

## EL MOVIMIENTO CORPORAL COMO MODO DE DESCRIPCIÓN MUSICAL NO LINGÜÍSTICO. EXPERIENCIA ARTICULADA Y EXPERIENCIA INTERPRETADA DURANTE UNA PRÁCTICA DE BALLET

María Gabriela Mónaco, Mónica Valles  
Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes, Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical  
mariagmonaco222@gmail.com, mvalles@speedy.com.ar

Palabras clave: movimiento corporal – descripción no lingüística de la música – experiencia articulada e interpretada.

### Fundamentación

Si bien la práctica de significado musical tiene sus raíces en la experiencia con la música también incluye descripciones, en particular cuando dicha práctica es comunicada. Esto encuentra relación con los modos en que las personas se involucran con la música. Este involucramiento puede tener lugar de un modo directo, en el que se establece una relación que permite una experiencia de resonancia conductual con la energía física, o uno indirecto, que se da a través de un mediador (por ejemplo, una descripción lingüística, una partitura o un reproductor de audio) y promueve el acceso a la música como representación mental, pero no como energía sonora. Estos modos no son excluyentes y pueden reforzarse mutuamente en tanto se encuentren balanceados. Aunque una descripción se basa principalmente en la abstracción, la conceptualización y la verbalización, es posible considerar formas alternativas de descripción no lingüísticas. (Leman, 2008).

La cognición musical corporeizada considera que existe una relación entre las propiedades emergentes de una obra musical y el modo en el que músicos, bailarines y oyentes experimentan en su cuerpo y en su mente la música. Ésta perspectiva sostiene que el cuerpo cumple un rol determinante en el modo en que se construye la experiencia y es la interacción corporal con el entorno lo que genera significados sobre la experiencia y permite una comprensión del mundo. (Gibbs, 2006; Leman, *op. cit.*). Postula que la participación del cuerpo en la música puede ofrecer nuevas posibilidades para la descripción musical y que la acción puede jugar un rol clave en la mediación entre lo mental y lo físico. Las formas sónicas en movimiento tienen un impacto directo en nuestros cuerpos y adquieren una significación a través de la acción corporal más que del pensamiento. Así, podemos distinguir una significación corpórea de una cerebral. Si las formas sónicas en movimiento involucran a los sujetos en un proceso de significación corpórea, es probable que el movimiento corporal brinde indicios para descripciones no lingüísticas de la música. Una forma de descripción basada en las articulaciones corporales se relaciona con la idea de 'experiencia articulada' que se distingue de la 'experiencia interpretada'. Las experiencias del primer tipo son más espontáneas y se basan en el cuerpo, en tanto las del segundo, están focalizadas en la vida privada, involucran una mirada de la cultura e implican una aproximación basada en el cerebro (Leman, *op. cit.*).

Las relaciones entre música y movimiento han sido motivo de indagación desde hace mucho tiempo y a la luz de diversos enfoques. Algunos estudios indagaron sobre el uso de patrones de movimiento expresivo en los instrumentistas en determinados lugares de

una pieza musical en el transcurso de las ejecuciones (Davison, 2007). En otros se analizó la asociación entre cambios en los parámetros musicales y la imaginaria visoespacial de los oyentes adultos (Eitan y Granot, 2006) así como de niños de 6 y 11 años de edad (Eitan y Tubul, 2007) y la relación entre dichos cambios y el movimiento que realizan niños de 5 y 8 años de edad (Kohn y Eitan, 2013). Del mismo modo, han sido objeto de indagación experimental los paralelos entre la música y la danza en el marco de la tradición cognitivo estructuralista, bajo una hipótesis de co-expresión entre ambos. En estos últimos, se encontró una correspondencia entre la organización del fraseo de movimiento y la articulación de los diferentes niveles de las estructuras métrica y formal de la música, así como relaciones de coherencia entre la tensión del movimiento corporal implicado en la danza y la tensión musical (Martínez y Epele, 2012).

La práctica de ballet resulta de interés en tanto constituye un tipo de performance en la que la relación entre movimiento y música es evidente. Se presenta un estudio de caso, exploratorio y descriptivo, tendiente a indagar sobre los movimientos corporales efectuados por una estudiante de ballet durante una experiencia articulada y una interpretada, entendiendo a dichos movimientos como descripciones no lingüísticas de la práctica de significado musical.

## Objetivos

Este trabajo se propone i) analizar el movimiento corporal desplegado por una estudiante de danzas clásicas durante una práctica de ballet que incluyó dos instancias diferentes de danza: espontánea, sin una coreografía prevista (experiencia articulada) y con coreografía prevista (experiencia interpretada) y ii) estimar las relaciones entre dichos movimientos y los emergentes del discurso musical.

## Metodología

### *Sujeto*

Participó del estudio una niña de 11 años, con 3 años de estudio en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata y sin conocimientos musicales.

### *Estímulo*

El fragmento musical utilizado pertenece a la obra *Humoresque* N° 7 en Sol b M, Op.101, de A. Dvořák. Si bien fue originalmente escrita para piano, se realizaron posteriormente arreglos diferentes conjuntos instrumentales incluyendo la orquesta. Se realizó un análisis auditivo con el fin de caracterizar los diferentes componentes del discurso musical para posteriormente, poder establecer nexos con el movimiento corporal de la participante.

El fragmento puede segmentarse en cuatro unidades formales: A – A - B – A. La unidad formal A presenta un tema de ocho compases de duración, cuya organización interna se corresponde con la estructura denominada *antecedente- consecuente*, de cuatro compases cada uno. El *antecedente* contiene a su vez dos unidades formales menores relativamente contrastantes, donde la dirección tonal lleva desde el reposo (I grado) hacia la tensión (V grado). El *consecuente* reitera el material temático inicial y finaliza con alguna de las fórmulas melódicas cadenciales convencionalizadas, retornando hacia el reposo (Caplin, 1998). La unidad formal B es una sección contrastante, también de ocho compases de duración, que puede entenderse como un *punteo*. Está conformada por una frase de cuatro compases que se repite. La última unidad formal es una re-exposición del tema principal. Esta organización formal puede verse gráficamente en la figura 1.

La textura corresponde al tipo textural *melodía acompañada*; En la primera unidad formal, la melodía principal está a cargo del violín y el acompañamiento a cargo de la orquesta. La repetición (segunda unidad formal), presenta un cambio tímbrico en el estrato de la melodía que aparece a cargo del violoncello. En B, se mantiene el estrato de la melodía (violín) y el del acompañamiento (orquesta), pero se agrega una contramelodía (violoncello), lo que le otorga a esta unidad formal una característica más contrapuntística. La contramelodía se mantiene en la re-exposición de A, otorgándole así una variedad respecto a la exposición.

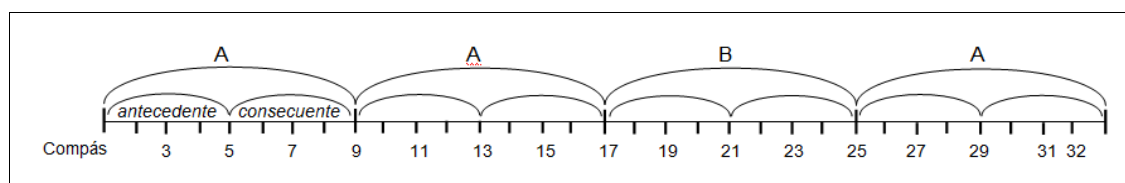


Figura 1. Organización formal del fragmento musical utilizado en el trabajo.

En cuanto a la organización temporal, la obra presenta una indicación de tiempo y carácter *Poco lento e grazioso*. En la versión utilizada para este trabajo, el *tempo* presenta modificaciones de *tempo* a nivel local (*rubato*) en los finales de frase en A y durante todo el transcurso de B.

La estructura métrica puede ser interpretada como 2/2 o 4/4, según el *tactus* que resulte saliente para el oyente. El ritmo de la parte A se basa en un motivo rítmico de dos articulaciones, una más larga al comienzo del tiempo y una más corta en el final. Esta organización produce un énfasis en la articulación de cada tiempo del compás, otorgando así un carácter más bien rítmico a la sección. A su vez la alternancia largo-corto, genera una sensación de 'ir a los saltos', que puede asociarse con la indicación del compositor respecto al carácter *grazioso*. En B, se utilizan valores rítmicos algo más largos lo que le otorga un carácter más *legatto* y de duración proporcional, lo que desdibuja, de algún modo, la enfatización de cada tiempo del compás. A diferencia de A, esta sección presenta un carácter es más melódico.

### Procedimiento

La sesión fue filmada en su totalidad con dos cámaras. Constó de tres instancias: i) bailar espontáneamente con la música luego de una audición previa del fragmento musical; ii) describir verbalmente la música y iii) interpretar una coreografía creada en el momento por la participante para bailar con el mismo fragmento musical.

La descripción verbal proporcionada por el participante fue escueta y ambigua, por lo que no brindó datos confiables para ser considerados en el análisis. Por esta razón, se desestimó para este estudio.

El análisis del movimiento corporal de la participante se realizó en dos etapas: en la primera se observó el movimiento de un modo global, sin categorías previas; en la segunda, se aplicaron categorías adaptadas del Análisis del Movimiento de Laban (LMA), una herramienta utilizado en diversas disciplinas: danza, teatro, terapia física, e investigación del comportamiento no verbal en psicología, entre otros. (Laban, 1974; Ros, 2009). El LMA consta de cuatro categorías (Cuerpo, Esfuerzo, Forma y Espacio) cada una de las cuales incluye sub-categorías. Luego de evaluar la pertinencia de las mismas para este estudio, se seleccionaron las siguientes:

1. Cuerpo (características físicas del movimiento del cuerpo humano). Se consideró la sub-categoría *Partes del cuerpo en movimiento*

2. Esfuerzo (dinámica del movimiento). Involucra cuatro factores presentes en todo movimiento y que se analizan en relación dos polaridades. Se consideraron tres de ellos:
  - a. *Tiempo*: repentino/sostenido
  - b. *Peso*: resistente/suave
  - c. *Espacio*: directo (dirección rectilínea) / flexible (dirección ondulada)
3. Forma (como el cuerpo cambia de forma durante el movimiento). Es común que se describa con términos que refieren a la acción específica del cambio tales como *abrir*, *extender*, *flexionar*, etc. Se consideraron dos instancias de la sub- categoría *Modos de cambio de figura*:
  - a. *Figura Direccional*: tipo de figura en la que el cuerpo se dirige hacia alguna parte del entorno siguiendo una dirección determinada, con la intención de llegar a un destino
  - b. *Figura Modelada*: tipo de figura en la que el cuerpo va pasando de una forma a otra sin un destino concreto. El cuerpo pasa de una forma a otra como 'esculpiendo el espacio'

## Resultados

### *Experiencia articulada*

Se observó concordancia entre la organización del movimiento corporal y la organización formal de la música en un nivel de la jerarquía formal, correspondiente a las unidades de 4 compases de duración (el antecedente y el consecuente en A; la frase de B). Esto se manifestó a través de cambios en las figuras o pasos de baile (posición fija o desplazamiento en el espacio, cambios en trayectoria del desplazamiento, las partes del cuerpo involucradas, la posición en el espacio) tanto al comienzo como en el cierre de cada unidad formal. Excepto en la primera unidad formal en la que parte de una posición fija, en el resto de las unidades formales comenzó con desplazamientos que marcaron un cambio de frente, describiendo figuras direccionales. En términos generales, en el interior de cada unidad formal describió figuras modeladas con brazos y piernas, alternadas con pequeños desplazamientos y cerró cada unidad en una posición fija con movimientos en la parte superior del cuerpo. Si bien los comienzos y finales de las unidades estuvieron claramente representados a través del movimiento, las figuras o pasos realizados por la participante en las diferentes unidades fueron similares. En el segundo compás de la repetición del antecedente realizó un movimiento similar al de la primera aparición del mismo, pero con una diferencia en la dirección del movimiento de los brazos: la primera vez brazos y manos se mueven hacia arriba y abajo, ambos a la vez, en una figura modelada de movimientos sostenidos, suaves y directos; en la repetición brazos y manos se mueven hacia los costados (un lado por vez), en un movimiento sostenido y directo pero menos suave. La reiteración de esta figura similar estaría indicando una resonancia conductual con la repetición.

El movimiento corporal también evidenció resonancia con dos niveles de la jerarquía métrica de los cuales uno resulta más preponderante, lo que sugeriría que es interpretado por la participante como el correspondiente al de la unidad de tiempo o *tactus*. El ritmo de articulación del movimiento general se dio en este nivel agregando, en algunos sectores, la articulación de un nivel superior de agrupamiento (dos *tactus*).

A medida que el fragmento fue avanzando, comenzaron a producirse movimientos que dieron indicios de resonancia conductual con aspectos interpretativos tales como el carácter de la música, la modificación local de *tempo* en los finales (*rallentando*) y

características de los modos de articulación del sonido (*ritenuto*), esto último representado por la 'resistencia' en el peso del movimiento.

### *Experiencia interpretada*

En la experiencia interpretada, la participante desarrolló una coreografía construida sobre la base de figuras o pasos planteados en la experiencia articulada, cuyos movimientos mostraron un alto grado de organización del movimiento en relación a la forma así como relaciones de coherencia con tres niveles de la organización métrica. Se observó concordancia entre el movimiento y dos niveles de la jerarquía formal así como con características de semejanza o diferencia entre las partes formales. Se percibió una organización de movimientos en esquemas de 8 compases de duración coincidentes con cada una de las unidades correspondientes al esquema AABA (unidades formales mayores). Se reflejó en la utilización de ciertos tipos de figuras para A y otros para B. La característica de repetición de A (unidades formales 1 y 2) estuvo 'marcada' por el uso de la misma figura sin embargo, un desplazamiento con cambio de frente evidenció una segmentación entre las dos. En la reexposición de A (unidad formal 4), retomó la misma figura. A su vez, dentro de cada una de estas partes, fue posible advertir una organización del movimiento coherente con la segmentación interna de cada una de ellas, en concordancia con las unidades de 4 compases (unidades formales menores) ya evidenciadas en la experiencia articulada. Durante los tres primeros, utilizó una figura que fue modificada desde el primer tiempo del cuarto, como adelantando la 'llegada'.

Las diferencias en las características de las figuras desplegadas por la participante en A y en B podrían dar indicios de coherencia con el carácter de dichas unidades formales. En general, en los A los movimientos fueron directos y las figuras direccionales, en tanto en B, los movimientos fueron flexibles y las figuras, modeladas.

En los A, la música presenta valores de duración más bien cortos en grupos rítmicos que acentúan cada tiempo y una construcción melódica partir de pasos o pequeños saltos, otorgando al fragmento una característica rítmica y de poca movilidad. Las figuras desplegadas por la participante estuvieron organizadas sobre una posición fija y movimientos cortos del torso, cabeza, ambos brazos y manos en simultáneo, con un único desplazamiento de pasos cortos. Casi todos los movimientos tuvieron un ritmo de articulación coincidente con el *tactus*, excepto en el cierre de cada unidad formal menor donde el movimiento reflejó el nivel métrico superior, coincidiendo con la aparición de un valor rítmico más largo y la desaceleración local del *tempo* en el cierre de cada unidad formal. En B el movimiento evidenció una concordancia con el carácter más *cantabile* de la música y se basó en desplazamientos de pasos largos (coincidente con la unidad de tiempo) y movimientos amplios de los brazos, de a uno por vez, coincidentes con dos niveles métricos superiores al tiempo (agrupamiento cada dos y cada cuatro *tactus*).

Se perfiló más clara y ajustadamente la concordancia entre el movimiento corporal y las modificaciones locales de *tempo* (*rallentando*) en los finales de las unidades formales.

### **Reflexiones finales**

Este trabajo tuvo como propósito comenzar una indagación acerca de los movimientos corporales desplegados con la música como descripciones no lingüísticas de la práctica de significado que realiza el oyente y cómo estos movimientos, entendidos como significación corpórea (experiencia articulada) se relacionan con aquellos que derivan de una significación mental (experiencia interpretada). Se consideró un abordaje desde la danza donde la vinculación entre movimiento y música es manifiesta y permite la realización de los dos tipos de experiencia desde la organización del movimiento corporal.

Para ello se realizó un estudio en el que se le solicitó a una estudiante de ballet la realización de dos performances con un mismo fragmento musical: una sin coreografía previa y otra con una coreografía por ella pensada. Se consideró que en la primera, al no mediar procesos mentales, los movimientos serían más espontáneos y resultarían de la resonancia conductual con la música dando lugar a una descripción basada en el cuerpo; en la segunda, la organización previa del movimiento requeriría la participación de procesos mentales dando lugar a un tipo de experiencia más basada en el cerebro.

El análisis de los resultados de la experiencia articulada mostró correspondencias entre la organización del movimiento corporal y los aspectos formales (un nivel de la jerarquía formal) y métricos (dos niveles de la jerarquía métrica) de la música. El movimiento reveló una comprensión de la presencia de estas unidades formales a través de cambios en los comienzos y finales de cada una pero no da cuenta de las relaciones de similitud o diferencia entre ellas. El ritmo de articulación del movimiento se dio preponderantemente en un nivel métrico, lo que podría ser un indicio de que dicho nivel es interpretado por la participante como el correspondiente al de la unidad de tiempo o *tactus*. Del mismo modo se observó la articulación de un nivel superior de agrupamiento. Esto permite hipotetizar acerca de cómo la participante está experimentando la configuración métrica. Así mismo se advirtió que a medida que la música iba avanzando, el cuerpo comenzó a resonar con aspectos interpretativos vinculados al modo de articulación de los sonidos y al carácter del fragmento musical.

La experiencia interpretada muestra una coreografía elaborada sobre la base de figuras y pasos planteados en la experiencia articulada. La organización del movimiento mostró relaciones de coherencia con dos niveles de la organización formal y tres de la organización métrica. Así parecería que la coherencia entre la organización del movimiento y los aspectos formales y métricos de la música, esbozada en la experiencia articulada, se amplía y consolida en la experiencia interpretada. Algo similar ocurrió en relación a aspectos vinculados con el carácter de la música; mientras en la experiencia articulada dichos aspectos comenzaron a visibilizarse a través del movimiento con el transcurrir de la música, en la experiencia interpretada los movimientos de cada unidad formal pueden entenderse en vinculación al carácter de la música, ya como parte de la coreografía,

En este sentido la experiencia articulada, que correspondería a un modo de involucramiento directo con la música, podría entenderse como una fuente de información para la experiencia interpretada, que implicaría un modo indirecto. Esto encuentra concordancia con lo expuesto al comienzo del trabajo respecto a que los mismos no son excluyentes sino que, en tanto se encuentren balanceados, pueden reforzarse mutuamente.

Por otra parte, los movimientos de la participante así como su organización, permiten hipotetizar acerca de cuáles emergentes de la música estarían siendo capturados en su experiencia y cómo los estaría configurando. Es en este sentido, que estos movimientos adquieren significación como una descripción no lingüística acerca de cómo es la práctica de significado que está realizando la participante.

Los resultados obtenidos se muestran alentadores para continuar profundizando en la temática con la realización de nuevos estudios que aporten más información acerca de cómo como el movimiento corporal interviene en la experiencia y comprensión de la música.

### Referencias bibliográficas

Caplin, W. E. (1998) *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.

- Davidson, J. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music*, 35 (3), 381-402.
- Eitan, Z. y Granot, R. (2006). How music moves: Musical Parameters and Listeners' Images of Motion. En *Music Perception*, 23, 221-248.
- Eitan, Z. y Tubul, N. (2007). Musical parameters and children's spatio-kinetic imagery. Paper presented to the 8th Conference of the Society for Music Perception and Cognition (SMPC), Montreal, Canada.
- Gibbs R. W. (2006) *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kohn, D. y Eitan, Z. (2009) Parámetros Musicales y Respuestas de Movimiento en Niños. En *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Jyväskylä, Finland.
- Laban, R. (1970 [1989]). *Danza Educativa Moderna*. México: Paidós.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Massachusetts: The MIT Press.
- Martínez, I. y Epele, J. (2012) ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepción de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol 7 N° 2, pp 65-82.

#### Fuentes de internet

- Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. En *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, Núm. 35, p. 350-357. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853/339591> [Consulta: 05-08-15]

#### Referencia musical

- Dvorak, A. (1894) Humoresque No. 7 in G-flat Major, Op. 101. Versión de Seiji Ozawa, Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman & Boston Symphony Orchestra. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oBDmAxSFt6A>