

Discursividad, configuraciones significantes y cognición musical: exploraciones en el ámbito de la praxis interpretativa

Buján, Federico

Federico Buján

Universidad Nacional de Rosario / Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Epistemus

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-e: 1853-0494

Periodicidad: Semestral

vol. 11, núm. 2, 2023

coordinacion@revistas.unlp.edu.ar

Recepción: 23 Octubre 2023

Aprobación: 06 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/727/7274640003/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e056>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En el presente artículo se discuten distintos aspectos que intervienen en los procesos de significación musical, atendiendo a las configuraciones de sentido que se entran en el despliegue de la cognición musical corporeizada en el ámbito de la praxis interpretativa. A tales efectos, luego de una problematización general sobre dicho dominio, se aportan los resultados de una exploración sobre los modos en que estudiantes avanzados de interpretación de música académica (de los niveles de grado y posgrado universitario) conciben y relatan sus propios procesos de estudio interpretativo y despliegue performativo. En esta dirección, el foco de estudio estuvo puesto en las maneras en que los actores seleccionados piensan, organizan y experiencialmente transitan su vínculo con los discursos musicales, así como el modo en que se inscriben como intérpretes en la trama discursiva de las obras a interpretar. En este sentido, se indagaron aspectos relativos a las operaciones puestas en obra en la instancia de producción y estudio interpretativo, la manera en que acceden a diversas configuraciones significantes relativas a las obras de referencia, así como también los modos en que establecen y conciben su relación con la discursividad musical, su despliegue narrativo y su dimensión expresiva.

Palabras clave: cognición musical, praxis interpretativa, configuraciones significantes, procesos de significación, semiótica musical.

Abstract: In this work different aspects of the processes of musical signification are discussed, paying attention to the meaning configurations that are involved in the deployment of embodied musical cognition in the field of interpretive praxis. To this end, after presenting a general problematization of this domain, the results of an exploration of the ways in which advanced students of academic music performance (at the undergraduate and graduate levels) conceive and relate their own performative processes and interpretive study are provided. In this direction, the focus of the study was placed on the ways in which the selected actors think, organize and experientially transit their link with musical discourses, as well as the way in which they are inscribed as performers in the discursive plot of the works to be performed. In this sense, aspects related to the operations carried out in the instance of production and interpretive study were investigated, the way in which they access various significant configurations related to the reference works, as well as the ways in which they establish and conceive their relationship with musical discursivity, its narrative deployment and its expressive dimension.

Keywords: musical cognition, interpretative praxis, signifier configurations, processes of signification, musical semiotics.

Introducción

Los procesos cognitivos implicados en las prácticas de interpretación musical constituyen complejos procesos en los que se ponen en obra múltiples operaciones correspondientes a distintos niveles y dimensiones del fenómeno. En este sentido, se ven involucrados desde los niveles más básicos de la actividad neurofisiológica correspondiente a la percepción auditiva, táctil, visual y del movimiento hasta la emergencia de configuraciones complejas de sentido en las que se entrama la discursividad musical en su despliegue narrativo; nos referimos, de ese modo, a la construcción de configuraciones discursivas y a la emergencia de interpretantes que se encadenan en el desarrollo de la semiosis musical (Buján, 2019a).

La cognición musical, por lo tanto, resulta irreductible a uno solo de los múltiples aspectos, niveles y dimensiones de los fenómenos en cuestión. En este sentido, la cognición musical emerge y se pone en funcionamiento de manera procesual como resultado de una serie de interrelaciones que abarcan desde el nivel más primario en el que operan los analizadores biológicos puestos en obra en cada actividad musical específica, hasta la construcción de *interpretantes* (Peirce, 1978) complejos y multidimensionales que emergen como resultado del despliegue de los procesos semióticos llevados a efecto a través de la actividad recursiva de la mente (Edelman y Tononi, 2000), en tanto fenómenos propios de los procesos operativos de una conciencia de orden superior (Edelman, 2006).

La operatoria y variabilidad de esos funcionamientos admite diversas aproximaciones analíticas, definiendo en su conjunto el campo de acción de los estudios sobre la cognición musical. En este trabajo, de manera específica, integraremos aportes provenientes de los estudios de la cognición musical corporeizada con aportes provenientes del campo de la semiótica peirceana y del análisis del discurso, recuperando también algunas proposiciones conceptuales del campo de la paleo-antropología orientadas sobre el gesto y la técnica, que nos permitirán trabajar en torno a la noción de cadenas operatorias como fundamento del despliegue discursivo en el ámbito de desarrollo de las prácticas interpretativas.

En esta dirección, nuestro propósito consistirá en adentrarnos en un dominio en el que se encabalgan aspectos diversos comprometidos en el desarrollo de prácticas interpretativas de música académica, particularmente, de música de cámara, indagando el discurso de estudiantes avanzados de interpretación musical de una universidad pública argentina (en los niveles de grado y de posgrado), a los efectos de comprender el modo en que conciben los fenómenos propios del dominio de la cognición musical tomando como referencia sus propias prácticas. Por lo tanto, nuestra intención radica en explorar en dichos discursos el modo en que los/as estudiantes se representan sus propios procesos de estudio y sus propios modos de funcionamiento en el despliegue de las performances interpretativas. En este sentido, el foco de la indagación no se circunscribirá exclusivamente en las decisiones que los actores toman para la

construcción de sus criterios interpretativos sino principalmente en sus modos de pensar/pensarse y de experimentar sus vínculos con la discursividad musical. A tales efectos, fue central como parte del estudio realizar una pesquisa que abarcó desde los modos de acceso a los discursos de referencia (y su variabilidad a través de diversas soluciones tecnológicas), los modos de construcción del objeto discursivo “obra”, hasta las diversas operaciones específicas puestas en obra en el despliegue de sus prácticas interpretativas, dando cuenta de sus modos de concebir la discursividad musical en relación con aspectos como la narratividad, la gestualidad, la corporeidad, la memoria y la expresividad, ahondando así en sus concepciones implícitas acerca de la cognición musical y sus modos de funcionamiento en la praxis interpretativa.

Marco general del estudio

El estudio que aquí presentamos se inscribió en el marco de dos proyectos de investigación que presentaron características y propósitos diferenciados, pero que encontraron convergencias en sus líneas de investigación^[1]. En estos ámbitos de trabajo me interesé, desde una perspectiva semiótica, en un conjunto amplio de problemáticas vinculadas con los procesos de significación musical.

En esta dirección, podemos señalar de entrada que la materialidad significante de los discursos musicales ha constituido una invariante de nuestras preocupaciones investigativas, proponiéndonos distintos caminos analíticos posibles a los efectos explorar las cualidades y comportamiento de los fenómenos objeto de estudio. En esta dirección, tempranamente pudimos advertir la complejidad de nuestro objeto y la heterogeneidad de los múltiples niveles en los que se desplegaban los procesos de significación musical: distintas instancias discursivas, distintos modos de organización de la materia sonora, distintas posiciones frente a los objetos sonoros, distintas competencias, desafíos y destrezas activadas en relación con los fenómenos musicales, distintas concepciones, tradiciones y modalidades interpretativas, distintas aproximaciones investigativas... en fin, un inmenso universo discursivo que admitía múltiples posibilidades de aproximación analítica. Pero en el centro de todo, nuevamente, nuestra insistente preocupación por la materialidad significante de los discursos musicales.

A su vez, dicha dimensión también presentaba diversas modalidades de manifestación y de existencia, lo cual abría nuevamente diversos caminos posibles para su abordaje analítico, modulando los modos de pensar y construir los objetos, así como de proyectar estrategias metodológicas acordes a tales constructos. Teníamos en claro desde el inicio que el foco sobre las configuraciones de sentido que se constituyen a partir de la materia sonora y sus modalidades de representación asociadas, que organizan formaciones simbólico-sonoras a partir del despliegue de complejos procesos de producción de sentido, desplegaban modalidades específicas de significación que eran propias de este tipo de discursividad, generando organizaciones sintáctico-discursivas a través de la materia sonora y, derivado de ello, desencadenando procesos específicos de organización del sentido.

La literatura específica vinculada con nuestras preocupaciones, por su parte, manifestaba un particular énfasis puesto sobre la noción de gesto musical. Pero no

se requería avanzar demasiado en la exploración bibliográfica para rápidamente notar la gran heterogeneidad de concepciones vinculadas con dicha noción. La noción de gesto musical, en este sentido, implicaba una enorme pluralidad de significaciones en distintos contextos teóricos, por lo que las categorías que se pueden identificar para organizar sus diversos comportamientos responden a la gran diversidad de concepciones, perspectivas e intereses teóricos puestos en obra. Se configura así un extenso territorio conceptual en torno a la noción de gesto musical que, de manera sintética, abarca desde la dimensión netamente física del fenómeno, poniendo énfasis en la corporalidad y su comportamiento como soporte significante, focalizando, por ejemplo, en el movimiento corporal que participa de manera directa en la generación del sonido o de gestualidades auxiliares asociadas en diversos grados a las mismas, y que se tornan determinantes en el plano de la expresividad; o de fenómenos asociados a estas dimensiones (por ejemplo: el caso en que los estudiantes terminan adoptando cualidades posturales o gesticulaciones de sus docentes en los procesos de aprendizaje o en el funcionamiento comunicacional de gestualidades en la praxis musical grupal), pasando por estudios que comprenden a la gestualidad intradiscursivamente, a partir de los elementos del lenguaje musical que se ponen en juego para organizar su discursividad, hasta concepciones centradas en los procesos cognitivos que operan en la construcción mental y en las representaciones imaginarias de los fenómenos, y en donde se despliega todo un enorme dominio que incluye desde el estudio de las metáforas conceptuales y sus funcionamientos discursivos hasta las estrategias puestas en obra en los procesos de reconocimiento de rasgos estilísticos, entre otros. Como se puede advertir, el área de estudios es amplia, diversa y heterogénea, y en dicho dominio se ponen en obra concepciones muy diversas acerca del gesto musical, definiendo aproximaciones analíticas asimismo diversas.

En esta dirección, la pluralidad de concepciones ha dado lugar a distintas categorizaciones referidas a las tipologías del gesto musical (Sullivan, 1984; Delalande, 1988; Hatten, 2003, 2004, 2006; Zamprónha, 2005; Gritten y King, 2006; Jensenius, 2007; Peñalba, 2010; Godøy y Leman, 2010; Jensenius, Wanderley, Godøy y Leman, 2010), enfocando la problemática desde diversas perspectivas y aportando diferentes matices sobre la problemática, y por supuesto, atendiendo a sus múltiples modalidades de existencia. Sea como fuere, desde una u otra aproximación, la naturaleza semiótica del gesto implica, en sus múltiples concepciones y modalidades de existencia, una inexorable dimensión significante, participando de manera determinante en el complejo entramado de la semiosis musical, en sus diversos niveles y dimensiones.

Cognición corporeizada y narratividad musical

Durante las últimas dos décadas se ha fortalecido y profundizado en el campo de la investigación musical un paradigma de gran alcance y especificidad para el estudio de la significación musical: el paradigma de la cognición musical corporeizada. Desde este paradigma, que procura superar las visiones reduccionistas que separan las dimensiones del cuerpo y de la mente en lo que refiere a la emergencia y procesualidad de la significación musical, se enfatiza que los procesos de producción de sentido que se despliegan en

relación con las diversas prácticas vinculadas a los fenómenos musicales están profundamente marcados por la participación y mediación corporal, siendo esta última determinante en los modos en que se entreteje la discursividad musical.

El desarrollo de este paradigma, hasta llegar a su actual estado, fue transitando un largo camino en el intento de superar una visión ingenua y reduccionista acerca del papel que desempeña el cuerpo en la praxis musical, centrada en la *corporalidad* como simple condicionamiento físico, material y biológico, hasta múltiples concepciones acerca de la *corporeidad* y de las maneras en que ésta última participa en la producción de sentido en la experiencia musical. En términos fenomenológicos, corporalidad y corporeidad constituirían dos aspectos diferentes, aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad como condición material de posibilidad de la corporeidad (Pelinski, 2005). El doble aspecto del cuerpo como corporalidad física y corporeidad vivida es el punto de partida de perspectivas diversas en el estudio de la consciencia perceptiva. Entre ellas destacan, como polos opuestos, la fenomenología y el reduccionismo neurocientífico (Pelinski, 2005).

Superar las concepciones reduccionistas implica, en el contexto de nuestra problematización, profundizar el estudio de las relaciones que operan entre gestualidad y corporeidad en el despliegue de la semiosis musical. En este contexto, la experiencialidad se constituye en una dimensión determinante respecto de los modos en que se produce sentido en y a través del cuerpo, y en el modo en que la gestualidad permite organizar nuestra comprensión de los fenómenos musicales.

Queda expresada, así, la complejidad de nuestro objeto de estudio, en tanto que no se reduce a un aspecto meramente físico ni a una representación mental del fenómeno musical, sino que nos adentramos en las operaciones complejas que participan en el despliegue de la semiosis musical, en un amplio espectro de relaciones que se establecen en distintos niveles. Tal como señala López-Cano (2014):

“la semiosis musical articula materia sonora con emociones, imágenes mentales de estructuras y formas, movimiento corporal efectivo o simulado. Lo importante no son los gestos, ni el sonido, ni las emociones por separado. Tampoco lo es su unión. Lo relevante es el vínculo que se establece entre todos ellos y su interacción: su función como interpretantes unos de otros” (López-Cano, 2014, p. 56).

En esta dirección, la importancia de la problemática no radica en las unidades discretas que conforman los signos y gestos musicales, sino en las relaciones que se establecen en la red de interpretantes, en los órdenes de sentido involucrados en la semiosis musical (en términos peirceanos: en los órdenes de la primeridad, la segundidad y la terceridad).

La gestualidad y la corporeidad se inscriben en la productividad *signica*, constituyendo interpretantes que participarán en la producción de nuevos interpretantes musicales, siendo susceptibles, asimismo, de generar organizaciones narrativas en el despliegue de la semiosis. Las distintas operaciones puestas en obra en la construcción del discurso musical, que resulta de una particular gramática sonora, conducirán a la emergencia de expectativas (que se cumplirán o se frustrarán) relativas a las gramáticas de reconocimiento de los oyentes y sustentadas en sus múltiples y variables condiciones de reconocimiento

(indeterminación inherente a la discursividad musical). Este complejo proceso de significación definirá modalidades específicas de funcionamiento en el orden de la narratividad musical.

La narratividad musical, en esta dirección, constituye una experiencia de naturaleza cognitiva (Hauer, 2015) en la que se despliega el sentido en base a una experiencialidad, que encuentra como soporte al cuerpo significativo de los actores sociales, destacándose así la relevancia del desempeño de la corporeidad en los procesos de significación musical. De ese modo, la relación corporeidad–experiencia musical adquiere una relevancia determinante en estos procesos de producción de sentido, inscribiéndose de manera constitutiva en los esquemas de distinción de los actores sociales, y participando de ese modo en los procesos de significación musical.

Desde esta perspectiva, podemos agregar, la narratividad musical constituye un fenómeno cognitivo por excelencia, que desencadenará procesos de producción de sentido a partir de formaciones simbólico-sonoras resultantes de la activación de una compleja actividad signífica desplegada en los procesos de semiosis musical. La narratividad musical, de ese modo, pondrá en juego significantes sonoro-musicales que serán investidos de sentido de manera muy variable en sus emplazamientos sociales, según reglas culturales más o menos estabilizadas, así como también en función de las experiencias particulares de los actores individuales, que definirán gramáticas de reconocimiento de una gran variabilidad.

Significación musical y percepción háptica

Hemos enfatizado en el acápite anterior la relevancia del paradigma de la cognición musical corporeizada y esbozamos algunos de sus alcances y articulaciones en relación a la narratividad como experiencia cognitiva. Ahora quisiéramos señalar un aspecto más específico acerca del modo en que interviene una dimensión operativa nuclear de la significación musical, que refiere particularmente a los intérpretes y al modo en que se vinculan con ciertos aspectos específicos de la discursividad musical: el de la percepción háptica, como un aspecto determinante en esta particular área de la producción de sentido. Nos interesa particularmente este aspecto por la escasa atención y estudio que ha recibido dentro del campo específico, a pesar de su valor y pertinencia semiótica.

Dentro del amplio espectro de las teorías de la mente en el marco de las ciencias cognitivas, y del complejo trayecto en el desarrollo teórico-metodológico que condujo paulatinamente del modelo cognitivo representacionista clásico hasta el modelo de la mente enactiva (Martínez, 2018), el estudio de la problemática de la corporeidad ha puesto de relieve la importancia de la participación de mecanismos sensomotores específicos en el desarrollo de la cognición musical. Los postulados de la teoría enactiva[2], nos resultan particularmente de gran provecho para dimensionar la implicancia de la percepción háptica en los procesos de interpretación musical y ponderar sus alcances en los procesos de significación puestos en obra en dicho dominio de práctica.

De manera general podemos señalar que la percepción háptica se encuentra dentro del ámbito de la percepción táctil, y se incluyen también dentro del dominio de la percepción del movimiento las propiocepciones y la percepción

espacial. De manera específica, por su parte, la percepción háptica se ubica dentro de la percepción del tacto, integrando la percepción táctil y la kinestésica^[3].

Este modo de percepción, que es la que ponemos en obra habitualmente a través del sentido del tacto de forma activa y voluntaria, está particularmente implicada en la interpretación musical, entramada en niveles profundos de la cognición corporal y de la sensibilidad sensomotora de los dedos y de las manos que organizan complejas configuraciones de sentido. De allí nuestro particular interés por este tipo perceptivo. Nos referimos a que, gran parte de los procesos de producción de sentido implicados en la cognición musical corporeizada a partir de los cuales los intérpretes funcionan dentro de la discursividad musical, se activan a través de estas vías en las que la corporalidad y la corporeidad (Pelinski, 2005; Peñalba, 2008) del intérprete, su gestualidad y su percepción háptica, se imbrican de manera insoslayable en la construcción de interpretantes discursivo-musicales (Buján, 2019b).

Volviendo sobre el gesto musical y su dimensión significativa, en muchos trabajos relevados (particularmente, aquellos que se centran en la dimensión más física del fenómeno), advertimos que ponen el foco en la dimensión visual del gesto, y no profundizan lo suficiente respecto a las implicancias en la construcción de la significación de órdenes como la percepción háptica, su articulación con el plano sonoro y en la emergencia de interpretantes. Frente a esto, advertimos la posibilidad de construir una verdadera fenomenología del tacto y del movimiento, definiendo uno de los niveles de base que participarán en la especificidad y despliegue de la semiosis musical.

Con esto no pretendemos minimizar la participación de operadores de la dimensión visual y de sus alcances comunicacionales en la praxis interpretativa (muchos estudios de excelente nivel han realizado grandes aportes en ese sentido), pero a los efectos de ahondar en los procesos de producción de sentido propios del orden de la praxis interpretativa, la articulación de la dimensión háptica con la sonora se tornan de enorme relevancia y de un profundo nivel de especificidad respecto de los procesos implicados en la significación musical, contribuyendo a la comprensión de un tipo de pensamiento y de narratividad sintáctico-musical específica de la semiosis musical.

En esta dirección, en la construcción de este tipo de formas simbólicas la participación del cuerpo no es accesorio, sino que, por el contrario, se torna medular, ya que la producción de sentido se genera en y a través del cuerpo. Localizamos así al *cuerpo significante* (Verón, 1987) como invariable de la producción de sentido y de la experiencialidad. Está claro que toda producción de sentido se produce en el cuerpo, pero en este nivel en particular no se concibe al cuerpo como mero soporte físico para el despliegue de la mente, sino que se plantea situar a la mente emplazada y entramada en el cuerpo, y dimensionar en toda su complejidad al cuerpo como cuerpo significativo en el que emerge el sentido a través de la experimentación sensible.

Técnica, cadenas operatorias y esquemas cognitivos

En el marco de esta exploración, debemos situar la problemática de la técnica como un eje central y considerar a la mano (en primera instancia)

como un verdadero órgano de la percepción háptica (más allá del micro nivel neurofisiológico implicado por vía de los receptores cutáneos). Lo que intentamos indicar es que en este nivel corporal y, particularmente, de la corporeidad, a modo de dispositivo (Traversa, 2014), se articula la técnica y las organizaciones discursivas de sentido que se entranan en la semiosis musical; en otros términos, a partir de este nivel se desencadena la procesualidad de la semiosis.

La gestualidad, en este contexto, también emerge como una dimensión central que opera como configurador clave del sentido, operando el gesto, en términos generales y haciendo hincapié en su naturaleza semiótica, como la expresión de un movimiento que se vuelve significativo para alguien (Hatten, 2004; Gritten y King, 2006). Encontramos así, como es posible observar, una gran diversidad de entidades, relaciones y procesos que se entranan en la actividad significativa mediante la praxis interpretativa: las distancias físicas sobre el instrumento, los movimientos de la mano, la fuerza aplicada en cada caso, las tensiones (sonoras y musculares), la temporalidad, la espacialidad... Es por esta vía que la capacidad de la mente se hunde en las capacidades del cuerpo, y se desenvuelve un *saber* propio del cuerpo: se despliega un territorio de trayectos semióticos, un mapa cognitivo, en el que se emplazan la memoria y la sensibilidad interpretativa de los sujetos intérpretes, en el marco de la compleja red de interpretantes que se entranan dinámica y procesualmente en la semiosis musical.

Se elaboran, por esa vía, estructuras conceptuales significativas que irán conformando mundos sonoros, horizontes de sentido, territorios cognitivos. Las relaciones sonoras que se establecen, por ejemplo, a través de la percepción háptica, van constituyendo modalidades organizativas del material discursivo que abren dominios cognitivos que irán estructurando el discurso musical de manera multidimensional. Se configura así un particular agenciamiento de eventos sonoros, de sus cualidades y de su secuenciación temporal, se registran patrones, relaciones sígnicas en múltiples niveles, modalizaciones del carácter y de la dinámica de la discursividad (entre otros aspectos específicos), que irán configurando, procesualmente, un dominio cognitivo específicamente musical.

Nos interesa poner el foco en esta dimensión de la significación y de la narratividad musical, en el que se establecen cadenas operatorias (Leroi-Gourhan, 1971) que organizan el desarrollo de la praxis interpretativa, en el entendimiento de que allí se desenvuelve una particular lógica operante, claramente diferente a las lógicas de otros sistemas semióticos y en donde radica gran parte de la especificidad de la discursividad musical.

Definimos en este contexto como cadenas operatorias a las secuencias de acciones físicas y/o de operaciones mentales que configuran ordenamientos complejos de operaciones técnicas y discursivas integradas en esquemas mentales.

Estas cadenas operatorias, en el dominio que nos ocupa, implica una relación profunda entre la corporeidad, la gestualidad y la memoria, integrándose en programas interpretativos que suponen guiones y esquemas de acción a través de los que se entrama el discurso musical, sus matices expresivos y toda la variabilidad que deviene de la intervención singular de los/as intérpretes. En efecto, “el sujeto que actúa, orienta por consiguiente la mayor parte de su actividad con la ayuda de series de programas [...]. Desarrolla estas cadenas en un estado donde la conciencia lúcida interviene para ajustar los eslabones” (Leroi-Gourhan, 1971,

p.229). El estudio interpretativo, por ende, no solo implica la definición de criterios interpretativos. Las decisiones interpretativas se inscriben en procesos de construcción de la trama de interpretantes que participan en el despliegue del discurso musical y en el que se integrarán cadenas operatorias correspondientes a niveles diversos, conformando un programa interpretativo que orientará la praxis articulando diversas configuraciones discursivas.

Metodología

El estudio empírico se realizó a partir de cuestionarios abiertos y entrevistas en profundidad a estudiantes avanzados de las carreras de Música de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y de la Maestría en Interpretación de Música de Cámara de la UNR, que se encuentra bajo la órbita de la Secretaría de Posgrado de la misma Facultad. La muestra analizada conformó un corpus de respuestas de 25 estudiantes de grado y 25 estudiantes de posgrado, totalizando 50 cuestionarios abiertos. Esto no implicó a priori un criterio comparativo entre ambas poblaciones, sino que se procuró disponer de una muestra más amplia y diversa a los efectos de explorar las relaciones que los actores establecen con los discursos musicales. Asimismo, si bien se recurrió a un cuestionario como instrumento de indagación inicial, no se puso énfasis en un abordaje cuantitativo, sino que la lógica operante fue predominantemente cualitativa, procurando respuestas abiertas a los efectos de profundizar en las concepciones sobre las categorías analíticas.

El procedimiento consistió en: a) convocar participantes de ambos grupos poblacionales; b) administrar los cuestionarios elaborados ad-hoc y recepcionarlos vía correo electrónico; c) analizar los resultados a los efectos de hacer emerger cualidades específicas que dieran cuenta de las concepciones de los/as estudiantes acerca de sus modos de pensar, organizar y experimentar su vínculo con los discursos musicales en la instancia de estudio interpretativo y praxis interpretativa, poniendo foco en las operaciones puestas en obra y en los modos de referirse a la discursividad musical. En algunos casos específicos, de acuerdo al tipo de respuestas y su posible aporte al estudio, se profundizó lo aportado inicialmente a través de entrevistas en profundidad, con la intención de validar las observaciones del primer análisis y profundizar en las mismas.

Respecto del instrumento, se confeccionó un cuestionario orientado a interrogar acerca de las operaciones puestas en obra frente a una nueva obra a interpretar, las modalidades, soportes y formatos a través de los que entra en contacto con la obra (gráficos, sonoros, audiovisuales) y por qué medios habitualmente accede a los mismos como parte del proceso de estudio interpretativo. Asimismo, se interrogó puntualmente si las grabaciones sonoras / audiovisuales consultadas constituyen (o no) el referente de obra que tiene en mente al momento de la performance además de la partitura de la obra, indicando si dichos registros inciden en la toma de decisiones interpretativas y si se toman otras fuentes que refieran a la obra a interpretar. Ya adentrados en el dominio de la interpretación musical y las operaciones puestas en juego, se indagó específicamente sobre aspectos relativos a la gestualidad y a la corporeidad en el despliegue de la performance, poniendo foco en sus concepciones sobre dichas

dimensiones y el grado de concientización acerca de las variables inscriptas en dichos dominios. Por último, se interrogó acerca del modo en que los actores consultados piensan en la obra al momento de la interpretación, identificando sobre qué aspectos ponen foco y cuáles son los principales elementos que auxilian a la memoria al recordar la estructura de la obra y la dimensión expresiva de la misma.

Vale señalar, finalmente, que esta exploración se inscribió en el marco de uno de los proyectos de investigación ^[4] que se referenciaron al inicio del presente trabajo, constituyendo una de las primeras instancias del trabajo de campo de dicho estudio.

Resultados

El análisis de la información recabada muestra soluciones heterogéneas en los modos de organizar el estudio de las obras. Más allá de la variabilidad encontrada, se identifica en todos los casos mecanismos de doble acción a través de los que se definen, de diversos modos, la macro-estructura del discurso-objeto y sus cualidades genérico-estilísticas y, por otra parte, se focaliza sobre distintos aspectos singulares que marcarán cualidades relacionales diferenciales con las obras. En tal sentido, las estrategias operativas presentan una gran diversidad y comprenden matices que abarcan desde un énfasis en la dimensión técnica y la configuración estructural a soluciones más integrales que atienden en mayor profundidad las cualidades expresiva y narrativas del discurso. Se observa ya desde esta instancia incipiente de contacto con la obra, en la diversidad de estrategias relevadas, maneras de pensar el discurso, de vincularse con el mismo y de construir configuraciones de sentido que se irán articulando ulteriormente en el despliegue de la performance.

Por otra parte, son escasos los casos en que la fuente exclusiva de acceso al discurso es la partitura, siendo las fuentes sonoras y audiovisuales vías ineludibles de referencia de la obra y de diversas soluciones interpretativas. En tal sentido, YouTube es mencionada como la principal vía de acceso a las versiones consultadas. Esta peculiaridad es de gran relevancia a los efectos de nuestro estudio en tanto que el acceso a los significantes audiovisuales, en mayor o menor grado de conciencia por parte de los consultados, implica un registro multimodal complejo en los que participan la gestualidad y la corporeidad como elementos definitorios de las soluciones interpretativas exploradas. Si bien la mayoría explicita que no basa su interpretación en las versiones audiovisionadas, y que dichas aproximaciones lo que hacen es ofrecer un abanico de soluciones interpretativas sobre pasajes puntuales, la ponderación y el agenciamiento de dichas soluciones interpretativas incluye las dimensiones corporal, gestual y expresiva referidas. Del mismo modo en que la información histórica y las características estético-estilísticas inciden en la construcción de los criterios interpretativos, los aspectos examinados comportan implicancias en los modos de concebir la discursividad en la praxis interpretativa.

La indagación respecto de la gestualidad y la corporeidad en el despliegue de la performance arrojó respuestas muy variadas en las que denotaron grados de conocimiento muy diversos acerca de dichas dimensiones, conjuntamente con

concepciones asimismo muy diversas acerca de las mismas. Resultó llamativa en varias respuestas la reducción de tales dimensiones a una simple cuestión postural, y otras expresando cierto interés secundario sobre esos aspectos. No obstante, al profundizar la indagación en ese territorio, se aprecia la relevancia que dichas dimensiones comportan en los modos en que los intérpretes piensan e intervienen de manera efectiva en el desarrollo de su praxis interpretativa, y cómo esas dimensiones son determinantes y constitutivas en la definición de la sonoridad, la expresividad y la construcción de esquemas cognitivos que organizan el despliegue de las configuraciones discursivas.

Sobre dichas dimensiones, asimismo, fue notoria la incidencia que un mayor nivel de conocimiento conceptual y una mayor conciencia experiencial sobre el dominio en cuestión comporta tanto en la concepción de los intérpretes sobre sus propias prácticas interpretativas como en los modos de intervención sobre la praxis misma. En esta dirección, se indagó en mayor profundidad (a través de entrevistas) en los casos más notorios: aquellos que aportaban una concepción más rica y compleja sobre el fenómeno. Se comprobó que en esos casos se contaba con instancias formativas específicas previas que los/as habían llevado a enfocar de manera más sensible esos aspectos, particularmente enriqueciendo su perspectiva desde aproximaciones semióticas y/o desde aportes provenientes del abordaje de la cognición musical corporeizada. Un ejemplo de lo antedicho corresponde a la participante N° 31 del estudio, quien reconoce que durante muchos años no fue plenamente consciente del peso fundamental que la gestualidad y la corporeidad tienen en la materialización del discurso sonoro, dando cuenta del peso expresivo de la gestualidad y el modo en que el discurso musical se entrama experiencialmente en la corporeidad. En este sentido, reconoce que el concepto de cognición corporeizada supone la vivencia física del sonido a través del cuerpo y enfatiza que una mayor conciencia sobre dichas dimensiones no solo enriquece la performance interpretativa, sino que, durante el proceso de estudio, habilita medios a través de los cuales incorpora y hace propio el discurso musical. En esta misma dirección, agrega que trabajar en atención a dichas dimensiones y hacerlas conscientes en el proceso de estudio constituye un recurso valioso para definir intenciones expresivas y facilitar el proceso creativo.

Finalmente, al indagar acerca del modo en que los actores consultados piensan la obra al momento de la interpretación, a pesar que las respuestas aportadas son muy variadas, guardan coherencia con las concepciones expresadas anteriormente, siendo congruentes con las diversas modalidades de concebir la discursividad musical y la praxis interpretativa. En este sentido, las expresiones ponen de manifiesto los vínculos que se establecen entre las diversas dimensiones discursivas, desde aspectos estructurales y formales hasta elementos expresivos y gestuales que desbordan ampliamente los significantes del texto musical inscripto en la partitura. Es aquí donde surgen, por ejemplo, referencias concretas a la respiración como configurador de importancia, a la memoria muscular, a la experiencia propioceptiva, a desplazamientos físicos sobre el instrumento, a elementos narrativos del discurso (...) que, en su conjunto, integran configuraciones de sentido que intervienen en la construcción de una imagen mental del discurso musical y de la idea general acerca de la obra a interpretar en su discurrir dinámico.

Conclusiones

Los resultados del estudio evidenciaron modalidades de vinculación con los discursos musicales que comportan una gran variabilidad, que implican énfasis sobre aspectos diversos de la discursividad musical y que conforman concepciones asimismo diversas acerca de las obras y de los modos de desplegar la praxis interpretativa. A pesar de la gran diversidad de concepciones, estrategias y operaciones puestas en obra, se identifica como denominador común un pensamiento narrativizado acerca de los modos de articular cadenas operatorias y configuraciones discursivas en la praxis interpretativa.

La narratividad musical, en esta dirección, constituye una experiencia de naturaleza cognitiva (Hauer, 2015), en la que se despliega el sentido en base a una experiencialidad que encuentra como soporte al cuerpo significativo de los actores sociales, destacándose así la relevancia del desempeño de la corporeidad en los procesos de significación musical. De ese modo, la relación corporeidad–experiencia musical adquiere una relevancia determinante en estos procesos de producción de sentido, inscribiéndose de manera constitutiva en los esquemas de significación de los actores sociales (Buján, 2019b).

Finalmente, resulta de interés el modo en que se referencia el funcionamiento de la memoria en los relatos de los participantes, dando cuenta de estrategias diversas en la actualización del plan interpretativo a partir de modos de experimentar el discurrir dinámico de la praxis interpretativa, dando cuenta, en este sentido, de las cadenas operatorias puestas en obra en el despliegue de la performance y de localizaciones específicas inscriptas en el plano de la experiencialidad, como por ejemplo, el peso de la memoria corporal en el enlace de las configuraciones discursivas.

Referencias

- Bedia, M.; Castilla Ossa, L. F. (2010). Hacia una teoría de la mente corporizada: la influencia de los mecanismos sensomotores en el desarrollo de la cognición. *Revista Anfora*, 17(28), 101-124.
- Buján, F. (2019a). La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical. *Revista Chilena de Semiótica*, 12, 114-128.
- Buján, F. (2019b). Gestualidad, corporeidad y discursividad musical: notas preliminares para su estudio en el contexto de la relación mediatización-narratividad. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4. Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes (UNA), 27-33.
- Delalande, F. (1988). La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical. En: G. Guertin (ed.), *Glenn Gould pluriel* (pp. 83-111). Louise Courteau Editrice Inc.
- Edelman, G. (2006). *Second nature. Brain science and human knowledge*. Yale University Press.
- Edelman, G.; Tononi, G. (2000). *A universe of consciousness. How matter becomes imagination*. Basic Books.
- Godøy, R.I.; Leman, M. (2010), *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.

- Gritten, A.; King, E. (2006). *Music and gesture*. Ashgate Publishing.
- Hatten, R. (2003). *Musical Gesture: Theory and Interpretation*. Course notes, Indiana University.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics and tropes*. Indiana University Press.
- Hatten, R. (2006). A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert. En: A. Gritten y E.e King (eds.), *Music and gesture* (pp. 1-23).Ashgate Publishing.
- Hauer, Ch. (2015). Une approche cognitive de la narrativité musicale. *Cahiers de Narratologie*, 28, 0. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7194>
- Jensenius, A. (2007). *ACTION – SOUND. Developing methods and tools to study music-related body movement [tesis de doctorado, Universidad de Oslo]*. Repositorio: UiO, Universitetet i Oslo [<https://www.duo.uio.no/handle/10852/27149?show=full>]
- Jensenius, A.R.; Wanderley, M.; Godøy, R.I.; Leman, M. (2010). Musical Gestures: concepts and methods in research. En R. I. Godøy y M. Leman (eds.) *Musical gestures: Sound, movement, and meaning* (pp. 12–35).Routledge.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- López-Cano, R. (2014). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. En: M. Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, (pp. 41-78).Universidad de la República.
- Martínez, I. C. (2018). Hacer sentido con el cuerpo en la música. La realidad ampliada de la cognición musical. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 43-58.
- Peirce, Ch. S. (1978). *La Ciencia de la Semiótica*. Nueva Visión.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9, 0. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200913>
- Peñalba, A. (2008). *El cuerpo en la interpretación musical* (tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid). Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid (UVaDOC): <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>
- Peñalba, A. (2010). Nuevas relaciones gestuales del intérprete. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, 0. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/15/nuevas-relaciones-gestuales-del-interprete>
- Sullivan, M. (1984). *The performance of gesture. Musical gesture, then, and now*. University of Illinois.
- Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso*. Santiago Arcos.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Zampronha, E. (2005). Gesture in contemporary music on the edge between sound materiality and signification. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9, 0. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>

Notas

- [1] Proyectos de investigación: Gestualidad, corporeidad y mediatización de la interpretación musical: aproximaciones semióticas, radicado en la Facultad de

Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Director: Dr. Federico Buján; y Narratividad: relaciones Arte y Mediatización, radicado en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Director: Dr. Oscar Traversa.

- [2] Resumimos a continuación algunos de sus principales postulados y recomendamos, para una profundización al respecto, la lectura de Bedia y Castilla Ossa (2010) que se indica en la bibliografía: a) que la mente está anclada realmente a través del cuerpo; b) que las representaciones internas no se definan en información proposicional, más bien deberán ser entendidas como estructuras preconceptuales organizadas desde la experiencia corporal; c) que la situacionalidad involucra corporalidad en todo proceso cognitivo; d) que la cognición implica patrones de conducta de un organismo en un entorno.
- [3] “La percepción táctil hace referencia a la información adquirida exclusivamente a través del sentido cutáneo (postura estática que se mantiene a lo largo de todo el tiempo que dura el proceso de la estimulación). La percepción kinestésica se refiere a la información proporcionada por los músculos y tendones. Ejemplos de este tipo de percepción son aquellos en los cuales se ha eliminado cualquier información adquirida a través del sentido cutáneo mediante anestesia, o cuando se cubre el dedo o la mano con algún tipo de material que impide que las sensaciones adquiridas a través de la piel sean captadas por el sujeto” (Bedia y Castilla Ossa, 2010: pp. 112-113).
- [4] Proyecto de investigación: Gestualidad, corporeidad y mediatización de la interpretación musical: aproximaciones semióticas. Radicación: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (UNR). Director: Dr. Federico Buján.