices.”

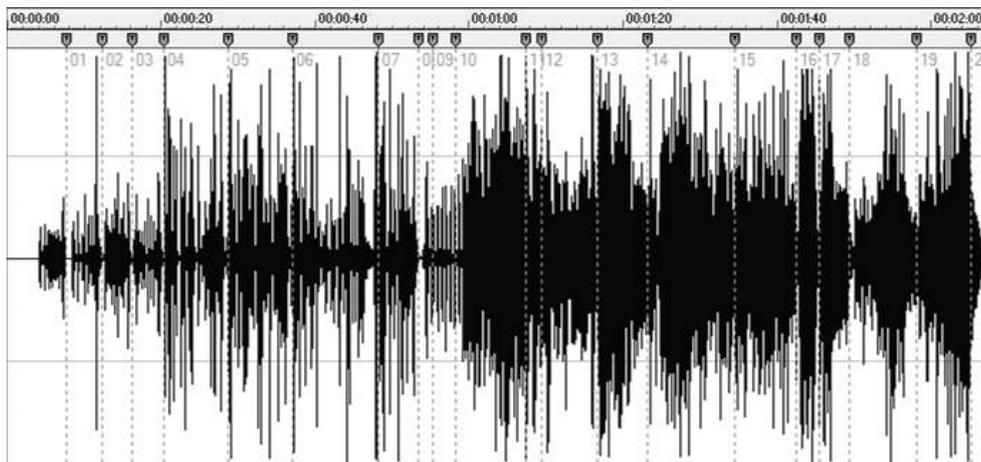


Sujeto 6

Zarba

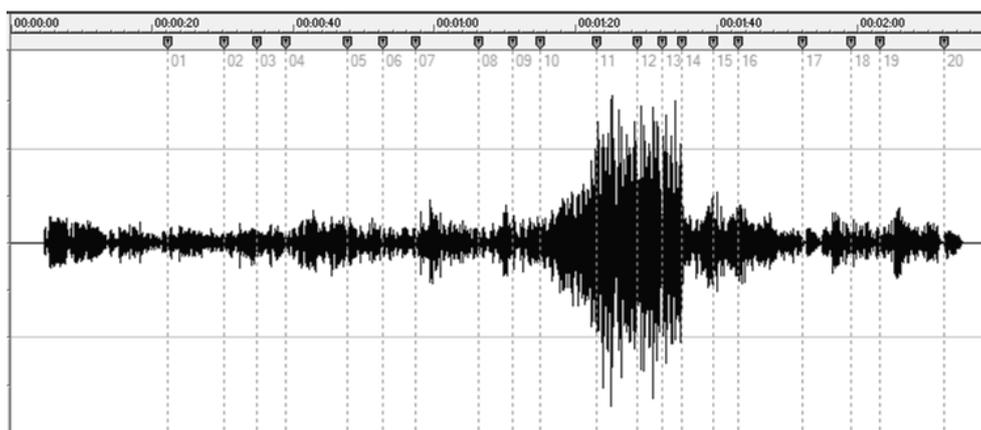
“Bueno, primero arranca... se puede decir un poco más suave, eleva un poquito, pero en la primer parte hasta un grito que hay ahí en el medio está no sé si es platillo, bueno, platillo con bombo, no sé qué será, con palillos. Y lo por ahí noté entre ellos es como que no se intercalan los dos instrumentos mucho; sacando una partecita nomás, me pareció que se intercalaban, pero siempre era uno u otro. Después del grito, siguen los palillos, bombo, no sé, palillos, algo será, con otro instrumento, que viene a ser un piano, no sé qué será. Los platillos no los sentí más. Aunque la melodía antes y después... la melodía, vendría a ser, antes y después, muy parecida, me parece parecida, lo único que con distintos

instrumentos y por ahí con un poco más de nivel de... volumen, de decibeles vendría a ser."



Brahms

"No sé... que arranca con un ritmo lento. Pasa a una melodía un poquito más llamativa. La repite como dos o tres veces, no sé. Bien. Después, pasa otra vez a un ritmo más suave, o en otro tono, no sé cómo llamarle... que también creo que la repite como dos veces. Después, bueno, agarra ahí entre medio, en la parte central más o menos del coso; agarra un ritmo alto, de mucho nivel, no sé qué... Y ahí es como que, va, me dio la impresión de como, no sé, como que se agrega un instrumento, no sé qué es, como si fuera, no sé, un trombón, alguna de esas cosas que yo no tengo ni idea que es, pero bueno... Y después, bueno, vuelve a repetirla pero me parece que al revés: arranca con el... terminó, me parece, con el... antes de ese salto de niveles que se va, terminó con el ritmo lento, y en vez de arrancar con el ritmo rápido, ese más movidito que tenía, vuelve al ritmo lento y termina con el ritmo rápido."

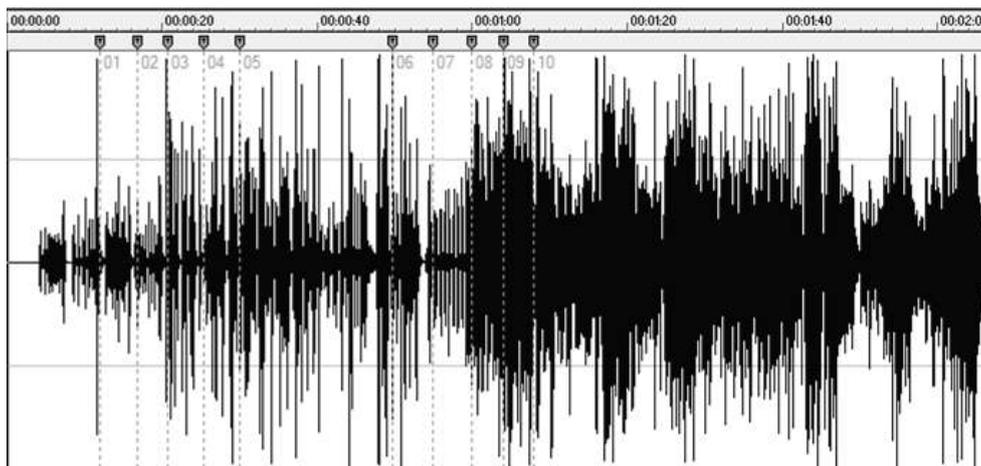


Sujeto 7

Zarba

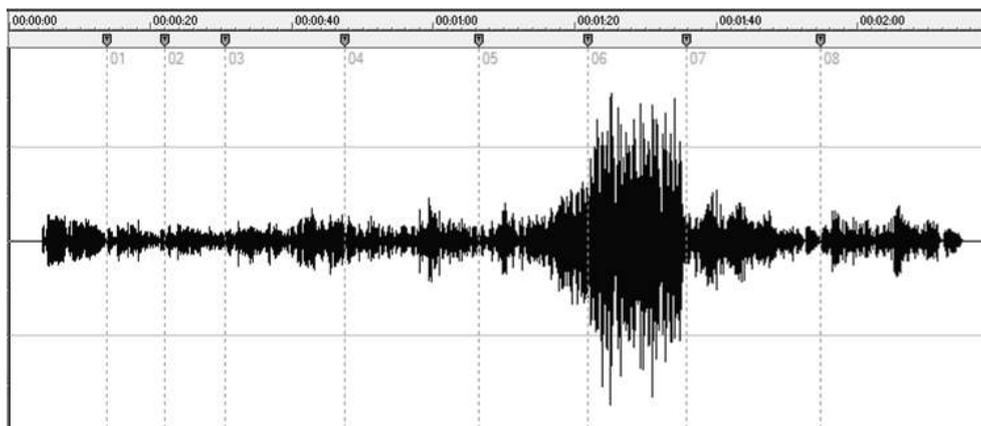
"Bueno, hasta la mitad de la obra solamente se escuchan elementos de percusión de diferente tipo. Y, bueno, se van agregando consecutivamente hasta la mitad, diferentes tipos de elementos hasta la mitad de la obra. Y después, este... se comienza con guitarra y piano. Y se mezclan todos los instrumentos juntos. Y lo

que intenté separa yo es... marcar cada vez que se incorporaba un elemento distinto.”



Brahms

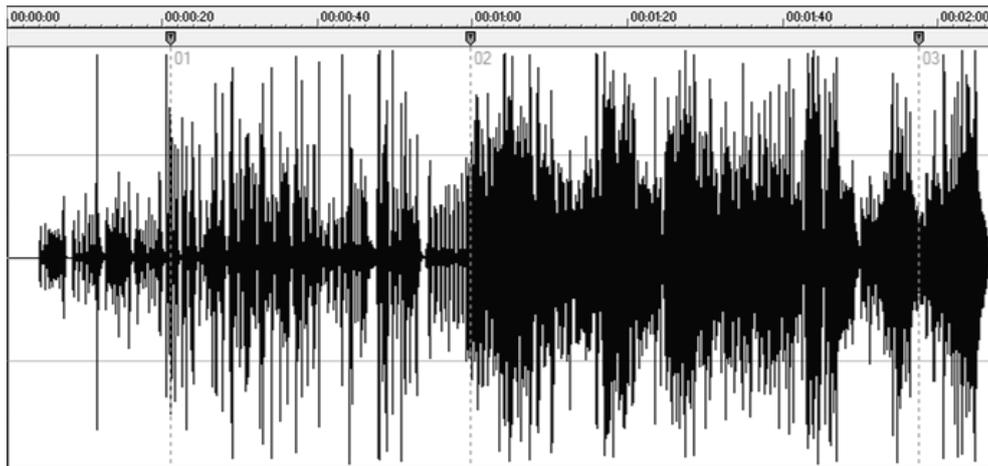
“Sin hablar de instrumentos, ni nada, lo que se escucha es como si fueran, en todo el lapso de tiempo, dos melodía enfrentadas: primero empieza una, eh... así, muy alegre, qué sé yo, y después empieza otra más brusca. Y después, bueno, sigue la... continua la que había empezado al principio, otra vez la brusca, y se eleva el... como que se eleva el tono, digamos, de todo el tema. Después vuelve la primera, y ahí termina.”



Sujeto 8

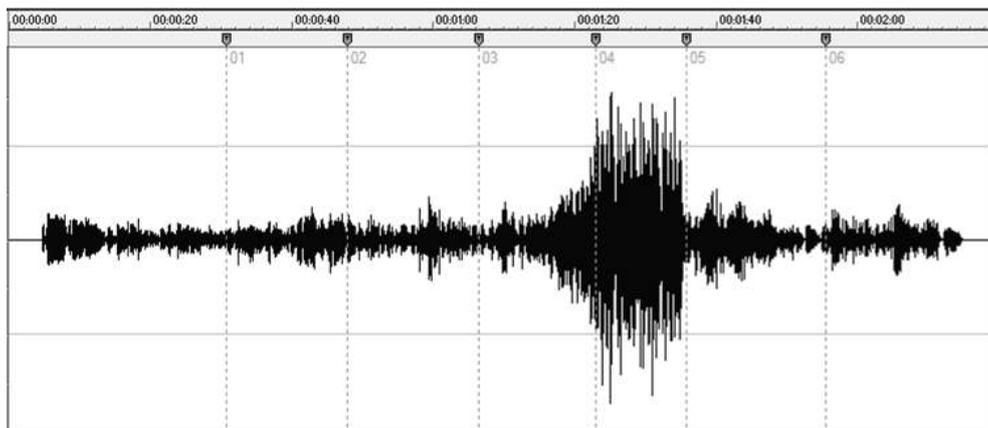
Zarba

“Una persona se levanta en la casa, a la mañana, empieza a hacer las cosas, desayuna, se baña, se peina, tranquilo, y se va a trabajar. Entonces sale a la calle y empiezan: el ruido de la calle, el trájín del día, el micro en calle 7. Y trabaja, pasa todo el día, y a la tardecita vuelve a la casa, otra vez a su casa, tranquilo.”



Brahms

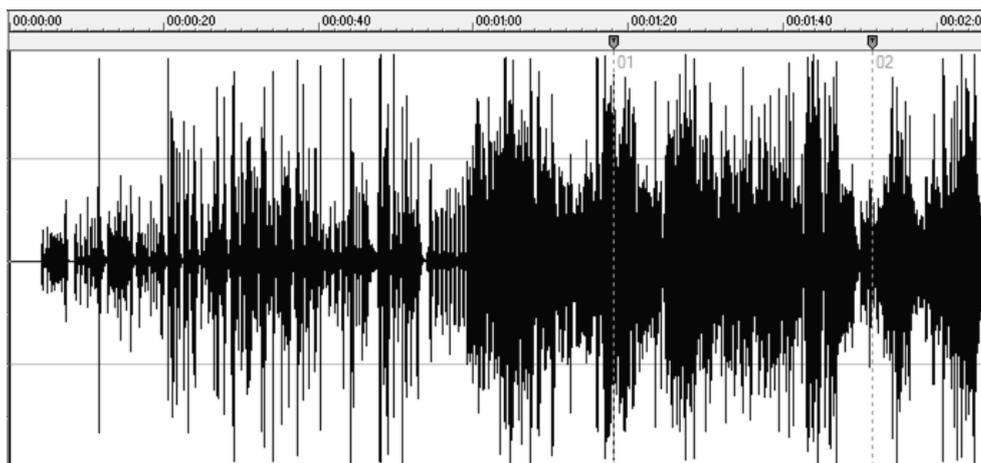
“Parece que empieza, que transcurre en un bosque, por ejemplo, que venía paseando una persona muy tranquila, y hay un peligro acechando, no? Y bueno, no se da cuenta, y sigue paseando, tranquila, otro rato, y el peligro sigue acechando. Hasta que se lo encuentra... y llegó Alejandro (interrupción)... y la ataca, ese peligro que estaba ahí latente.”



Sujeto 9

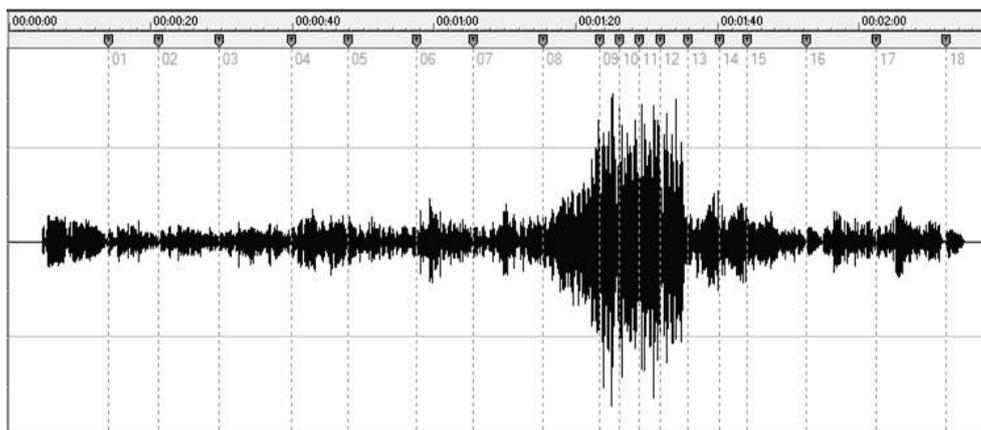
Zarba

“Qué escuché? Un arranque de malambo, con las castañuelas –chis chis chis- y después se mezcló un timbal ahí que parecía una música de... cómo es? de... capoeira. Y el piano parece una chacarera, que arranca una chacarera. Y después mezcla todo. Y termina (canta una escala ascendente): eso no sabría definirlo. Una mezcla de capoeira con malambo hicieron, con un poco de chacarera.”



Brahms

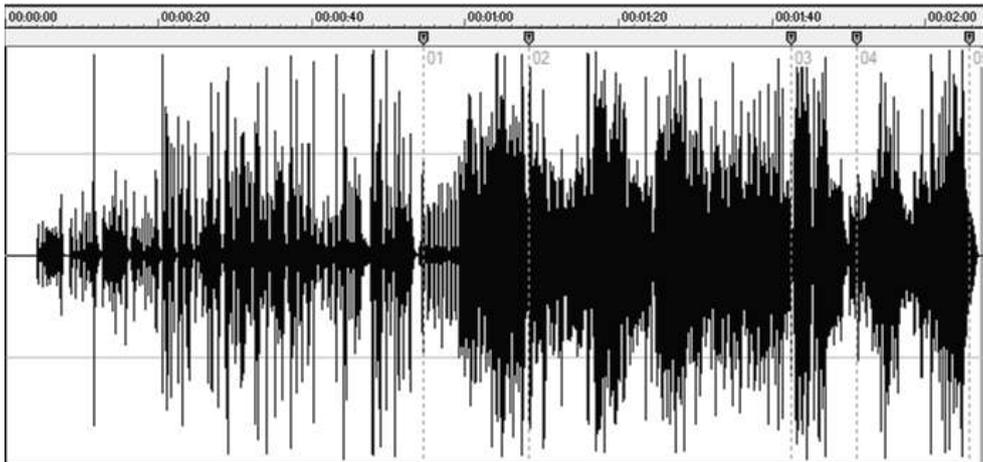
“Una obra clásica con instrumentos de viento, que en una parte lo hacen más... como unas... partes agudas y contrasta con los graves. Y... se me hace el tipo dirigiendo la banda (hace los gestos). Y también como si fuera una obra de... ballet clásico, que están bailando así (se mueve) en un escenario.”



Sujeto 10

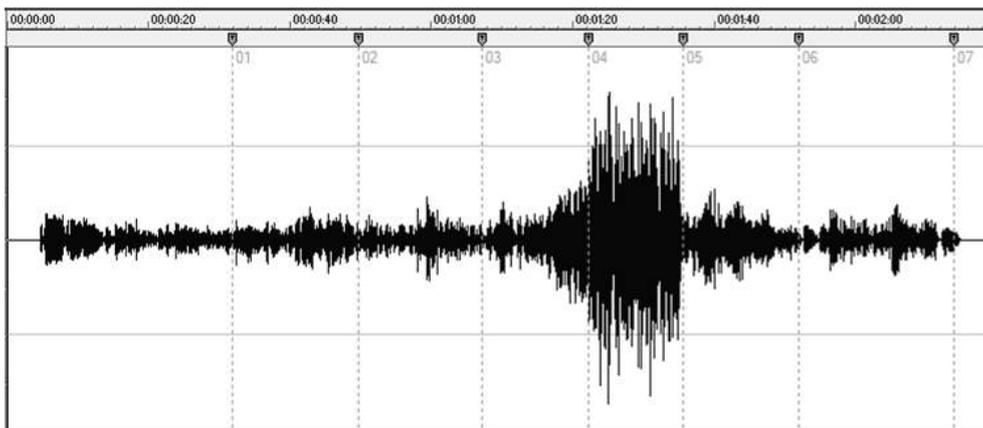
Zarba

“Me parece que era una chacarera, que empezaba con una producción de percusión que era más lenta que todo el resto de la obra. Como que hay un antes y en después de ese principio de todo percusión. Se nota que hay escobillas... así como todo más tranquilo, hasta después, cuando hace el grito el que toca, ahí empiezan como más a tocar. Ahí, bueno, ahí empieza el piano creo, el que lleva más la melodía, o el que se hace seguir más una línea porque después, todo lo que sigue atrás, sigue la percusión, pero si vos querés seguir a alguien, seguís al piano. Y... bueno, justamente es el piano el que va a alentar después, a lo último, cuando termina”



Brahms

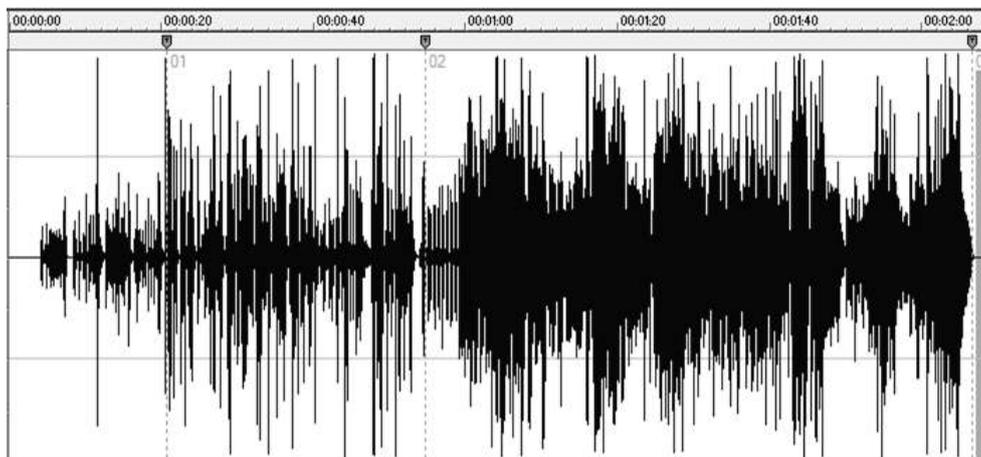
“Creo que es una, bueno no sé, cómo se dice... una obra clásica. Como que empieza con un instrumento de viento. Escuché un oboe... que es agudo, y... ese instrumento que te digo como que marca una melodía, que después al final se repite, como para terminar. Y como que en medio hay... como un juego de pregunta-respuesta, no sé; como que el violín, o no sé bien qué instrumento, hace algo, y los otros instrumentos le responden. Y en un momento, como que confluyen todos, y se arma... no sé, como que están todos ahí al medio y hacen con mayor intensidad de lo que venían. Y después de resuelve otra vez con la misma melodía del principio.”



Sujeto 11

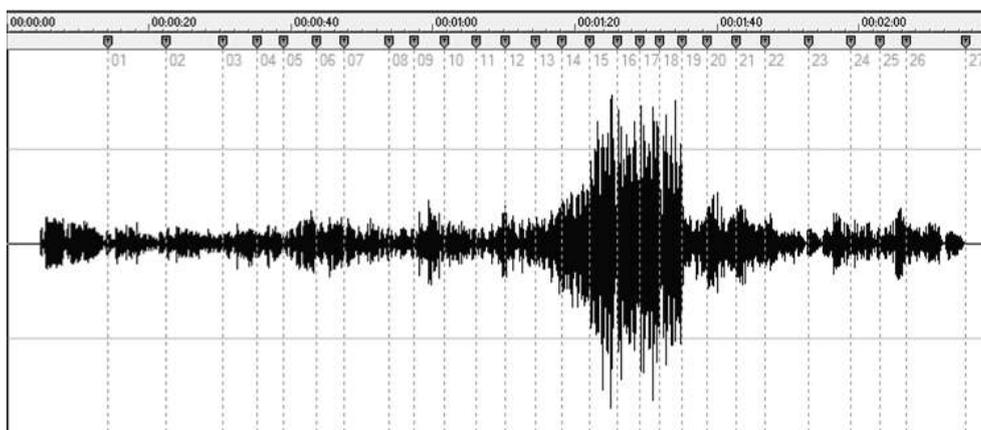
Zarba

“A ver, qué escuché? Un solo de batería, en el principio. Suena a zamba, chacarera, no sé, a algo que no sé definirlo. Y a la mitad del tema, le empiezan a dar color el piano, la guitarra. Y sigue el mismo tema, me parece, pero con más color, me parece.”



Brahms

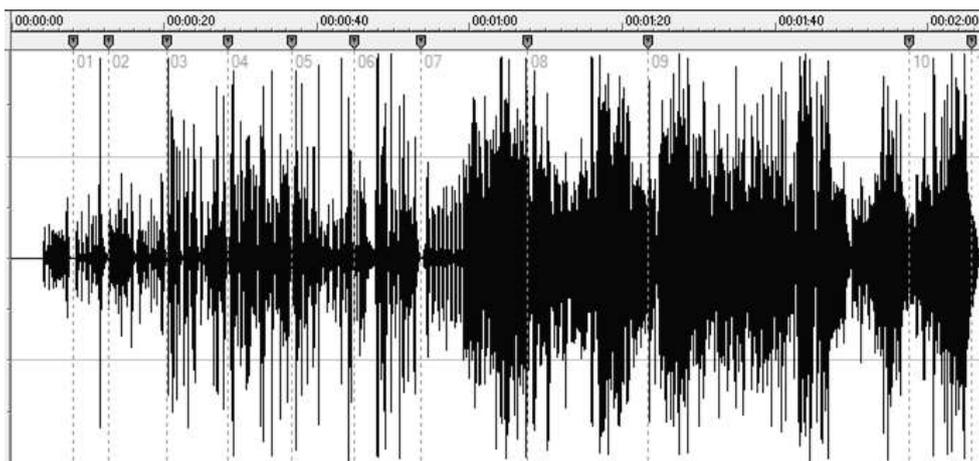
“Me imaginé una ópera, donde venían... venían festejando así, jugando... en la parte más aguda, y otros acechando por otro lado. Y sigue el tiempo así hasta que... por ahí se encuentran... o sea, se produce un encuentro y después sigue la parte alegre por un lado... pero es como que... no sé, me hice la película.”



Sujeto 12

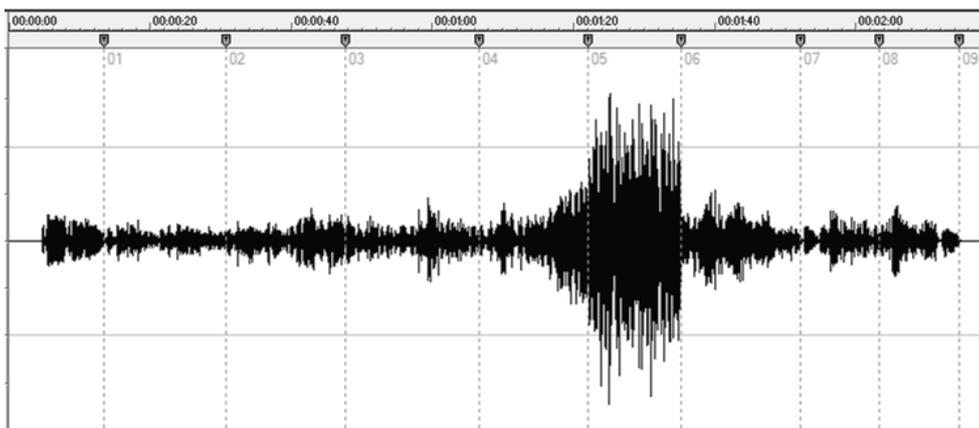
Zarba

“Es como que hay toda una introducción, con percusión, y después, sí, como que empiezan otros instrumentos pero que hacen cambio ritmo, tienen lo mismo que... qué sé yo, que la percusión, pero con otros instrumentos, el piano, por ejemplo.”



Brahms

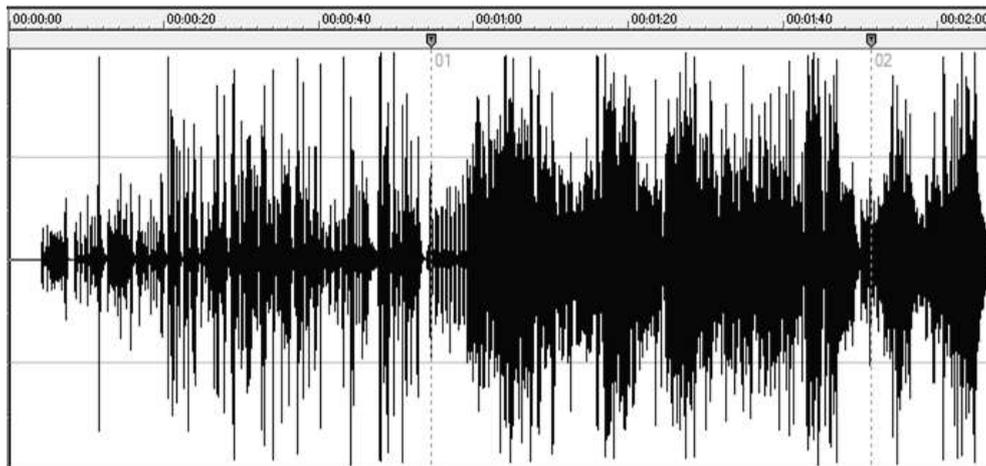
“Es como que... va, lo que se me ocurre... es como si hubiera un momento... algo alegre o tranquilo, y después algo más dramático. Después vuelve a eso más alegre, tranquilo y relajado, y después otra vez como a esa cosa más dramática y como grave, un conflicto, un momento, digamos... Y después como que se resuelve el conflicto y termina con algo más relajado.”



Sujeto 13

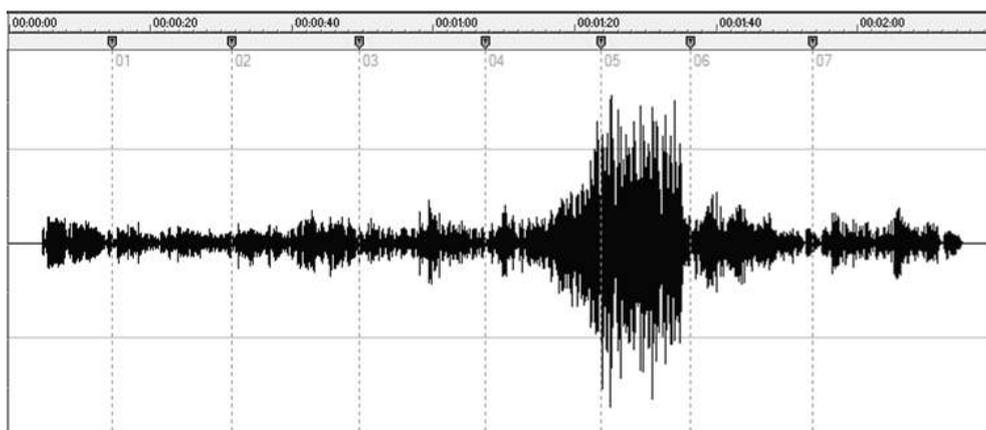
Zarba

“Me pareció una obra gauchesca, muy interesante u original, digamos, sobre todo por la batería. El teclado, digamos, este... sí, me refiere muy bien a lo que es el folklore nacional, argentino, me parece. Este... y sí, bien, no más que eso, digamos, me surgió eso, digamos.... Bien, casi digamos... Martín Fierro, casi me retrotrajo, digamos, este tema.”



Brahms

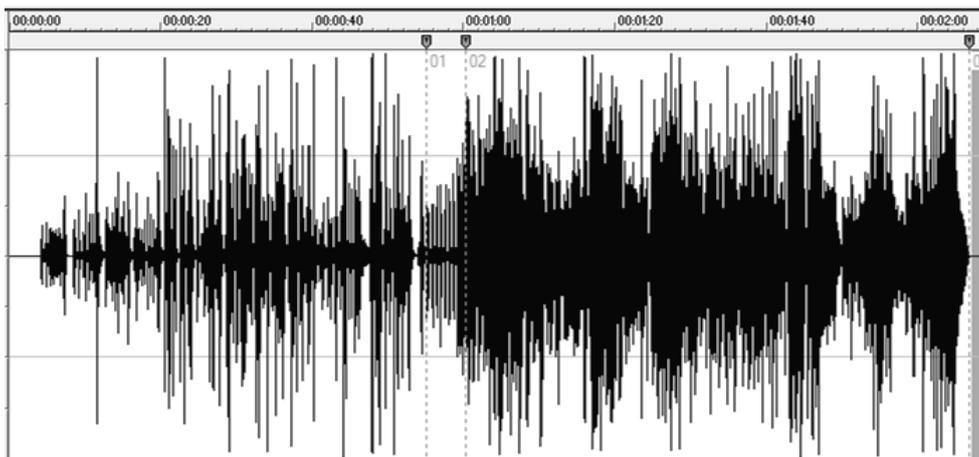
“Parece como una especie de historia, digamos. Tiene como partes... como muy festivas. Y después tiene como momentos de más exaltación, digamos. Sí, es, digamos, una historia, con partes más alegres, digamos, con partes de más... eh... cómo decirlo... Sí, como partes de victoria, momentos de... sí, parecerían de búsqueda y encuentro, de lo que se supone se está buscando. Tiene, sí, muchas variantes, digamos, y sobre el final también da como una cosa así de... da como una apariencia como de resolución, digamos, sobre el final.”



Sujeto 14

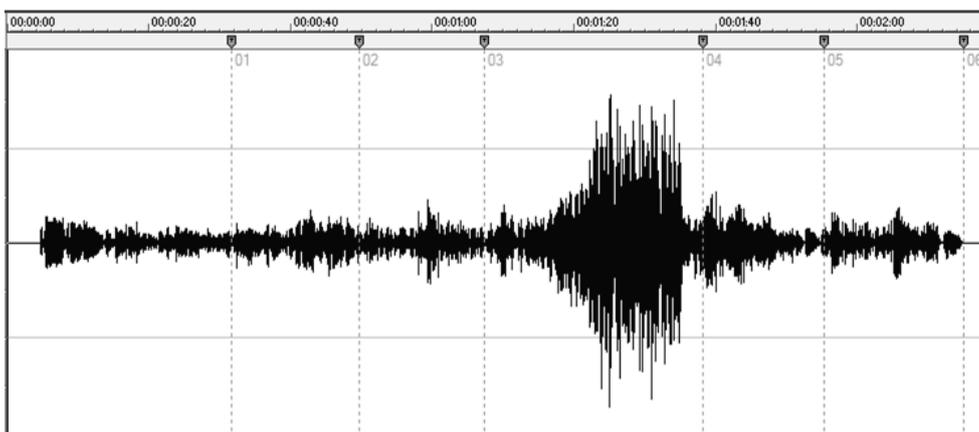
Zarba

“No! En ésta qué escuché... nada... no... Una percusión y piano, nada más. Pero no... no te puedo interpretar nada más que eso.”



Brahms

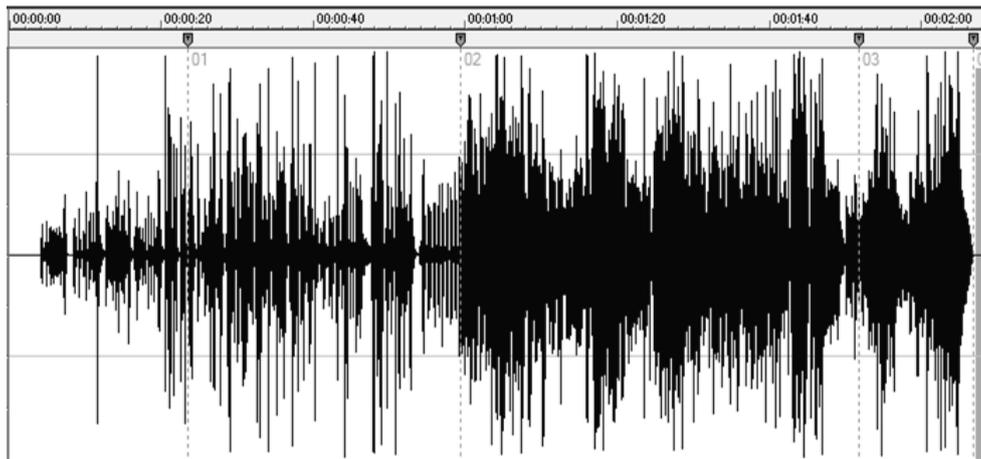
“Bueno. A mí lo que me produce es un diálogo entre instrumentos. Viste que como que se repite una parte aguda y después le responde otra, como que se va repitiendo en ese sentido. Me produce eso: como que uno habla y el otro le contesta. Eso es lo que me produce.”



Sujeto 15

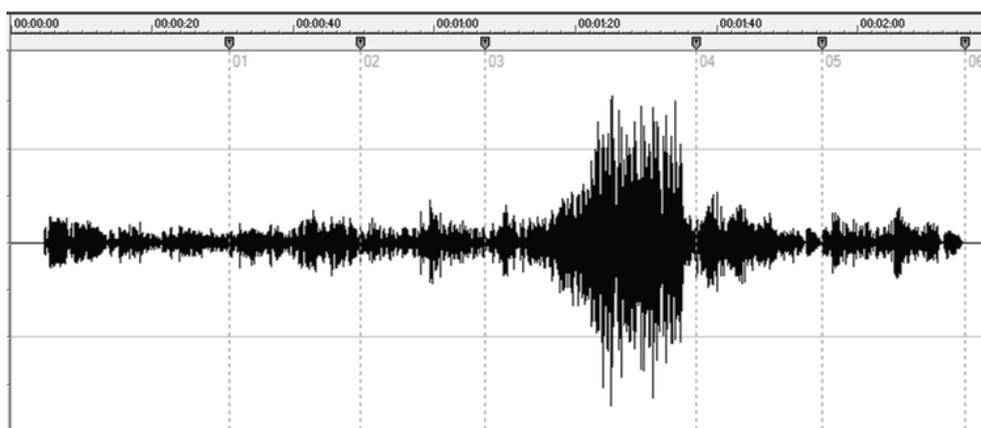
Zarba

“Empieza bastante tranqui el tema, va, con platillos y... más que nada sería bombo o algo de eso, y después le agregan el piano y le suben el tono a la música y se pone más bueno, va, con el piano está más bueno el ritmo que le pone. Después de todo, así, como que... Y después como que se larga ya... calmando, calmando, calmando, hasta que vuelven de vuelta a los platillos, al bombo y un poquito al piano, y se va terminando, no? Está bueno la parte esa bastante intensa cuando está con el piano, la parte del medio. Bueno la otra es toda como una pre-introducción a lo que sería la del piano.”



Brahms

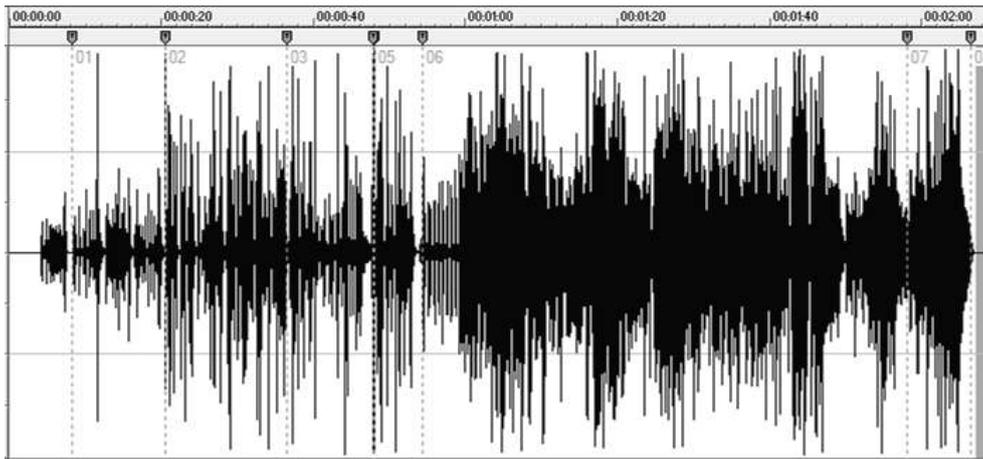
“Es como que... empieza con un ritmo y va variando y vuelve siempre por ahí al mismo, como que hace diferentes... etapas, y vuelve siempre al ritmo con el que termina nada más, como que va cambiando... Está bueno o sea... tiene diferentes variaciones por lo que veo, a mi entender. Como que tiene una parte que es más tranqui, está bueno, y después como que de vuelta vuelve al mismo ritmo de antes como que le sube, después vuelve a otro tema así más movido, después va a otro más tranquilo. Después termina de vuelta con el mismo. Está bueno el tema.”



Sujeto 16

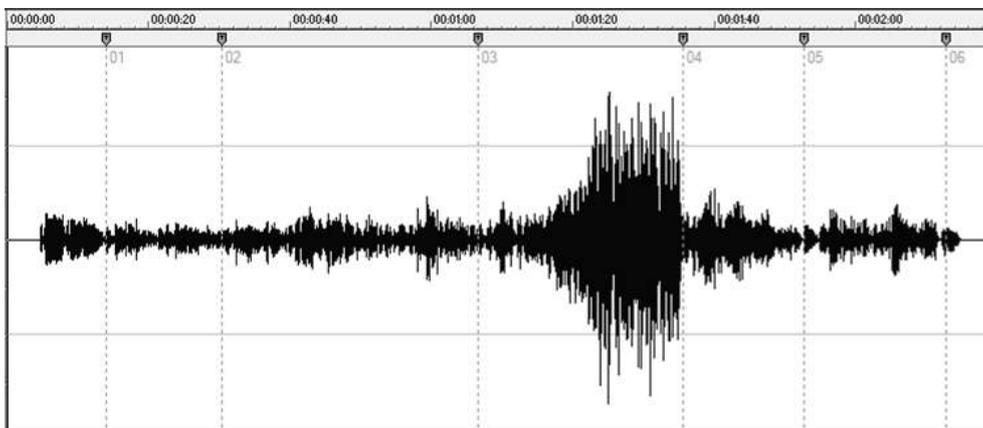
Zarba

“Un percusionista y alguien que tocaba un piano. Qué más? (Se repite la tarea). Música. No sé. Notas.”



Brahms

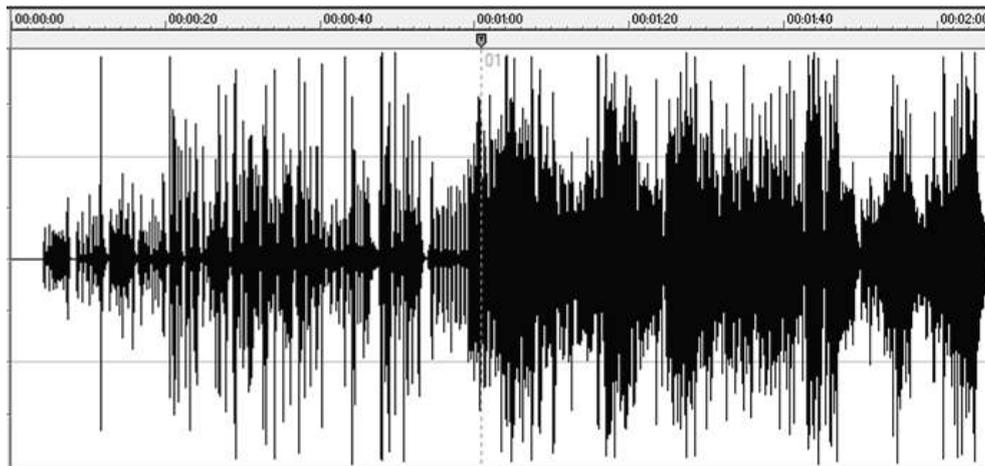
"Música. Muchos instrumentos."



Sujeto 17

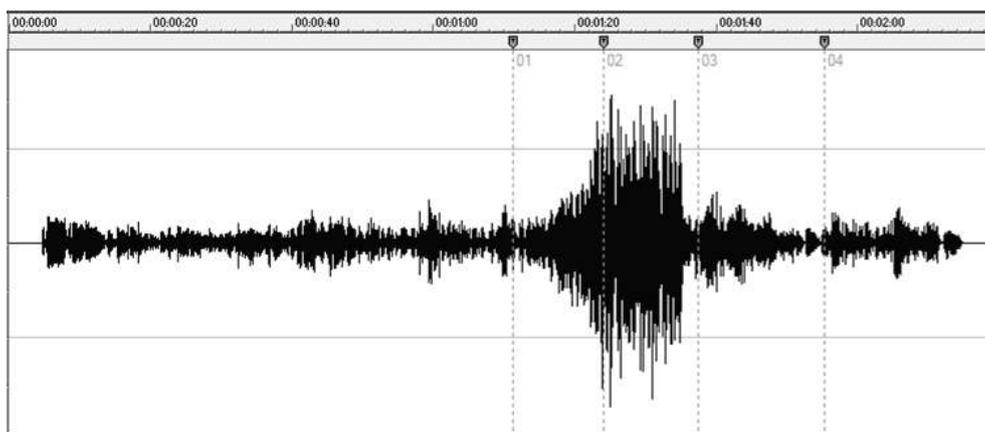
Zarba

"Dudé si es una chacarera o un malambo. Creo que es un malambo, me quedé con eso. Este... y... con un instrumental atípico, que uno no escucha mucho, como es la batería. Empieza con un solo de una batería, después hay una única voz... que interviene, que hace un grito, qué sé yo qué. Este... después hay como un repique así como cortando con los palillos de la batería o algo parecido. Y después interviene el piano, y... se agrega una guitarra. Y hay como un... solo, digamos, no es un solo porque no es como al principio que se escucha un... como único instrumento, pero se escuchan como en segundo plano la batería y la guitarra, y se escucha el piano con mucha más fuerza, y la intervención principal es del piano, y termina, y nada más. No te puedo decir mucho. Es muy linda."



Brahms

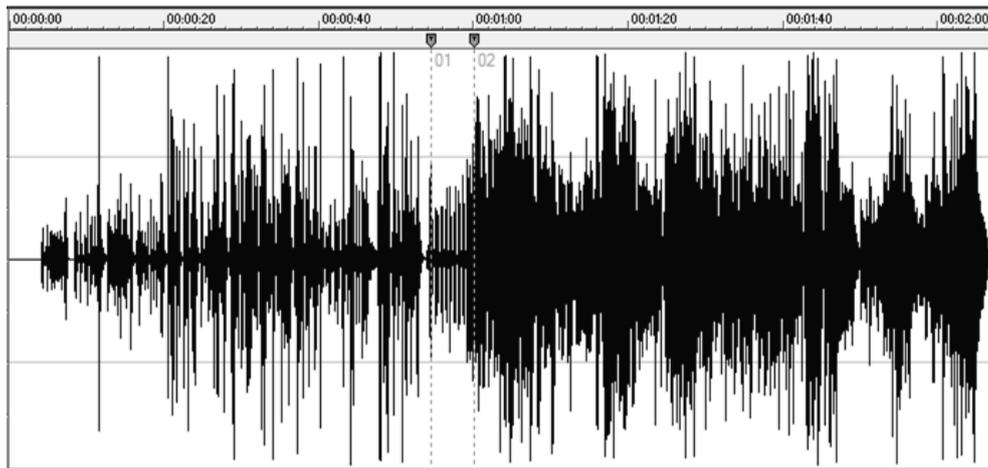
“A diferencia de la otra, esta es música clásica (...). No conozco mucha música clásica. Es muy linda la melodía. Tiene como una introducción, un período de eclosión o explosión en el medio más o menos, y después vuelve a bajar... y termina como empezó. En lo instrumental, no conozco mucho. Es una orquesta sinfónica. Suena hermoso. Y uno se... le remite enseguida a teatro, no? A una obra clásica de teatro, de... Colón, el teatro Argentino, qué sé yo. Más que eso, no. Eh... y por ahí te podés imaginar la danza, qué sé yo el tipo de danza que... Eso es a lo que me remite. Nada. Es muy agradable. Muy linda al oído.”



Sujeto 18

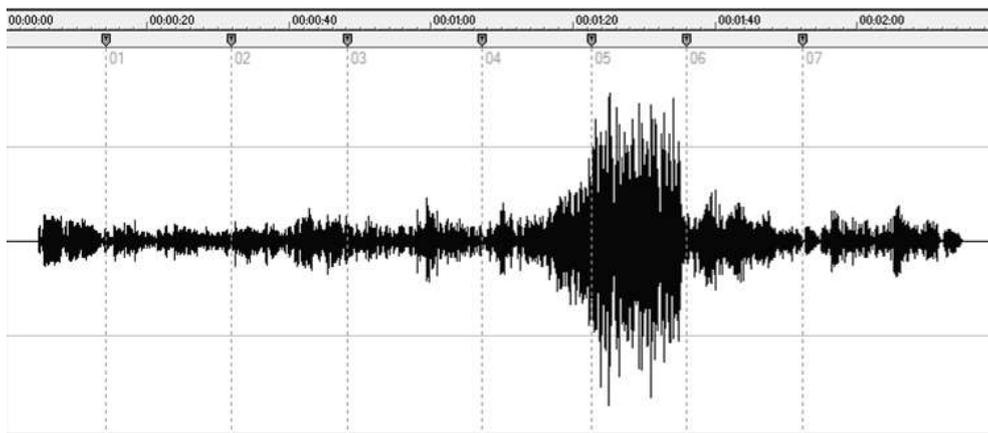
Zarba

“Al principio, empieza así toda media tranquila, media misteriosa. Y... es como... todo percusión. Y por ahí te imaginás una cosa, una bandita en un escenario, así todo más tranquilo. Después arranca como más baile de salón, más de campo, más movido, digamos.”



Brahms

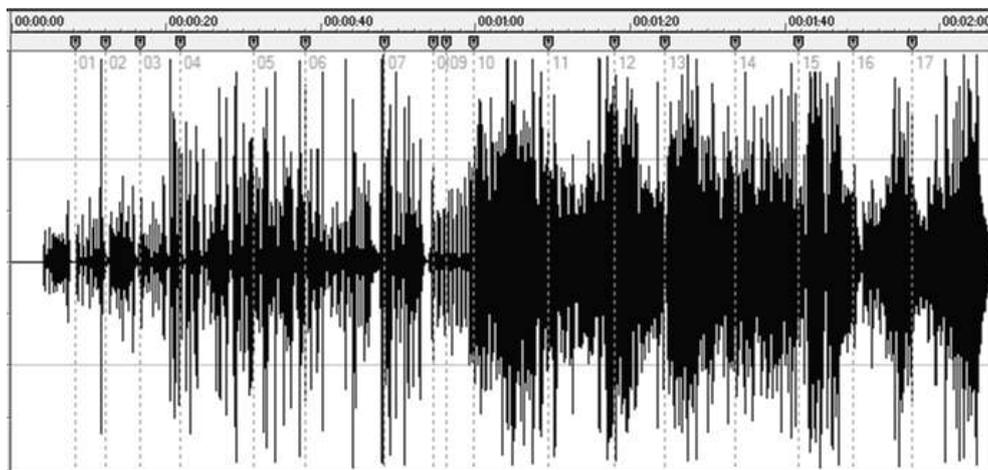
“Ahora escuché... esta música es más relajante que la otra. Parece, va, está bueno para una película, pero parece un cuento, una música así. Y... nada, como que te relaja, sobre todo relajante, y la otra como más para prestar atención.”



Sujeto 19

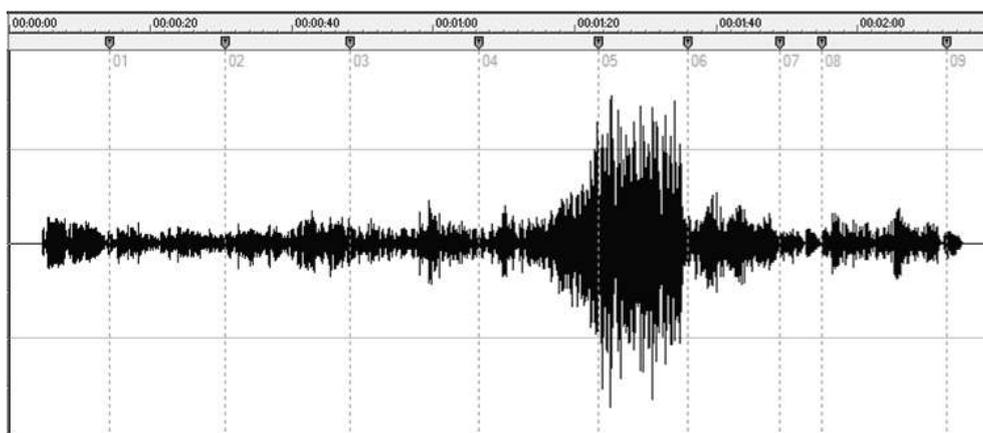
Zarba

“Lo que me imaginé es un grupo de chicos contándose secretos unos a otros. Y después, empezaron a bailar.”

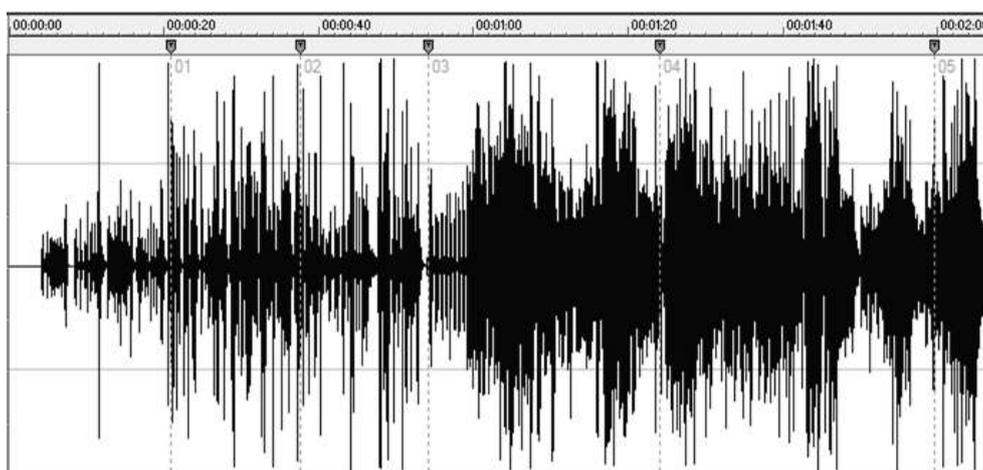


Brahms

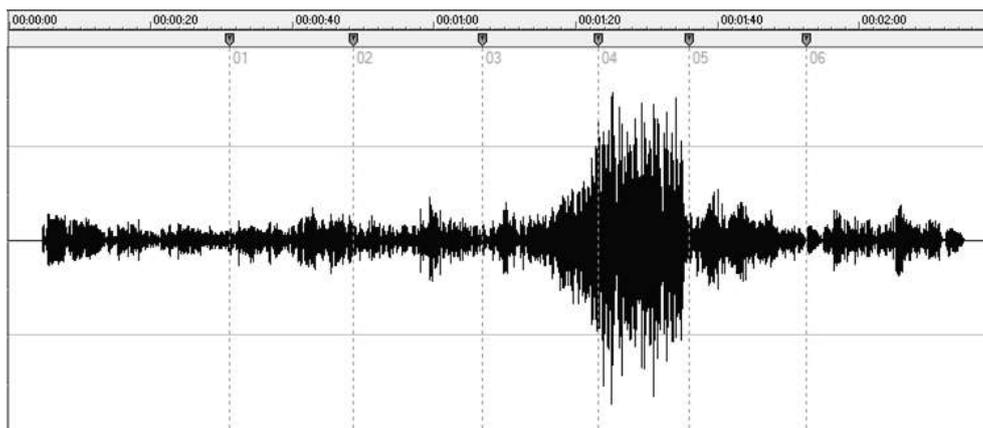
“La obra me inspiró un grupo de ardillas, tratando de esconderse, correteando, espiando al dueño de casa, un señor con cara de serio, de terrible. Se reían y se escondían, se reían y se escondían, y cuchicheaban, y el hombre este... trataba de encontrar de dónde provenía el ruido. De repente las ve, y comienza a hacer piruetas con nueces. Y bueno, se vuelven a esconder, y otra vez el ogro... también, escucha ruidos, trata de encontrarlas, y no las encuentra. Cuando las encuentra, vuelven a hacer piruetas con las nueces.”

**Sujeto 20****Zarba**

“Lo que se escucha son... un cierto ritmo que presenta con un tipo de instrumento y después empieza a sumar... a demostrar cómo puede ser un... ese mismo ritmo con otros instrumentos, o sea, conjugar los sonidos de todos para llevar adelante ese ritmo.”

**Brahms**

“Bueno, esto es... la música es mucho más armónica y como me da la sensación de que cuenta una historia. Esto podría... vos podrías representarlo con una actuación tranquilamente, y uno podría... hacerlo: pasa por un estadio inicial, y algún momento trágico, tenso, y después... como un remate más... armónico.”



EXPERIMENTO 2

ESQUEMA DE LA SUCESIÓN DE AUDICIONES E ÍTEMS DEL TEST

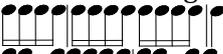
- Primera audición de la obra completa.
- Consignas:
 1. Estimar la duración de la obra (segundos/minutos)
.....
 2. La canción tiene una aceleración hacia el final.
 - SI
 - NO

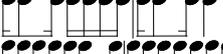
- Atender a aspectos métricos.
- Segunda audición de la obra completa.
- Consignas:
 3. Los tiempos fuertes se vinculan a:
 - a. Chasquido de la Guitarra
 - b. Fraseo Melódico
 - c. Articulación funcional
 4. En qué tiempo del compás se articula el último sonido de la obra?
 - a. 1º tiempo
 - b. 2º tiempo

- Atender a la organización formal y la duración de las partes.
- Tercera audición de la obra completa.
- Consignas:
 5. Indicar la organización formal de la obra:
 - a. IntroABAB'A'CA'D
 - b. IntroAA'BACBDD
 - c. IntroAABA'B'A'CD
 - d. IntroAA'BB'AB
 6. Señalar cuántos tiempos dura la introducción:
 - a. 16
 - b. 24
 - c. 30
 - d. 36
 7. B dura más que B'.
 - SI
 - NO
 8. La Introducción dura lo mismo que dos veces A.
 - SI
 - NO
 9. A y B son iguales respecto de su duración.
 - SI
 - NO

- Atender al ritmo.
- Cuarta audición de la obra completa.
- Consignas:

10. Indicar cuáles de los siguientes ritmos está en la melodía:

a. 

b. 

c. 

d. 

11. El ritmo escuchado corresponde a algún fragmento de la pieza?
[Audición del fragmento rítmico.]

- SI
- NO

- Audiciones de los pares de fragmentos de la obra:

12. Indicar el orden de aparición de los siguientes pares de fragmentos de la obra:

1º Par	Fragm. A <input type="checkbox"/>	Fragm. B <input type="checkbox"/>
2º Par	Fragm. A <input type="checkbox"/>	Fragm. B <input type="checkbox"/>
3º Par	Fragm. A <input type="checkbox"/>	Fragm. B <input type="checkbox"/>

PLANILLA PARA LOS SUJETOS

Grupo:

Años de estudio musical:

Seudónimo:

Edad:

Instrumento principal:

Nº Pregunta	Completar o marcar la opción correcta		Grado de seguridad				
			1	2	3	4	5
1		1	2	3	4	5
2	SI	- NO	1	2	3	4	5
3	a.	b. c.	1	2	3	4	5
4	a.	b.	1	2	3	4	5
5	a.	b. c. d.	1	2	3	4	5
6	a.	b. c. d.	1	2	3	4	5
7	SI	- NO	1	2	3	4	5
8	SI	- NO	1	2	3	4	5
9	SI	- NO	1	2	3	4	5
10	a.	b. c. d.	1	2	3	4	5
11	SI	- NO	1	2	3	4	5
12	1ºPar	Frag. A Frag. B	1	2	3	4	5
	2ºPar	Frag. A Frag. B	1	2	3	4	5
	3ºPar	Frag. A Frag. B	1	2	3	4	5

Obra de Satie

- Primera audición de la obra completa.
- Tarea 1: Describa lo que se imaginó, lo que pensó, las ideas que se le fueron ocurriendo, lo que sintió y cómo se sintió durante la audición.

- Segunda audición de la obra completa.
- Tarea 2: Indique cuánto se corresponde el relato con la obra musical.
 1. Relato I
 2. Relato II
 3. Relato III
 4. Relato IV

- Tercera audición de la obra completa.
- Tarea 3: Indique cuánto estima que se corresponde cada organización propuesta con la obra musical.
 - a. A B C B A
 - b. A B A B A
 - c. A B A C A
 - d. A B A B C

- Tarea 4: Indique si la secuencia de eventos de cada fragmento está tomada literalmente de la pieza, y el grado de seguridad en su respuesta.
 - Fragmento I:
 - Fragmento II:
 - Fragmento III:

- Cuarta audición de la obra completa.
- Tarea 5: Indique cuál de los dos fragmentos de cada ítem aparece primero en la obra, y el grado de seguridad en su respuesta.
 - 1º par Fragn. a Fragn. b
 - 2º par Fragn. a Fragn. b
 - 3º par Fragn. a Fragn. b

PLANILLA PARA LOS SUJETOS

Grupo:
 Seudónimo:
 Instrumento principal:

Años de estudio musical:
 Carrera:
 Edad:

Obra 1

Tarea 1:

Tarea 2:

Relato I	1	2	3	4	5	6	7
Relato II	1	2	3	4	5	6	7
Relato III	1	2	3	4	5	6	7
Relato IV	1	2	3	4	5	6	7

Tarea 3:

a.	1	2	3	4	5	6	7
b.	1	2	3	4	5	6	7
c.	1	2	3	4	5	6	7
d.	1	2	3	4	5	6	7

Tarea 4:

Fragmento I	Si ...	No ...	1	2	3	4	5	6	7
Fragmento II	Si ...	No ...	1	2	3	4	5	6	7
Fragmento III	Si ...	No ...	1	2	3	4	5	6	7

Tarea 5:

1º ítem	A ...	B ...	1	2	3	4	5	6	7
2º ítem	A ...	B ...	1	2	3	4	5	6	7
3º ítem	A ...	B ...	1	2	3	4	5	6	7

Seudónimo:

Obra 2

Tarea 1:

Tarea 2:

Relato I	1	2	3	4	5	6	7
Relato II	1	2	3	4	5	6	7
Relato III	1	2	3	4	5	6	7
Relato IV	1	2	3	4	5	6	7

Tarea 3:

a.	1	2	3	4	5	6	7
b.	1	2	3	4	5	6	7
c.	1	2	3	4	5	6	7
d.	1	2	3	4	5	6	7

Tarea 4:

Fragmento I	Si ...	No ...	1	2	3	4	5	6	7
Fragmento II	Si ...	No ...	1	2	3	4	5	6	7
Fragmento III	Si ...	No ...	1	2	3	4	5	6	7

Tarea 5:

1º ítem	A ...	B ...	1	2	3	4	5	6	7
2º ítem	A ...	B ...	1	2	3	4	5	6	7
3º ítem	A ...	B ...	1	2	3	4	5	6	7

RELATOS DE LA TAREA 1

Transcripción de las respuestas a la tarea de relato de la experiencia de audición, ordenadas por condición experimental y por orden de audición de las dos piezas musicales.

Condición 1 – Orden von Suppé/Satie

Sujeto 1

Von Suppé

“Me imaginé un bufón cocinando para el hijo del rey y haciendo malabares con los tomates.

Pero verdaderamente presté más atención al movimiento de las líneas y su simbología con respecto a la obra.”

Satie

“Me imaginé a Brahms caminando con la cabeza agachada, con pasos pesados y fumando.

Y después de esta experiencia compone la obra.”

Sujeto 2

Von Suppé

“Me imaginé un grupo de gente que desfilaba por las calles de su pueblo, en carros festivos, con trompetas, y esos soldados vestidos de rojo con sombreros altos, todos caminando al compás de la música. La obra me iba llevando en una especie de línea recta que sabía dónde terminaría. Cuando finalizaba la obra el desfile había doblado en la esquina y era hora del aplauso y el discurso del alcalde.”

Satie

“Esta obra me trajo una imagen de noche, una calle al estilo callejón con pisos de adoquines algo llovido, faroles que alumbraban desde las esquinas, una pareja que paseaba por aquí en un estado ambos de enamoramiento haciendo como que se imaginaban estar en una cuadro musical romántico, sin saber que estaban siendo espiados por un asesino hace varias calles disfrazado de payaso.”

Sujeto 3

Von Suppé

“Lo que sentí fue como una sensación de una marcha, con ese estilo característico que tiene este tipo de música hecha con vientos y percusión.

Tipo de música que se hace en cuentos importantes. Consistía en una estructura formal A, A y B. Con una pequeña introducción y cada parte se podría dividir en pequeñas partes internas.”

Satie

“Sentí como una especie de frialdad que me transmitió la obra.”

Sujeto 4

Von Suppé

“Me imaginé un desfile con un ejército y la banda marchando. Aviones y toda la parafernalia adjunta.

No sé si por cuestiones ajenas a la actividad, pero sentí bastantes ganas de reírme, como se hubiera algo gracioso.”

Satie

“Me imaginé imágenes poco estables, fluctuantes, como si se movieran, pero nada concreto.

Me sentí demasiado atado a ir ‘aprendiendo’ la relación entre la forma que se nos mostraba y la pieza.”

Sujeto 5

Von Suppé

“Me imaginé una banda estilo militar, de esas que van en los desfiles caminando con trompetas, etc., que la dirige una persona y las demás va caminando todas haciendo los mismos pasos.

Me guió mucho el gráfico que iba sucediendo durante la audición.”

Satie

“Me imaginé la música de fondo en los dibujos animados, estilo Tom y Jerry, haciendo alguno de los dos algo para molestar al otro.

En este caso me costó más recordar la obra.”

Sujeto 6

Von Suppé

“Al decirme que mire la pantalla y al haber hecho análisis de la estructura formal antes. El dibujo no daba muchas libertades y vi la estructura formal de una obra A, A, B con una pequeñísima introducción. A su vez cada una de esas A estaban divididas en dos partes iguales (quitando la pequeña intro) y una B también con dos partes.”

Satie

“Me sentí bastante aburrido y me imaginé un ballet muy pesado o el concierto de alguna obra de un compositor, sin sorpresa, me sentí totalmente desganado.”

Sujeto 7

Von Suppé

“Primero presté atención para ver si los arcos coincidían exactamente con la música y en que había un mínimo desfasaje, calculo por razones tecnológicas. Pensé que es una marcha militar y que, a pesar de ya haber visto este tipo de visualizaciones, estos arcos son más simpáticos... Que iba graficando las unidades mínimas y que no había nada de sorpresivo en la música.”

Satie

“Primero pensé en que el tempo era más lento que la anterior y que también los arcos pequeños representan unidades pequeñas, luego que es una obra un tanto impredecible y que resulta interesante el trabajo de orquestación. Posiblemente pertenezca al romanticismo. Es difícil establecer la relación entre las unidades. También la sensación de no recordar las frases.”

Sujeto 8**Von Suppé**

“Lo que imaginé fueron las partes de la obra, cómo se relacionaban entre sí, y a su vez cómo se relacionaba su duración con el tamaño de los arcos. Sentí durante la audición que los arcos iban apareciendo no como ayuda de lo que viene, sino como distractor de (algo que ya pasó) la estructura.”

Satie

“Se me ocurrió lo mismo que en la obra anterior. Segmentar la obra por relación entre partes, y sentir que esta obra era más irregular que la anterior, o no equilibrada en cuanto a la duración ni el carácter de las partes.”

Sujeto 9**Von Suppé**

“Durante la audición no me sentí muy atraído por la obra. Tal vez por la sorpresa de la evaluación o porque me parecía algo repetitiva. El gráfico fortaleció esa sensación.”

Satie

“Imaginé a la orquesta con su director indicándoles cambios de intensidad. Me pareció más interesante que la obra anterior, me llamó más la atención.”

Sujeto 10**Von Suppé**

“Imaginé imágenes sueltas, como instantes de un día soleado, muy agradable. Estas imágenes eran de una orquesta tocando al aire libre, fuentes de agua danzante, un director muy fervoroso mientras dirige.”

Satie

“La música suena en el aire, hay una alternancia de imágenes. Por un lado un teatro cualquiera de Buenos Aires y una pareja de ballet bailando.

Y por otro lado, un barrio de Nueva York, muy años 50, y una pareja de mediana edad, él de traje y sombrero, ella de vestido y zapatos negros.

Llovizna, están muy felices, ríen y se besan caminando de la mano. Están muy enamorados.”

Sujeto 11**Von Suppé**

“En la audición iba pensando en las partes de la obra y mirando los arcos para seguir la forma.”

Satie

“Me pasó lo mismo que con la obra anterior, presté atención a la forma, más que nada a los niveles más pequeños. Y en esta obra me pasó que imaginé un teatro con la orquesta en el escenario y en el fondo una pantalla que reproducía lo visto.”

Sujeto 12

Von Suppé

“Lo primero que traté de hacer fue relacionar el ritmo de la música con el ritmo con que iban apareciendo las unidades en la pantalla. Y tratar de ver si coincidían con el aspecto formal de la música.”

Satie

“Me imaginé a la gente que estaría analizando lo que todos estamos poniendo... A la vez, tratando de prestar atención a la obra. También pensé en por qué nos hacen hacer esta prueba antes de un parcial! O si tenía algo que ver con lo que quieren investigar.”

Sujeto 13

Von Suppé

“¿?”

Satie

“Durante la primera parte (primer arco grande) vi a un viejo escritor escribiendo en un banco de cemento en una plaza llena de hojas secas de los árboles, típica imagen otoñal de una plaza. Pude ver los árboles agitados por el viento y sentir y saber lo que el viejo escribía. En la segunda parte (segundo arco grande) me vi a mí en un crucero en medio de una noche bastante tormentosa. Hacia el final sólo pude imaginar lo que pensaba la paloma que estaba del otro lado del vidrio de la ventana del aula.”

Sujeto 14

Von Suppé

“Estaba muy concentrado en el movimiento del gráfico formal. Me imaginé una pista de patinaje sobre hielo y tuve sensaciones de infancia.”

Satie

“Imaginé olas de mar, recordé una obra contemporánea que escuché hace un par de años ‘The unanswered question.’ Se me aparecía la imagen de una película de mi infancia.”

Sujeto 15

Von Suppé

“Imaginé la relación de lo que veía con lo que escuchaba, es decir, que presté atención a la forma musical de la obra que escuché. Deduje que de las tres partes grandes que tenía la obra, las dos primeras eran iguales, y la tercera totalmente distinta. Eran iguales porque las estructuras menores eran iguales. También distinguí un poco la instrumentación de la obra. Fue en lo único que pude pensar.”

Satie

“En esta obra empecé a sentir cansancio, casi que me agarró sueño. Era una obra más tranquila y aunque pude atender a la organización se me hizo muy confuso llegar a algo concreto. Por eso es que me relajé y me dejé llevar.

No pensé en nada en especial, sólo escuché sin prestar atención mirando la pantalla, como pasaban los arquitos por delante de mis ojos, sin entenderlos.”

Sujeto 16**Von Suppé**

“La estructura formal de la obra, imaginándome cada una de las partes y sus repeticiones, poniéndole letras y valores a cada una de las frases. Me imagino un desfile de una banda musical.”

Satie

“A primera escucha un poco confusa, con respecto a la organización formal. Me inspiraba algo de alegría, algo cómico, a su vez algo desesperante.”

Sujeto 17**Von Suppé**

“Me imaginé una orquesta militar, durante una marcha. El gráfico mostrado en pantalla hizo que pensara en la estructura de la obra (A, A, B), nivel macro, AB-AB-AA, nivel micro.

Creo que fue el redoble del redoblante y los instrumentos de viento estridentes los que me hicieron pensar en una banda militar.”

Satie

“Se me ocurrió pensar en los detalles de los diferentes materiales involucrados en la obra. Sobre todo en detalles melódicos (y contra melódicos). Me llamó la atención un segmento que, según mi criterio, funciona como un interludio o puente, pero que podría tranquilamente representar una nueva relación (más corta que el resto) dado que posee intensidades más fuertes y con mayores cambios (también de tempo) y otra melodía.”

Condición 1 – Orden Satie/von Suppé**Sujeto 18****Von Suppé**

“La sensación que me da es de fuerza, ganas. Me imaginé mucha gente trabajando en una construcción, pero todos trabajando a la par con muchas ganas.”

Satie

“Primero una sensación de desesperanza, desilusión, resignación.”

Sujeto 19**Von Suppé**

“Durante la audición me sentí aturdido por el sonido.

Imaginé una mansión en donde se celebraba el triunfo de una batalla. Pensé, también, que la obra está en sol mayor. Me sentí como en una fiesta alegre.”

Satie

“¿?”

Sujeto 20

Von Suppé

“En la obra me sentí mucho más cómodo a la hora de seguir la forma porque había más células repetidas y dos partes muy bien diferenciadas. No me quedaron dudas con la forma. Me pareció concreta la estructura formal.”

Satie

“Las ideas que se me fueron ocurriendo fueron referidas a la forma de la obra donde las micro formas no parecían tener similitud alguna, pero por parte de las macro formas si se podía apreciar las partes con claridad.”

Sujeto 21

Von Suppé

“Me imaginé una orquesta tocando la obra dentro de mis posibilidades de imaginación. Me sentí tranquilo durante la audición y bien.”

Satie

“Lo primero que pensé fue escuchar atentamente para poder segmentar cada arco grande. Durante la audición me sentí tranquilo y muy atento, aunque no se si pude diferenciar bien cada arco. A medida que los arcos se iban formando sentía como una idea de continuidad.”

Sujeto 22

Von Suppé

“No sé por qué pero me imaginé que estaba en un circo, asombrada mirando la función que daban, la música me transportaba a ese lugar, veía gente haciendo malabares, me sentí bien con entusiasmo, y al mirar el gráfico distinguía fragmentos, pero en mi imaginación una imagen tras otra, payasos, piruetas, tropezones.”

Satie

“Mientras escuchaba la obra y miraba la pantalla trataba de prestar atención en la forma de la misma, las partes, qué relación existía entre las mismas y seguía con la vista el gráfico que aparecía, en donde se podía diferenciar tanto la forma macro como así también las micro y en cuanto a la sensación...”

Sujeto 23

Von Suppé

“Me imaginé una película antigua con unas mujeres y hombres que bailan alguna danza tradicional de la época muy alegres. A medida que transcurre el baile se agregan bailarines y al final se incorpora un nuevo paso. Después termina.”

Satie

“Mientras escuché la primera parte pensé en un objeto que subía y que bajaba, o que iba y volvía hasta que se entregaba finalmente. Después imaginé una parte más sombría y algo vaga, no tan clara. Me remitía a cambios de luz y a incertidumbre, si bien no era tan contrastante como la primera parte, como si el protagonista todavía fuera el mismo. Luego se retoma nuevamente el camino inicial, aunque hay cambios en el paisaje y se llega a destino.”

Sujeto 24**Von Suppé**

“Sentí que estaba en una circo mirando diferentes espectáculos. Me sentí muy contenta, e inmediatamente imaginé colores alegres y divertidos, la orquesta marchando por la ciudad, y la gente jugando en un parque de diversiones.”

Satie

“Sentí que la cabeza se me caía, en una sensación muy cómoda y relajante. En cuanto a la obra, la melodía presenta dos grandes partes que a su vez se dividen en pequeñas partes. El motivo principal (A) se repite junto a otra parte diferente (B). La melodía se destaca por no repetir las partes y generar una secuencia entre las mismas.”

Sujeto 25**Von Suppé**

“Lo que se me vino a la cabeza primero que nada fue como una sensación de acción o algo muy movido, con mucha alegría y fuerza. Por lo que tenía que tener un final como si tendría que cerrar demasiado seguro de una manera muy alegre.”

Satie

“Es una obra que representa una especie de secuencia en la que se puede sentir una continuidad que hace que la obra tenga un sentido en cuanto a la temporalidad.”

Sujeto 26**Von Suppé**

“Es una obra llevadera, rápida, que me hizo imaginar a una escena de dibujos animados. Auditivamente se sentía como una canción conocida.”

Satie

“Fue una obra tranquila que da sensación de tranquilidad. Me parecía llevadera y entendible auditivamente. Me hizo recordar a una película de época.”

Sujeto 27**Von Suppé**

“Me imaginé una danza, algo bailable y alegre.”

Satie

“Me imaginé los instrumentos musicales y trataba de seguir los arcos que aparecían en la pantalla mientras escuchaba el tema. También trataba de escuchar la melodía para encontrar los finales de frase.”

Sujeto 28

Von Suppé

“Me hacía acordar a los desfiles en donde tocan orquestas de marchas, a los caballos, y días de sol. También me recordaba un poco a los circos. Parecía una canción de un grupo político. Alegre.”

Satie

“Estaba muy pendiente de prestar atención y seguir la forma de la obra, quizá eso no me dio lugar a la imaginación, pero por otro lado sentí que era una obra algo irregular.”

Condición 2 – Orden von Suppé/Satie

Sujeto 29

Von Suppé

“Imaginé esos desfiles en los que la orquesta desfila por las calles todos vestidos iguales, también un circo en el cual la melodía iba cambiando según los actos que hacían. Me sentí bien porque me hacía acordar cosas buenas.”

Satie

“Por momentos imaginaba la llegada de un viejo barco a una isla desconocida, tiburones que rodeaban el barco. También imaginé una gran casa antigua con un hogar encendido y una mujer siendo perseguida por un desconocido. Sentí suspenso en varios momentos y pocos momentos en los que podía relajarme.”

Sujeto 30

Von Suppé

“Sentí que el gráfico de la pantalla iba acompañando la melodía en la relación de alturas. A la vez, cuando el gráfico alcanzaba puntos más altos o más bajos se sentía una sensación de mayor o menor intensidad en la escucha. Más alto más intenso, más bajo más relajado.”

Satie

“El movimiento del dibujo lo relacioné con el motivo melódico de la melodía (ida y vuelta, dinamismo). Los colores cambiaban según los cambios texturales en la pieza.”

Sujeto 31

Von Suppé

“Imaginé: Un camino en la montaña. No pensé nada, las ideas iban de la mano de la imagen, un viaje, un vuelo densidad de situaciones. No sentí un cambio grande de mi estado, disfruté.”

Satie

“Imaginé un bosque, castillos, agua que fluye, encuentros de personas, entrando entre la naturaleza y la naturaleza. Pensé en qué bello que era todo. Me sentí completo.”

Sujeto 32**Von Suppé**

“Escuché atentamente la obra, ya que no la conocía y como modo de escucha más comprometida. Por momentos sentía aproximación hacia cómo sería la parte siguiente. En cuanto a lo que se ve, por momentos, dejé un poco de lado la audición, pero existía cierta lógica entre las dos cosas.”

Satie

“Lo que se siente al escuchar la obra es intriga, porque no es fácil suponer qué puede suceder después, por momentos me dio sensación de angustia, de tristeza, y por momentos no, como que algo que está perturbado, por momentos se calma.”

Sujeto 33**Von Suppé**

“El contorno que iba dibujando la línea me hizo imaginar el contorno de montañas o de un paisaje más bien natural. La música era muy dinámica y reflejaba como seguridad y firmeza. En un momento me imaginé un concierto al aire libre.”

Satie

“La música me reflejó puntualmente el mar... tarde soleada en un barco muy grande... vacaciones... aunque la música no es tan ‘feliz’ por decirlo así, más bien tiene partes como más serias.”

Sujeto 34**Von Suppé**

“Pensé en memorizar la obra, en dividirla en partes para recordarla mejor. Además, sentí que el gráfico no me era útil.”

Satie

“No pensé mucho. Descifraba la forma. El gráfico me sirvió.”

Sujeto 35**Von Suppé**

“El gráfico que iba a pareciendo con el desarrollo del tema representaba, en lo vertical, a las alturas, y en lo horizontal la temporalidad. A su vez, la línea se iba poniendo roja a medida que la tensión en el tema incrementaba, y azul cuando ésta resolvía.”

Satie

“En mi opinión, los movimientos de la línea eran casi una representación de cómo uno se imagina la melodía cuando la oye, y los cambios de color en esta representaban cambios formales.”

Sujeto 36

Von Suppé

“En primer lugar, estaba más preocupada por descifrar el significado de las ondas rojas y azules de la pantalla que otra cosa. Hacia la mitad del tema me dejé llevar un poco más por la música y traté de no pensar en nada, lo cual tampoco funcionó porque sin querer intentaba escuchar la tarea de cada instrumento. Por momentos podía imaginar, o bien venía a mi cabeza la secuencia de una orquesta tocando dicha obra.”

Satie

“En esta obra me ocurrió algo diferente a la otra, ésta me generaba una clima de relajación, en que podía verme en medio del mar, con un atardecer en el cielo, fue todo lo que me generó: un clima de relajación en donde prácticamente me podía ver en la nada, sin pensar, en primer lugar pensé que se debía al movimiento de la melodía, en donde para mi mente se asemejaba al movimiento de las olas, pero no lo sé.”

Sujeto 37

Von Suppé

“Al ver esas imágenes, imaginé el grado de reposo o tensión que sentía a medida que pasaba el tema. Más que nada me imaginé a qué se referían con esos gráficos, aunque no llegué a ninguna conclusión muy certera. Al principio pensé en flores, pero después me recordó a una marcha o en soldados.”

Satie

“Nuevamente pensé en lo que podría estar representando exactamente el gráfico. Posiblemente por eso pensé en el mar, en olas y en un barco, al principio. Pero después, se me ocurrió que era una descripción sonora de distintas partes de una ciudad.”

Sujeto 38

Von Suppé

“Sentir: ansiedad, expectación, concentración. Imaginar: una partitura, simbología de alturas, gráficos y dinámicas en colores, duración del gráfico en tiempo real: 4 compases.”

Satie

“Misterio, cueva, mar, historia, relato, narratividad, intriga, historia que se desenvuelve con un nudo racional, al modo de una novela policial. Cálculo, sorpresa.”

Condición 2 – Orden Satie/von Suppé

Sujeto 39

Von Suppé

“La obra era más predecible que la anterior por lo cual fue más fácil su entendimiento. Los picos de la onda iban en contratiempos. Comienzos téticos. Tempo moderado.”

Satie

“Sentí una interpretación gráfica cromática, corresponde en un comienzo con niveles métricos, que eran de nivel 1. Luego los siguientes colores hacían una descripción expresiva (ya no era métrica) en cuanto a intensidad y terminaba con el negro (final).”

Sujeto 40**Von Suppé**

“Vi que el gráfico que se iba dibujando sobre la música no tenía ningún tipo de relación con la melodía de la misma.”

Satie

“Durante la audición no pude concentrarme mucho en el cambio de los colores ya que era más pregnante el color de los sonidos (timbre).”

Sujeto 41**Von Suppé**

“En esta audición presté poca atención a lo que sucedía en la pantalla y traté de imaginar algo de acuerdo con la obra, la cual me pareció de carácter alegre y de festejo. La obra me hacía pensar en personas festejando alguna ocasión.”

Satie

“Estaba muy atento a cómo era que se relacionaba la ‘línea temporal’ con la música, y cómo era que ésta se movía y cambiaba de color con respecto a lo que sucedía con la obra. Durante el transcurrir de la obra enfoqué mi atención en vincular ambas cosas.”

Sujeto 42**Von Suppé**

“La audición me sugirió los colores amarillo y rojo, y en cierta manera me imaginé una especie de desfile.”

Satie

“En la mayor parte del tiempo mi audición estuvo como muy ligada al gráfico de la pantalla, y no me permitió concentrarme en un aspecto sensible. La sensación fue como de vaivén.”

Sujeto 43**Von Suppé**

“Un desfile militar, una fiesta, o el fracaso de alguien ridiculizado con música triunfal. Fue un discurso fácil de seguir.”

Satie

“Lo primero que se me cruzó por la cabeza fue la película ‘Fantasía’ de Disney. Luego puse especial atención a la forma y al diseño melódico de la obra, esto fue más fácil gracias al dibujo que aparecía en la pantalla.

Durante la escucha sentí una sensación de tranquilidad.”

Sujeto 44

Von Suppé

“Sentí un gran choque emocional con respecto a la obra N°1, que fue de gran agrado para mí. Esta en cambio tiene un carácter distinto. Me recordó a música del período clásico, a grandes salones, a trajes elegantes, gente con pelucas inmensas. Pero chocante musicalmente.”

Satie

“Me imaginé que vos querías subjugar en el inconsciente ideas mediante imágenes. La animación fue de ayuda para hacer pregnante la audición. Me imaginé que las líneas eran la frecuencia de las notas y que el color era el timbre. El rojo y el azul muy buenos! Como la naranja mecánica.”

Sujeto 45

Von Suppé

“Tres materiales: la caída, los picos y luego caídas más distanciadas. Otro vals, posiblemente de Strauss. Cuando fui a ver a Zubin Mehta terminó con cuatro vals de Strauss. Eso es demagogia musical.

Los picos que hace la línea pareciesen ser los Alpes, aunque no estoy seguro que esté lindero con Austria.”

Satie

“Vi olas al comenzar. Pensé en el vals de las olas de Strauss, pensé que tal vez sería un vals. Me sorprendió que la línea se fuera borrando. Pensé en los colorcitos de la línea, que se repetía la parte B, pero el color de la línea cambiaba. Pensé en ABACA más coda. Me pareció maravilloso lo bien que cerraba el ancho de la pantalla (es decir, la línea terminó justo).”

Sujeto 46

Von Suppé

“Me daba la sensación de que el dibujo iba a destiempo de la melodía, como más lento.

Los dibujos no eran como me imaginaba que iban a ser.”

Satie

“Durante la audición me gustaba ver como cambiaban los colores. Eso me llamó mucho la atención. Era divertido ver cómo se formaban dibujos al ritmo de la música.”

Sujeto 47

Von Suppé

“Sentí que la línea de la pantalla no tenía mucho que ver con lo que estaba sonando... sobre todo al principio.

No me imaginé nada, sólo una orquesta. Esto creo también que surge en consecuencia de compararlo con la obra anterior.”

Satie

“Creo que los diferentes colores iban marcando las partes de la obra e iban marcando el ritmo, las alturas y la intensidad.

Me parece que sirve mucho para concentrarse en la obra, no sólo auditivamente, sino también visualmente.

Me imaginé dibujos animados.”

Sujeto 48

Von Suppé

“Me imaginé gente bailando dando saltos. Un festival.

Esta obra me hizo sentir bien, era muy alegre.

Me sentí más atenta pero tranquila.”

Satie

“Me imaginé un bote en esas olas que aparecían, por momentos me parecía que las olas no hacían el mismo recorrido que la obra.

Me sentí bien un poco intrigada por este trabajo.”

Sujeto 49

Von Suppé

“La obra es muy alegre, presenta cambios repentinos de melodía pero pareciera que siempre con los mismos instrumentos hacen dibujos parecidos o en la misma escala. Las líneas que aparecen en pantalla se relacionan con los cambios en la melodía ascendente o descendente de la obra oída. Los colores caerían según el dibujo melódico, si se repite es el mismo color y sino cambia.

Satie

“La obra escuchada era muy tranquila, con un juego de ‘subidas y bajadas’ de instrumentos.

La idea que primero me surgió es que las líneas que se dibujaban subían si la melodía ascendía y bajaban si descendía. El color de la línea cambiaba cuando cambiaba el dibujo melódico que hacían los instrumentos. Y el cambio súbito o gradual variaba según si el cambio era repentino o gradual.”

Sujeto 50

Von Suppé

“Me imaginé una fiesta en un palacio, con bellos jardines, todo muy iluminado, la fiesta transcurre tanto dentro como afuera, de estilo clásico-romántico el vestuario de los invitados, largos vestidos, muy pomposos, trajes negros y blancos de cola, combinados con moños en los hombres.

Mucha comida y bailes, donde hasta los criados están a gusto.”

Satie

“Me imaginé un barquillo en un lago, tripulado por una pareja que se mecía por las olas suaves del lago.

Sentí placer, es una música muy linda y relajante, pero con tensión. Los colores del dibujo en la pantalla eran muy clásicos, hubiese elegido otros.”

Sujeto 51

Von Suppé

“Me asusté porque empezó antes de que lo pensara.

Imaginé un desfile de soldaditos de plomo y caballería, también una especie de corte real. y me acordé de la canción que dice ‘arriba Juan, pasan los soldados...’

Daba una sensación de mantenerse atento y derecho. También me acordé de Hijitus, a veces pasaban fragmentos de música parecida.

Un carnaval. Un circo.”

Satie

“Imaginé a una persona de otra época danzando en un jardín lleno de plantas, en pleno día, con mucho sol y muchos pajaritos y mariposas.

Me sentí como relajada, despreocupada, y a la vez concentrada en tratar de seguir el movimiento de las imágenes relacionándolo con la música.

Pensé que me iba a dormir.”

Sujeto 52

Von Suppé

“Esa línea describía los acontecimientos musicales, alturas, articulaciones, etc.

Era un dibujo que contaba el camino de la melodía.

El cambio de color tenía que ver con el cambio de intensidades (no estoy seguro).

Me sentí un poco perdido en la escucha.”

Satie

“La línea iba recorriendo lo que pasaba en la música, quiero decir, graficaba algunos parámetros del sonido.

Cuando se movía arriba o abajo reflejaba las alturas, el cambio de color la textura y también el timbre.

También me remitió al tiempo, ese movimiento lento de la figura.

La densidad textural con lo grueso de la línea.”

Condición 3 (Grupo Control) – Orden von Suppé/Satie

Sujeto 53

Von Suppé

“Durante la audición puse toda mi atención en deducir cuál era la estructura formal de la obra. Reconocer los materiales y sus variaciones. Lo que me imaginaba eran las letras con las cuáles definiría cada sección y cómo, a partir de que apareciera una nueva parte, las letras anteriores se iban modificando o se volvían dos opciones.”

Satie

“Volví a pensar en la estructura formal, esta vez con menos insistencia, hasta que dejé de pensar y sólo escuché o me dejé llevar por si me gustaba o no lo que iba escuchando.”

Sujeto 54

Von Suppé

“Muchos colores saltando. Bailando una danza media trillada. Militares amables. Me sentí en la ópera. Pero como que había ido por obligación. Respecto a la música en sí, traté de buscarle la forma.”

Satie

“Una disyuntiva entre dos cosas. No demasiado distintas. Una decisión difícil, digamos. No le presté atención a la forma, sino más a los colores de la orquesta, los instrumentos.”

Sujeto 55

Von Suppé

“Vino a mi cabeza la imagen de un grupo de personas marchando hacia un mismo lugar durante un lapsus de tiempo no muy largo y que cambiaban de dirección cuando la melodía lo indicaba. Da una clara idea de baile ‘cuadrado,’ es decir, sin tener ningún tipo de ritmo sincopado, sino todo enmarcado en un 2/4 constante. Me sentí tranquilo, pues la melodía era fácil y corta de recordar, además cantable, lo cual me dio algo de paz por si la debía escribir.”

Satie

“Sentí mucha tristeza y quietud. Por los sonidos largos es difícil imaginar algo o alguien, en constante movimiento. Un lugar oscuro y difícil, con poco desarrollo de la melodía, el tiempo parece no andar. Ocurre algo muy lento y falta de energía, oscuro y solitario.”

Sujeto 56

Von Suppé

“Me imaginé la música de algún dibujo animado, o de una serie vieja de televisión, Entré en un clima de reflexión y al escucharlo da felicidad. Es una obra alegre. Me sentí relajado al escucharla.”

Satie

“Me imaginé caminando en un bosque lleno de flores en plena primavera, un día soleado, luego me sentaba cerca de un río con todas montañas alrededor. Sentí

pleno descanso al oír la obra, y me ayuda a tranquilizarme en los días con mal humor. No es una obra de felicidad pero si de tranquilidad y mucha paz."

Sujeto 57

Von Suppé

"Principalmente la obra me remite a un ballet o una ópera, quiero decir algo teatral, una escena donde transcurre una fiesta podría ser... Al principio se me ocurrió ir pensando en la forma (A, B, A, etc.) porque siempre me olvido de prestar atención a eso y estoy tratando de adquirirlo. Pero siempre prefiero tener una escucha más general sin prestar a los detalles, sólo a escuchar, y digamos a sentir la música."

Satie

"Al escuchar esto imaginé muchas cosas. Muchas digamos que personales, historias mías. Y por otro lado la sentí romántica y hasta con dolor a la obra, con mucho carácter emocional a diferencia de la otra. Pero también la imaginé en un ballet."

Sujeto 58

Von Suppé

"Me imagino en una marcha, donde veo pasar a los militares uniformados, tipo en los años 40, y se sintió más allá de una canción de marcha, como también de festejo de algo. Me sentía como un espectador, con total indiferencia."

Satie

"Lo primero que se me vino a la mente fue una película muda de Chaplin. La música es muy suave y sentí una relajación, aunque también me surgió expectativa en un momento. Otra cosa que pensé fue en la noche."

Sujeto 59

Von Suppé

"Mientras escuché, imaginé el dibujo melódico de lo que escuché y traté de irlo cantando. Pensé en las frases, cómo se estructuraron. Por ejemplo, escuché que las frases musicales más pequeñas duraban 4 tiempos. Me sentí a gusto porque era una melodía agradable en modo mayor que me trajo buenas sensaciones. Me gusta este tipo de música."

Satie

"En este momento estoy muy cansado, debe ser por eso que la obra me resultó densa, ya que es lenta y repetitiva, quería que terminara rápido. En la segunda audición lo escuché con más predisposición y me agradó más la melodía."

Sujeto 60

Von Suppé

"Me imaginé un circo, más que nada por el estilo de la obra. Pensé en un domador de leones, y me sentí muy a gusto, salvo por el equipo que estaba muy cerca de mí y los agudos me taladraban la cabeza. Como pensé que iban a preguntarme sobre cosas relacionadas con la cátedra, le presté mucha atención al tempo, al modo en que estaba el tema, los instrumentos, etc."

Satie

“Me imaginé los dibujitos al estilo ‘Tom y Jerry,’ una persecución pero sigilosa... o un acecho, alguien acechando a otro alguien. Me gustó mucho la obra y me pareció más entretenida que la anterior, me gustó más y me pude concentrar más.”

Sujeto 61**Von Suppé**

“Una melodía alegre, de fiesta. Una marcha, una banda tocando. Mucho público. No es el tipo de música con la que disfruto, pero no me desagrada.”

Satie

“Por momentos me generó tranquilidad y por momentos intranquilidad. Es una obra más bien lenta. Me remite a un bosque, solo. Tranquilidad, pero a la vez peligro.”

Condición 3 (Grupo Control) – Orden Satie/von Suppé**Sujeto 62****Von Suppé**

“Imaginé un desfile, una marcha. Pensé que la gente se preocupaba mucho por la forma. Durante la audición no sentí interés por la obra.”

Satie

“Con la música imaginaba cada fuente sonora que la producía, pensaba que bien podría ser una pieza de baile moderado. Durante la audición sentía disfrute.”

Sujeto 63**Von Suppé**

“Imaginé que estaba dentro de una película en blanco y negro, donde era parte de una celebración, sea una festividad o algo símil a un desfile. Sentí algo parecido a la euforia, como cuando se gana algo. Me sentí bien, complacido.”

Satie

“Me imaginé dentro de un salón de baile, en una época ya arcaica. Sentí una especie de liberación, como si estuviese bailando o flotando en el aire. Me sentí así, como liberado.”

Sujeto 64**Von Suppé**

“Sentí una gran energía y eso me gusta de algunas obras, cuando transmiten fuerza, pero no me gustó mucho lo que escuché, tal vez este no sea el momento para mí de escuchar esta pieza, es como si no pudiera encontrarle el verdadero sentimiento del que la hizo o de los que la interpretan... pero eso depende de cada uno. Pero igual que la otra, siento que no me pertenece, la siento ajena a mí.”

Satie

“Me sentí extraña porque no escuché la obra en función de una consigna y tampoco como hago con la música que me gusta, en donde dejo que mis

emociones fluyan, fue más como una expectativa de lo que iba a pasar cuando finalizara. Igual noté que era una obra para orquesta y eso hace siempre que me imagine a la fuente de sonido, en este caso, cuerdas primero y después los vientos. Como me suele pasar con las obras orquestales de este tipo me envuelven en un clima de un tiempo que no me pertenece.”

Sujeto 65

Von Suppé

“Sentí euforia, energía, alegría en general. En una pieza de constante dinamismo. Sorpresa al principio de la obra por la intensidad de la misma. Pensé en los instrumentos, en la forma de la obra y la energía que debería sentir el compositor al crearla.”

Satie

“Sentí algo de incertidumbre, expectación por lo que seguía en cada momento de la obra; pensé también en los instrumentos que ejecutaban cada parte. A pesar de no tener certeza de lo que seguí en cada momento, me sentí cómodo y atento en la escucha. Pude percibir una modulación.”

Sujeto 66

Von Suppé

“Vigor. Se le vienen a uno ganas de conquistar el mundo o chamuyarse a la vecina. Pero bien, yendo a la música, debo admitir que me llegó: tenía fuerza, mucha fuerza y eso va. Lo negativo, absolutamente desconectado de mi realidad mundana.”

Satie

“Relax. La música me calmaba, sentí como si me acunaran. Por momentos me dispersé. Dejando de lado los momentos de desconexión, la breve tranquilidad que me causó la obra. La sentí lejana, fuera de mi contexto espiritual. Agradable pero lejana.”

Sujeto 67

Von Suppé

“Me imaginé que estaba en un juego con nenes chicos y que a la vez estaba en una marcha, o un desfile de alguna banda. Me sentí como que estaba participando de la misma.”

Satie

“Me imaginé que estaba en un barco o en un subibaja porque era como si la música me llevara de un lado para el otro o si subiera o bajara. Me sentí muy sumergida como en un mar en la obra como si quisiera llegar a algún lado pero siempre volvía a lo mismo, estaba como ‘viajando en barco.’”

Sujeto 68

Von Suppé

“Niños en un carrusel, película de ‘Mary Popins,’ paisaje verde, caballos, tirar cosas al aire, globos, alegre, día de calor.”

Satie

“Sentí como suspenso, me llevaba a pensar en un bosque oscuro algo triste, sin melodía; bien una ‘historia’ de algo que contar.”

Sujeto 69

Von Suppé

“Lo primero que pensé o noté fue que esta obra es mucho más ‘festiva,’ algo relacionada al baile. Luego noté que su organización formal es mucho más fácil de notar que la de la obra anterior, dado que el centro tonal está más ‘expuesto’ y hay un gran nivel de repetición. Me imaginé a la orquesta e incluso sentí un poco de ganas de moverme con la música.”

Satie

“Lo primero en lo que pensé fue encontrar un centro tonal o algún indicio que me diera alguna pista para tener un parámetro con el cual guiarme para empezar a analizar y comprender la obra.”

ARCHIVO MULTIMEDIA