

MOVIMIENTO CORPORAL Y CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO MUSICAL

Valoración de criterios para su clasificación

BODILY MOVEMENT AND CONSTRUCTION OF MUSICAL MEANING

Evaluation of Criteria for Classification

LUCIANA MILOMES
milomesluciana@gmail.com

MÓNICA VALLES
mvalles@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 17/11/2018 | Aceptado 26/3/2019

Resumen

Este trabajo se propone estimar la adecuación de criterios para el análisis del movimiento corporal de los miembros de un dúo de cámara durante la interpretación de una obra musical. Tal propósito se vincula con la hipótesis de que el movimiento desplegado por los músicos, brindaría indicios acerca de la construcción conjunta de la interpretación musical. La aplicación de categorías del sistema Laban y la distinción entre movimientos epistémicos e intencionales en consonancia con la noción de los tres niveles de resonancia con la música propuesta por Leman (2008), permitió identificar variaciones en el movimiento corporal de la intérprete durante ambas instancias. La aplicación de estos criterios brindó datos que dan cuenta del movimiento corporal como comunicador de la construcción musical intersubjetiva.

Palabras clave

Cognición corporeizada; interpretación musical; intersubjetividad; música de cámara; movimiento corporal

Abstract

This work aims to estimate the adequacy of the criteria for the analysis of the body movement of the members of the chamber duo during the performance of a musical work. This purpose is linked to the assumptions of the movement displayed by musicians, provide information about the joint construction of musical performance. The application of Laban system categories and the distinction between epistemic and intentional movements in line with the notion of resonance levels with music proposed by Leman (2008), such as variations in body movement and the interpreter during both instances. The application of these criteria provided data that account for body movement as a communicator of intersubjective musical construction.

Keywords

Embodied cognition; musical performance; intersubjectivity; chamber music; bodily movement



La *cognición musical corporeizada* (Leman, 2008) sitúa a la corporeidad como un componente central para la cognición humana. Considera que los patrones sonoros son comprendidos a través de la emulación de la energía sonora que se manifiesta en acciones corporales. Estas acciones posibilitan vincularse con las características estructurales de las obras musicales, formar imágenes sonoro-kinéticas e incorporar a los procesos cognitivos el entorno físico y social que, de este modo, adquiere un rol activo en la cognición (Clark & Chalmers, 1998; Godøy, 2010; Leman, 2008). A través de la interacción de nuestro cuerpo con el entorno producimos conocimientos y generamos significados acerca de nuestra experiencia. La problemática del cuerpo ha cobrado importancia a partir de los años noventa, especialmente en el ámbito de las ciencias sociales, pero es en los últimos años cuando se ha incorporado el problema de la corporeidad a los estudios musicales cognitivos experimentales (López Cano, 2013).

Los abordajes no corporeizados se centran en la idea del cerebro como encargado de capturar la información del entorno para luego procesarla a través de una serie de procesos cognitivos. Esta concepción computacional pone al cuerpo en el lugar de un mero receptor y efector de información que opera bajo el control cerebral (López Cano, 2013). Los estudios experimentales basados en estos abordajes no corporeizados consideran al cuerpo como un factor de distorsión que, si bien resulta necesario para responder a los estímulos, tiene poca contribución con el acto perceptivo. En contraste, los enfoques corporeizados se basan en un individuo activo, enfocado a la acción hacia la música (Leman, 2008). Al entender al proceso cognitivo como intrínsecamente relacionado con la corporeidad, resulta necesario estudiar los aspectos corporales y del movimiento involucrados en este proceso.

Las articulaciones corporales presentes en la experiencia musical se corresponden con diferentes niveles de procesamiento sensorio motor. Como nivel más bajo encontramos la *sincronización*, que se caracteriza por la resonancia corporal con la música, experimentada en forma de sensaciones, con un alto grado de automatismo, sin que se halle presente la intencionalidad. Ejemplo de esto serían las marcaciones espontáneas del pulso a nivel corporal.

Como nivel intermedio se presenta el *entonamiento*, que involucra al sujeto de forma activa y se relaciona con la resonancia corporal hacia ciertos patrones específicos de la música. Este nivel de procesamiento sensorio motor se relaciona con elementos, tales como la melodía, la tonalidad, los elementos rítmicos, y se involucra, por ejemplo, al cantar en una tonalidad específica determinada música. Como tercer nivel encontramos la *empatía*, que incluye las resonancias corporales ligadas con factores emocionales atribuidos a la música. Aquí, se produce una emulación corporal de la intencionalidad musical, que permite, por ejemplo, que un sujeto se mueva de una forma específica con una música determinada al establecer una empatía emocional con ella (Leman, 2008).

Asimismo, dentro de la variedad de acciones corporales realizadas en torno a la experiencia musical hallamos ciertos movimientos que, a primera vista, no parecieran estar involucrados con la producción musical en sí misma pero contribuirían a mejorar los procesos cognitivos implicados en ella y cumplirían, así, un rol epistémico. David Kirsh y Paul Maglio (1994) distinguen la acción pragmática de la acción epistémica, al entender

las primeras como aquellas que se realizan para lograr algún fin específico en el ámbito físico. Las acciones epistémicas, por el contrario, tienen como finalidad reducir la carga cognitiva de quién las produce, contribuyendo al procesamiento de diversas informaciones cognitivas y facilitando la resolución cognitiva de la tarea.

Entre los diversos acercamientos al estudio del movimiento corporal, el sistema de análisis del movimiento desarrollado por Rudolph Laban [1970] (1989) resulta de gran utilidad para analizar tanto los componentes estructurales del movimiento como la calidad del mismo. Este sistema, desarrollado originalmente para el análisis del movimiento en la danza, consta de cuatro categorías.

La primera de ellas es el *cuerpo* y se refiere a las partes del cuerpo involucradas en el movimiento. La segunda, el *esfuerzo*, alude a las características intencionales y a la calidad del movimiento. La misma se compone de cuatro factores y sus respectivas cualidades opuestas: 1) el tiempo, que incluye a las polaridades súbito y sostenido; 2) el peso, con las cualidades firme o liviano; 3) el espacio, referido al recorrido del movimiento en relación con su ambiente, incluyendo las cualidades directo e indirecto; y 4) el flujo, que alude a la continuidad del movimiento y puede ser controlado o libre. Las distintas combinaciones de las cualidades de tiempo, espacio y peso, dan como resultado ocho tipos de esfuerzos, a saber: presionar (sostenido, firme y directo), retorcer (sostenido, firme e indirecto), deslizar (sostenido, liviano y directo), flotar (sostenido, liviano e indirecto), golpear con un puño (súbito, firme y directo), arremeter (súbito, firme e indirecto), dar toques ligeros (súbito, liviano y directo) y dar latigazos ligeros (súbito, liviano e indirecto).

La tercera categoría propuesta por Laban [1970] (1989) para el estudio del movimiento corporal es la del *espacio*, que da cuenta de las relaciones del movimiento con el espacio circundante. A tal fin, se establece una serie de puntos imaginarios alrededor del cuerpo humano que delimitan su espacio de movimiento posible, la denominada *kinesfera*. De acuerdo con los distintos ejes de la kinesfera, encontramos tres tipos de movimientos en el espacio: vertical, horizontal y sagital. Por último, la cuarta categoría propuesta, *forma*, remite a las distintas posiciones que el cuerpo adopta durante el movimiento, en relación con los planos de la kinesfera: elevarse-hundirse, extenderse-encogerse, avanzar y retroceder.

La práctica musical de cámara propone una experiencia compartida con otro u otros, por lo que requiere de la comunicación y el entendimiento. Esto es posible a partir de los procesos de construcción de la intersubjetividad. Tradicionalmente, la idea de intersubjetividad estuvo asociada al lenguaje verbal, al que se consideró como puerta de entrada para el entendimiento y la comunicación con otros individuos. Sin embargo, en las últimas décadas, nuevos enfoques han demostrado que la construcción de la intersubjetividad comienza antes del desarrollo del mismo. Así mismo, hoy sabemos que la construcción intersubjetiva que plantea la vida en sociedad implica variadas formas de intercambio conjunto que exceden al intercambio lingüístico. En este sentido, Ezequiel Di Paolo y Hanne De Jaegher (2015) elaboraron el concepto de *embodied intersubjectivity* para incluir aquellas construcciones intersubjetivas que no contienen necesariamente un componente de intercambio verbal y que surgen al compartir espacios, prácticas y vínculos sociales.



El aspecto intersubjetivo de la práctica musical tiene lugar a partir de la noción de la música como una práctica social. Al tocar con otros o para otros, generamos una construcción intersubjetiva del sentido musical. Este otro puede, incluso, no estar físicamente presente con nosotros, sino estar representado a través de las pautas sociales y marcos culturales desde los cuales percibimos la realidad —hasta puede ser la música en sí misma—. Se lo caracteriza como un otro intencionado en tanto sus acciones pueden ser simuladas y comprendidas por otro individuo como propias (Leman, 2008).

Desde una mirada corporeizada e intersubjetiva, la práctica musical camarística basa su producción de sentido en la interacción dinámica de los cuerpos en acción de los intérpretes, y no en procesos mentales individuales de atribución de sentido (Schiavio & Høffding, 2015). En consonancia con ello, este escrito presenta un estudio de caso tendiente a estimar la adecuación de criterios clasificatorios del movimiento corporal durante una práctica musical de cámara, para dar cuenta de la construcción intersubjetiva de la interpretación.

Propósitos del estudio y metodología empleada

El presente análisis preliminar se enmarca en un estudio mayor que prevé la recolección de datos en dos etapas: la primera, al comienzo de la preparación de una obra camarística, y la segunda, al finalizar la misma. En ese sentido, el trabajo se basa en los datos correspondientes a la primera etapa y se propone aplicar propuestas de clasificación de movimientos para estimar su adecuación a la hora de identificar si los movimientos corporales pueden dar cuenta de la construcción musical intersubjetiva.

El estudio plantea la observación y el análisis de los movimientos corporales de uno de los integrantes de un dúo de pianistas —correspondiente al piano *primo*— durante la interpretación de una obra musical de piano a cuatro manos en su instancia inicial. Se examinarán los movimientos realizados por el ejecutante al tocar su parte individualmente y junto con su compañero, para intentar identificar la existencia o no de cambios en el movimiento corporal atribuibles a la interacción entre los intérpretes.

Los participantes, voluntarios, serán dos alumnos de música de nivel medio de formación pertenecientes a carreras de Música de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Los mismos conformarán un dúo de piano a cuatro manos y ejecutarán la primera pieza de *Trois Morceaux en Forme de Poire* (1903), de Erik Satie. Para el presente estudio se seleccionó un fragmento correspondiente a los primeros 20 compases de la misma, con una duración aproximada de 45 segundos. El fragmento seleccionado corresponde a la introducción y a la primera mitad de la sección A. Dicha sección será subdividida para su análisis en las unidades formales a y b [Figura 1].

A continuación, se desarrollará un análisis de los fragmentos de la pieza seleccionados para el estudio del movimiento.

The image displays a musical score for Erik Satie's 'Trois Morceaux en Forme de Poire'. The score is divided into three sections: 'Introducción', 'Manière de Commencement', and 'In Order to Begin'. The first section, 'Introducción', is marked 'Allez modérément' and 'le chant au dehors'. It features a Primo part (treble clef) and a Secondo part (bass clef). The second section, 'Manière de Commencement', is marked 'Un peu plus vif' and 'pp'. The third section, 'In Order to Begin', is marked 'b'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Blue brackets and labels (Aa, b) are used to highlight specific musical phrases and structures within the score.

Figura 1. Análisis formal del fragmento de la obra *Trois Morceaux en Forme de Poire*, de Erik Satie

Introducción

Esta sección comienza con la indicación *allegro moderément*, una dinámica *p* para el piano *primo* y *pp* en el caso del piano *secondo*. Durante los primeros tres compases de la misma encontramos un movimiento basado exclusivamente en la unidad métrica del pulso y su división, esta última llevada a cabo por el piano *primo*. El piano *secondo*, por su parte, marca invariablemente el movimiento en negras. Melódicamente, el fragmento se inicia con el movimiento contrario por grado conjunto entre ambos pianos, ascendente por corcheas en el caso del *primo* y descendente por negras en el *secondo*. A partir del compás 2 el movimiento melódico, en tanto ascensos y descensos, es compartido por ambos pianos. Asimismo, desde este compás encontramos una complejización de la textura por la aparición de una nueva línea melódica a cargo del piano *primo*. El piano *secondo*, a su vez, densifica su acompañamiento al realizar bicordios de 4tas y 5tas en ambas manos. El primer tiempo del compás 4 presenta el punto cúlmine del movimiento melódico de la introducción, que se corresponde además con la mayor densidad textural, la nota más aguda de la melodía, la mayor duración y el súbito cambio de dinámica hacia el *ff*. Al final de dicho compás, en los tiempos 3 y 4, se retoma el movimiento contrario de la melodía entre ambos pianos con un gesto melódico ascendente en el caso del piano *primo*, que cierra la introducción y nos lleva hacia la sección A.

Sección A, unidad formal a

Esta unidad formal comienza con la indicación *Un peu plus vif* y la indicación de dinámica *p*. Encontramos a partir de aquí un cambio textural a una melodía con acompañamiento. Durante los dos primeros compases, el piano *secondo* establece lo que luego será su acompañamiento casi invariable hasta el final de la obra: el bajo —que aquí aparece en octavas y con una duración de cuatro tiempos articulado sobre el primer tiempo del compás— y la estructura acórdica en un plano más agudo y articulada sobre el segundo tiempo del compás. A partir del compás 7 y en coincidencia con la entrada del piano *primo*, el bajo acorta su duración, primero a una corchea y luego a una negra articulada en el primer tiempo del compás. Así mismo, se simplifica al dejar de ser un bajo en octavas y conformarse por una sola nota. Esta nueva configuración del acompañamiento se mantendrá durante toda la sección A.

El piano *primo* comienza la sección con dos compases de silencio, que parecen introducir el nuevo movimiento mantenido por el acompañamiento. La melodía introducida por el piano *primo* a partir del compás 7 se basa en la nota repetida e intervalos melódicos reducidos. Estos atributos, sumados a la articulación de cada nueva altura por compás y al acompañamiento invariable del piano *secondo*, generan una fuerte sensación de estatismo. En contraste con ella, el gesto melódico del compás 11 se percibe con mayor movimiento al tratarse de una melodía ascendente y descendente por grado conjunto en corcheas. Durante los compases 11 y 12 encontramos también un regulador dinámico que marca el *crescendo* que nos lleva a la unidad formal b.

Unidad formal b

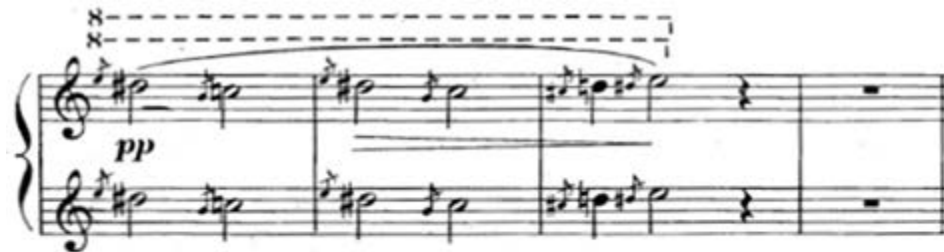
En esta unidad formal encontramos una melodía por blancas realizada por el piano *primo*, nuevamente por grado conjunto, que agrega el elemento de la apoyatura en cada una de las notas. Se incorpora aquí una ampliación del registro por la indicación de octavar esta melodía, así como un marcado cambio en la dinámica, ahora indicada como *f*. Luego de un compás de silencio, esta melodía es repetida, a manera de eco, con una dinámica *pp*. El piano *secondo* acompaña estos marcados cambios dinámicos.

Procedimientos empleados y análisis de datos

Para este estudio exploratorio se citó a los participantes en un momento inicial de preparación de la obra. La tarea solicitada consistió, primero, en tocar sus partes musicales en forma individual y, posteriormente, en realizar una ejecución conjunta de la obra. Durante todo el proceso, los participantes fueron filmados a través de tres cámaras de video colocadas en el frente y a ambos lados, de modo de tomar el movimiento corporal de frente y de ambos costados. Para el análisis y observación de los videos se utilizó el software ELAN.

El análisis de la información obtenida se realizó aplicando la técnica del microanálisis, llevada a cabo por dos observadores experimentados. Para dar cuenta de las características de los movimientos observados se utilizaron las categorías, antes expuestas, desarrolladas por Laban [1970] (1989): *cuerpo, espacio y forma*. Se hizo necesario plantear, respecto a la *forma*, un criterio que permitiese una descripción más representativa; así se incorporaron las categorías «ascenso y descenso» —para describir el movimiento en el eje vertical— y «balanceo» —en el eje horizontal y sagital—.

Se aplicó, asimismo, como criterio para el análisis, la distinción entre movimientos epistémicos (en adelante, ME) y una segunda categoría diseñada específicamente para la realización del presente estudio: los movimientos relacionados a la intencionalidad musical (en adelante, MI), en consonancia con el segundo nivel de resonancia propuesto por Leman (2008). Se realizó una descripción escrita a partir del microanálisis, trabajando junto a la partitura de la obra y consignando en ella los movimientos más representativos. Los datos relacionados con las categorías Laban obtenidos del microanálisis, en ambas instancias de ejecución del piano *primo*, fueron volcados en una serie de grillas, cuya configuración se basó en la diseñada en un trabajo previo por Mónica Valles e Isabel Martínez (2010), de acuerdo a las necesidades del presente análisis. La figura 2 muestra una de ellas a modo de ejemplo [Figura 2]. Dicha grilla da cuenta de: 1) las partes del cuerpo involucradas en el movimiento; 2) la duración de los mismos en relación con la unidad de medida de la música y 3) la forma del movimiento en relación con el espacio, ya sea ascenso y descenso en el eje vertical (ADV) o balanceo en el eje horizontal o sagital (BH o BS, respectivamente). Los análisis realizados en las instancias de ejecución solista y conjunta del piano *primo* fueron consignados en grillas diferentes con fines comparativos. Dado el formato de presentación del presente trabajo, no serán incluidas la totalidad de las grillas, por lo que se incluyen los resultados de las categorías Laban en el análisis escrito presentado en los resultados.



Cabeza																			
Torso																			
Cabeza y torso	BS				BS					BS									
Brazo y mano derechos																			
Brazo y mano izquierdos																			
Pierna derecha	ADV																ADV		
Pierna izquierda																			

Figura 2. Grilla correspondiente a los movimientos de la intérprete de piano *primo* durante la interpretación conjunta (compases 13 al 16)

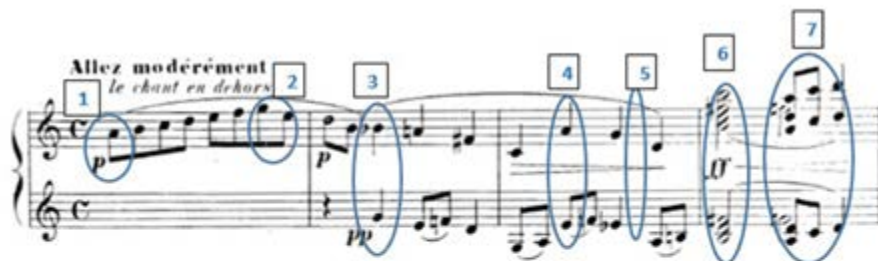
Resultados obtenidos

A continuación se detallan los resultados del análisis del movimiento realizado al ejecutante del piano 1 en instancia solista y en conjunto. Las categorías de movimiento son referenciadas con las siguientes abreviaturas: ME (movimientos epistémicos); MI (movimientos relacionados a la intencionalidad de la música); ADV (ascenso y descenso, eje vertical); BH o BS (balanceo, ejes horizontal y sagital respectivamente). A cada movimiento se le asignó un número que puede verse referenciado en las partituras de las Figuras 3, 4 y 5.

Introducción (compases 1 al 4)

Interpretación solista del piano primo: antes de comenzar la ejecución se observa un movimiento de ascenso y descenso de la mano derecha ya apoyada sobre el teclado en simultáneo con la pierna derecha, como definiendo la organización temporal y marcando la unidad de medida (ADV-ME). Ocurre una vez antes de la articulación y otra vez en coincidencia con la primera articulación de sonido (1), lo que permite suponer que una vez comenzada la ejecución ya no necesita esa referencia.

Movimientos correspondientes a la intérprete de piano *primo* en la ejecución solista:



Movimientos correspondientes a la intérprete de piano *primo* en la ejecución conjunta:



Figura 3. Partitura correspondiente a la sección de la introducción

Último tiempo del primer compás (2)

La intérprete levanta la mano izquierda que permanecía apoyada sobre la pierna para acomodarla sobre el teclado ante la proximidad de la ejecución. Se presenta como un movimiento anticipatorio de preparación para la ejecución, vinculado a la producción de sonido.

Segundo tiempo del segundo compás (3)

Se realiza un movimiento leve de balanceo en el plano sagital. El movimiento hacia adelante es realizado junto con la articulación del tiempo, como reforzándola, y el movimiento hacia atrás en la parte débil del mismo (BS-ME). Se mantiene hasta el cuarto compás y coincide con la entrada de la línea del bajo.

Segundo tiempo del tercer compás (4)

Comienza una pequeña secuencia de movimiento de la cabeza que se inicia con un movimiento ascendente. En el siguiente tiempo, en coincidencia con la articulación, levanta las cejas y finaliza con un movimiento de balanceo horizontal de la cabeza que ocupa el tiempo débil del tercer tiempo (5), lo que parece completar el movimiento por corcheas en el bajo y coincidir con el cambio en la densidad cronométrica (BH-ME).

Primer tiempo del cuarto compás (6)

Movimiento pronunciado de todo el cuerpo hacia adelante en consonancia con la articulación del sonido, que concuerda con el punto cúlmine del gesto musical que se desarrollaba. Coincide con la llegada a la altura más aguda, la duración más larga, el punto de mayor densidad textural y una modificación abrupta de la intensidad que pasa súbitamente de *pp* a *ff*. Si bien es más notorio en tronco y cabeza, hay desplazamiento hacia delante de todo el cuerpo, incluyendo las piernas. Es el momento en el que se percibe mayor energía en el movimiento corporal, en coincidencia con el punto de llegada de todo el gesto musical previo, como si lo anterior fuera una preparación para alcanzar ese punto que se constituye como una meta (MI).

Segundo y tercer tiempo del cuarto compás

Balaceo leve de torso y cabeza. El movimiento hacia adelante coincide con la articulación de cada evento sonoro (BS-ME). Luego de la última articulación se observa un movimiento pronunciado hacia atrás, a manera de cierre corporal al cierre musical de esta primera sección formal (MI).

Interpretación conjunta

Inmediatamente antes de comenzar la ejecución se observa un movimiento ascendente y descendente de la pierna derecha de la pianista en correspondencia con la unidad de tiempo, durante cuatro tiempos (ADV-ME). La participante prepara las manos para la ejecución sobre el teclado y mira directamente a su compañero, quien *da la entrada* con un movimiento pronunciado de la cabeza hacia adelante, momento en el que ambos comienzan la ejecución. La marcación de la unidad de tiempo con la pierna en la intérprete del piano *primo* permanece hasta que comienza a tocar.

Segundo tiempo del segundo compás (1)

Hasta este momento no se observan movimientos además de los necesarios para la ejecución. Aquí, donde cambia la organización rítmica de la melodía que se organizaba en corcheas y se comienza a articular en negras, se observa un movimiento descendente de la cabeza en el lugar de la segunda corchea del tiempo, como *completando* ese espacio que ahora está vacío. Esto se repite en el cuarto tiempo del mismo compás (2), (ADV-ME).

Primer tiempo del cuarto compás (3)

Al igual que en la ejecución solista, la participante realiza un movimiento pronunciado de todo el cuerpo hacia adelante en coincidencia con la articulación del punto cúlmine del gesto musical, que se completa con un movimiento pronunciado, en sentido opuesto, en el lugar de la segunda corchea y nuevamente un movimiento de balanceo de torso y cabeza en el plano sagital en concordancia con la nota del bajo que ejecuta su compañero (BS-MI). En el último tiempo del mismo compás, donde termina la introducción, gira su cabeza hacia su compañero y al finalizar dicho tiempo, levanta ambas manos del teclado con un gesto de los brazos hacia atrás con las palmas hacia abajo (MI). Ya no se observa el movimiento leve de balanceo en el eje sagital que coincidía con la división temporal, como

tampoco el balanceo en el segundo y tercer tiempo del cuarto compás ni el balanceo pronunciado hacia atrás luego del cierre de la sección.

Sección A, unidad formal a (compases 5 al 12)

Movimientos correspondientes a la intérprete de piano *primo* en la ejecución solista:



Movimientos correspondientes a la intérprete de piano *primo* en la ejecución conjunta:



Figura 4. Partitura correspondiente a la unidad formal a

Interpretación solista del piano *primo*

Compás 5 al 11 (1): Esta unidad formal inicia con ocho tiempos de silencio, en los que la intérprete comienza a marcar con su pierna la unidad de tiempo (ADV-ME) a la vez que levanta las manos del teclado con un movimiento suave pero amplio hacia arriba y atrás, como reforzando o completando el cierre de la sección anterior (MI).



El movimiento de la pierna continúa hasta el comienzo del compás 11. Es sostenido por la intérprete cuando la organización rítmica presenta valores duracionales largos y silencios, y es finalizado cuando los valores duracionales son más breves y le proporcionan el marco métrico. Este movimiento de la pierna es acompañado por un leve movimiento de ascenso y descenso del torso, que se articula hacia abajo en coincidencia con el tiempo y hacia arriba con el contratiempo (ADV-ME).

Compases 11 y 12 (2): estos movimientos se detienen y aparece un movimiento de balanceo, que parece acompañar el movimiento melódico de ascenso y descenso (BH-MI).

Hasta aquí, la ejecución sólo involucra a la mano derecha. Al final del compás 12, la mano izquierda realiza un movimiento ascendente, levantándose de la pierna izquierda y apoyándose sobre el teclado, en lo que sería un movimiento preparatorio para la ejecución.

Interpretación conjunta

Compás 5 y 6 (1): la participante marca con la pierna la división del tiempo hasta que comienza a tocar su parte (ADV-ME).

Compás 7 al 9 (2): Al finalizar el primer motivo melódico, la participante realiza un leve movimiento de torso y cabeza hacia atrás, dando inicio a una secuencia de balanceo que acompaña estos tres motivos, apareciendo en forma más pronunciada sobre el tercero de ellos (BS-MI).

Compás 10 al 12 (3): hacia el final del compás 10 vuelve el torso levemente hacia adelante, como *ubicándose para lo que sigue*: el motivo ascendente y descendente. Aquí tiene una dificultad en la ejecución, que acompaña al finalizar el motivo con un movimiento de cabeza hacia el costado —como un gesto de negación— y gestos en la cara.

Desaparece la marcación del tiempo en la pierna y el movimiento de torso hacia arriba y abajo que se manifestó en la ejecución solista. Tampoco se observa el movimiento de balanceo en el eje horizontal realizado junto con el movimiento melódico de ascenso y descenso.

Sección A, unidad formal b (compases 13 al 20)

Movimientos correspondientes a la intérprete de piano *primo* en la ejecución solista:



Movimientos correspondientes a la intérprete de piano *primo* en la ejecución conjunta:



Figura 5. Partitura correspondiente a la unidad formal b

Interpretación solista del piano primo

Compases 13 a 18 (1): la intérprete mantiene el movimiento de pierna y torso, al igual que en la sección anterior (ADV-ME).

Compás 19 (2): aquí la participante marca el ritmo de la melodía con movimientos en su pierna derecha (ADV-ME).

Compás 20 (3): al comienzo de este compás, la ejecutante separa la mano izquierda del teclado para luego llevarla hacia atrás y hacia arriba, como un gesto circular que coincide con el cierre de esta unidad formal (MI).

Interpretación en conjunto

Compas 13 hasta tercer tiempo de compás 15 (1): se observa un movimiento del torso y la cabeza, que acompaña la articulación sonora de estos compases (BS-MI).

Cuarto tiempo del compás 15 (2): en coincidencia con el comienzo del silencio, se retoma el movimiento de marcación de la unidad métrica con la pierna derecha, que continúa hasta que la intérprete comienza a tocar nuevamente en el compás 17 (ADV-ME).

Compás 17 hasta tercer tiempo del compás 19 (3): al retomar la ejecución realiza un movimiento pronunciado de torso y cabeza, que se repite más levemente al comienzo de compás 18 y 19, como acompañando el gesto melódico (BS-MI).

Cuarto tiempo del compás 19 y compás 20 (4): en coincidencia con la finalización de su parte melódica y el inicio de los silencios, la participante retoma la marcación de la unidad métrica hasta que finaliza la sección (ADV-ME). Al comienzo del compás 20, a su vez, separa la mano izquierda del teclado, llevándola hacia su pierna, mientras la derecha se eleva y se vuelve a ubicar en el teclado, en simultáneo con el cierre de la unidad formal (MI).

Conclusión

Este trabajo se propuso estimar la adecuación de criterios clasificatorios del movimiento corporal para poner en evidencia la construcción musical intersubjetiva. Los criterios seleccionados se mostraron sensibles para dar cuenta de la multidimensionalidad de los movimientos realizados por la intérprete del piano *primo*. La observación de la instancia de ejecución solista permitió advertir la presencia de una serie de movimientos vinculados tanto a aspectos epistémicos como intencionales de la música. En este caso, los primeros tuvieron mayor presencia, especialmente, aquellos movimientos relacionados con la marcación de la unidad de medida. Los mismos se configuraron como una guía temporal que permitió a la intérprete del piano *primo*, en varios casos, mantener para sí misma una noción de la unidad de medida cuando los componentes de la música no se la proporcionaban. Al tocar en conjunto, estos movimientos epistémicos disminuyeron, ya que la información que completaban fue provista por la ejecución de su compañero. Emergieron, entonces, una mayor cantidad de movimientos que pusieron de manifiesto una resonancia con aspectos musicales más vinculados a la intencionalidad.

En el caso analizado en el presente estudio, mientras que las categorías del sistema Laban permitieron describir el movimiento en términos físicos —al consignar partes del cuerpo, ejes y formas de los movimientos—, las categorías «movimientos epistémicos» (ME) y «movimientos relacionados a la intencionalidad musical» (MI) revelaron el componente intersubjetivo de la interpretación. Pese a que se registraron movimientos vinculados a la producción sonora, estos no fueron categorizados en virtud de que no resultaron relevantes para el estudio.

Si bien las categorías Laban seleccionadas para el análisis permitieron clasificar los movimientos de la intérprete, estos mostraron pequeñas variantes de las que dichas categorías, tal como están planteadas, no alcanzan a dar cuenta. Tal es el caso del

balanceo: en algunas ocasiones ocurre como un vaivén, en el que el cuerpo, después de recorrer una trayectoria, vuelve a describirla en sentido contrario y completa, de ese modo, un ciclo en forma equilibrada y a intervalos iguales de tiempo; en otras, la meta parece estar en el punto de llegada de la trayectoria inicial y la trayectoria inversa constituiría sólo una compensación. La elaboración de subcategorías que permitan dar cuenta de estas diferencias, permitirá alcanzar una mayor precisión en la clasificación.

Los resultados obtenidos resultan de interés en tanto permiten contar con una serie de criterios clasificatorios para avanzar en el análisis del movimiento corporal de intérpretes de música de cámara como indicador de la intersubjetividad en mayor número de casos. El fenómeno del movimiento con relación a la construcción intersubjetiva de la práctica musical se presenta como un tema amplio y con múltiples aristas, lo que hace necesario la aplicación de criterios de análisis diversos según los casos. Si bien este estudio se basó en un conjunto de categorías que permitieron la clasificación, existe una diversidad de propuestas clasificatorias del movimiento que pueden enriquecer los análisis y serán aplicadas en futuros análisis.

Se considera que el avance en el estudio del tema puede arrojar información de interés para comprender los procesos que tienen lugar durante la construcción de significado en la práctica camarástica y permitir, a su vez, potenciales derivaciones hacia los modos de abordaje pedagógico de dicha práctica.

Referencias

- Clark, A. y Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *The Philosopher's Annual*, (21). Recuperado de <http://consc.net/papers/extended.html>
- Di Paolo, E. y De Jaegher, H. (2015). Toward an embodied science of intersubjectivity: widening the scope of social understanding research. *Frontiers in Psychology*, (6). doi: 10.3389/fpsyg.2015.00234
- Godøy, R. F. (2010). Images of sonic objects. *Organised Sound*, 15(1), 54-62.
- Kirsh, D. y Maglio, P. (1994). On distinguishing epistemic from pragmatic action. *Cognitive Science*, 18, 513-549.
- Laban, R. [1989] (1970). *Danza Educativa Moderna*. Ciudad de México, México: Paidós.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology* [Cognición musical corporeizada y tecnología de mediación]. Cambridge, Reino Unido: The MIT Press.
- López Cano, R. (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. *Epistemos*, (2), 9-22. doi: 10.21932/epistemos.2.2710.0
- Satie, Erik. (1903). *Trois morceaux en forme de poire*. Paris, Francia: Rouart, Lerolle et Cie.
- Schiavio, A. y Høffding, S. (2015). Playing together without communicating? A pre-reflective and enactive account of joint musical performance. *Musicae Scientiae*, 19(4), 366-388. doi: 10.1177/1029864915593333
- Valles, M. y Martínez, I. (2010). Las articulaciones corporales como indicadores de la comprensión de la estructura métrica. Un estudio exploratorio. En *Actas de la IX Reunión Anual de SACCoM* (pp. 248-256). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Recuperado de http://www.saccom.org.ar/2010_reunion9/actas/37.Martinez-Valles.pdf