

Gesto sonoro y gesto cinético: Debussy y la evocación musical sensible.1

Introducción

La idea que defendemos es que la materia expresiva de la música es gestual: de hecho, no podemos hablar de música ni de gesto sin hacer referencia a una direccionalidad, a ciertos grados de energía, a una construcción dinámica en el tiempo, pero también a una cierta forma de espacialidad y a la importancia, en términos de energía, de diferentes componentes que articulan la micro y la macroforma de la expresión musical humana.

La materia expresiva de cualquier gesto implica la intervención de procesos cognitivos y emocionales de naturaleza sin duda universal: afectos de vitalidad (Stern, 1985) y vectores dinámicos, patrones² de tensión y de distensión, resonancia emocional (Imberty, 1981; 1997) y el reconocimiento (identificación) de estados físicos, sensoriales y emotivos que se articulan gracias a la memoria. En efecto, cada arte, ya sea éste construido sobre lo corporal o lo sonoro, posee componentes y parámetros expresivos que le son propios. Éstos pueden ser transpuestos, ser traducidos, de un área a otra, mediante una transferencia amodal.

Nuestro artículo se organiza en cuatro partes. La primera aborda la argumentación teórica entorno al concepto de gesto como componente de la expresión musical, de la experiencia del mimo y de la comunicación humana. La segunda parte se concentra en el análisis musical del preludio *Des pas sur la neige* de Claude Debussy; dicha música ilustra las nociones teóricas antes presentadas. Una tercera parte experimental parte de la audición del mismo preludio: los escuchas responden nuestro cuestionario, analizamos sus respuestas y las confrontamos a los resultados de nuestro análisis musical y, finalmente, a la teoría de la cual parte nuestro trabajo. La cuarta y última parte, esboza algunas de los reflejos sonoros, de las imágenes, de los gestos sensibles que este preludio emana.

En resumen, a partir de este preludio, intentamos verificar el vínculo existente entre el gesto en sí mismo y el gesto musical en lo que respecta a la evocación de las emociones en la música: dicho de otra manera, se trata de entender por medio de qué mecanismos dicha música nos remite al reconocimiento y/o al recuerdo de estados motores, cinéticos, que originan las emociones humanas.

Argumentación teórica

El gesto, componente de la expresión musical

El gesto implica al cuerpo, es movimiento del cuerpo o de una parte del cuerpo, y se extiende tanto en el espacio como en el tiempo. Existe una forma espacial del gesto que puedo describir e incluso dibujar, mas dicha forma no puede manifestarse sin desplegarse en el tiempo, su realidad sólo existe en el tiempo, en el del acto motor que lo engendra. El gesto se caracteriza primeramente por el perfil temporal del movimiento que lo sostiene. Pero, como señala Imberty (2003; 2005), el gesto no se reduce a ese movimiento, y por otro lado todo movimiento no es gesto: El gesto debe ser definido como un movimiento intencional más o menos complejo, orientado hacia un objetivo determinado que le da un sentido individual, social o histórico (Cuen & Imberty, 2003). Diferentes investigaciones confirman este punto de vista: Henri Wallon (1949), Claude Cadoz (1999), Hugues Genevois (1999). En suma, el gesto se ve determinado antes que nada por una motivación o un deseo de actuar, y después por el objetivo a alcanzar pese a las limitaciones del medio, ya sean éstas físicas o humanas.

Más generalmente, tenemos una representación interna de nuestro cuerpo basada esencialmente en las sensaciones que experimentamos a lo largo de nuestra vida cotidiana. Dichas "experiencias" corporales constituyen un sistema complejo y eficiente de puntos de referencia, a la vez espaciales y temporales, pero también un conjunto de informaciones dinámicas sobre el estado de tensión del aparato neuromuscular y de los circuitos energéticos. Estas informaciones se organizan pues en patrones sensoriomotores y representacionales, así como en patrones de tensión y de distensión, a la vez motores y emocionales, que permiten la identificación o el reconocimiento, fuera del lenguaje y de la categorización abstracta, de las experiencias fundamentales del cuerpo y de sus relaciones con el medio ambiente físico y humano.

La experiencia del mimo

Para tener una idea más precisa de estos problemas, nos parece que el arte del mimo es un terreno revelador y muy rico en observaciones. Por ejemplo, según Étienne Decroux (1994), el mimo intenta evocar la vida mental solamente por el movimiento (*Paroles sur le mime*, p. 46). Vemos que para Decroux, el arte del mimo no se limita a una simple imitación de formas, de estructuras, pues es lo que se encuentra en el interior lo que es importante: *...pues si los hombres se parecieran por sus conchas, habría que abrirlos* (Ibíd., p. 115). El mimo se interesa en la representación de sentimientos escondidos, susceptibles de dar y/o desencadenar un movimiento corporal y por consecuencia de conmover, por resonancia, nuestro espíritu (Ibíd., p. 155). El principio sobre el cual reposan dichas representaciones sensibles y motoras es el de la coherencia entre el gesto o la actitud y el pensamiento. Dicha coherencia brinda el verdadero sentido de la expresión. En este contexto, *...la masa del cuerpo debe seguir ...los movimientos del alma* (Ibíd., pp. 102-103), de tal manera que el gesto corporal se revela como un proceso dinámico en el tiempo, y no como una estructura fija y rígida

que calcaría solamente aquello que sentimos.

Los componentes expresivos del gesto: del gesto cinético al gesto musical

Muchas preguntas se imponen: ¿Cuáles son los componentes expresivos que nos permiten reconocer e interpretar el estado anímico de alguien? ¿Sobre qué tipo de analogías reposan las correspondencias que podemos establecer entre los parámetros sonoros del gesto musical y los parámetros cinéticos del gesto corporal, por ejemplo? ¿Esta transposición, siempre posible, tiene como origen nuestra capacidad para reconocer las emociones de alguien y establecer una "resonancia" con él más allá de todo lenguaje conceptualizado y de todo acto de comunicación mediatizada por un sistema simbólico convencional?

Stern desarrolla diversos conceptos interesantes que, como veremos, se relacionan con la música. El primero de ellos es el de *afecto de vitalidad*. Stern lo presenta así: *...numerosos caracteres de las emociones no forman parte del léxico existente o de la taxonomía de los afectos. Dichos caracteres inasibles se ven clarificados gracias a diversos términos cinéticos o dinámicos como "surgir", "desvanecerse", "fugaz", "explosivo", "crescendo", "descrescendo", "estallar", "alargarse", etcétera. Dichos afectos son sin duda percibidos por el recién nacido, y de una importancia cotidiana, aún si ésta es sólo momentánea* (Stern, 1985; trad. francesa, 1989, p. 78). Estos afectos de vitalidad son caracteres ligados a las emociones, a la manera de ser, a las diferentes maneras de sentir internamente las emociones. Se trata, por ejemplo, de todo aquello que distingue una alegría "explosiva" de una alegría "fugaz"; *maneras de sentir* que no pueden reducirse a los afectos categóricos clásicos (emociones de base) pero que los colorean, los matizan de manera siempre sensible para el sujeto. Si traducimos la idea de Stern, diríamos que dichas maneras de sentir son, en primer lugar, de naturaleza dinámica y temporal, y esto es precisamente lo que define su originalidad.

En trabajos anteriores, Imberty mostró (1981; 1997) que los afectos de vitalidad corresponden en la música a la noción de vectores dinámicos: *Los vectores dinámicos son eventos musicales que implican significaciones temporales de orientación, progresión, disminución o aumento, repetición o retorno* (Imberty, 1997, p. 47). Ellos constituyen los componentes expresivos del gesto sonoro o musical, y son ellos quienes engendran la evocación de los afectos de vitalidad tanto en el proceso creativo de los compositores como en la experiencia músico-perceptiva de los escuchas. Dicho de otra manera, y en lo que respecta a la composición musical, los vectores dinámicos permiten expresar musicalmente los afectos de vitalidad. La organización de los afectos de vitalidad sigue siendo, nos dice Stern: *...el dominio fundamental de la subjetividad humana, ésta es: ...la reserva fundamental de la cual podemos extraer todas las experiencias de creación* (Stern, 1985, p. 94).

Los patrones de tensión y de distensión son percibidos bajo una forma musical y bajo una forma afectiva interpersonal. Éstos juegan un rol fundamental asociándose a la temporalidad de los afectos de vitalidad, y se enraízan en todas las formas de repetición y de variación que se establecen durante la primera infancia en el curso de las interacciones entre la madre y su bebé:

...la repetición musical [...] engendra una regularidad que permite al sujeto anticipar en el transcurso del tiempo [...] la repetición y la variación corresponden a un elemento psíquico fundamental: la necesidad del ser humano de poder prever y evaluar sus previsiones en el tiempo [...] La repetición crea entonces una tensión ligada a una espera de satisfacción del deseo (mediante el retorno de la secuencia inicial) que es seguida de una distensión más o menos fuerte dependiendo de si la variación se aleja más o menos del modelo inicial [...] Dicha estructura en repetición-variación de las primeras secuencias comportamentales, de los primeros intercambios preverbales entre el bebé y su entorno humano es pues la estructura originaria, prototípica, de toda una serie de experiencias afectivas y cognitivas futuras de las cuales la música no hará otra cosa más que reactivar o representar las realidades profundas³.

La repetición y la variación crean los principios de tensión y de distensión, principios identificados antes por Francès, quien agregaba que éstos participan: *...en el mismo grado de tensión, en el mismo patrón de movimiento corporal, en la misma familia de actitudes* (Francès, 1958, p. 305).

Para que los patrones de tensión y de distensión sean componentes expresivos del gesto en música, éstos deben ser percibidos y experimentados como patrones cinéticos vinculados a la emoción: *...los patrones de tensión y de distensión se constituyen a partir de representaciones psicomotoras y posturales, y ligadas a las emociones y a los sentimientos que éstos acompañan* (Imberty, 1979, p. 137).

Reconocimiento, resonancia y afinación: el espejo del otro

"Usted me habla. Escucho atentamente su voz. Reconozco su estado anímico. Puedo igualmente, a partir de lo que escucho, reconstruir su mirada e imaginar la expresión de su rostro, el movimiento de su cuerpo. Y, sin embargo, no le veo ya que hablamos por teléfono". Esta experiencia banal nos muestra bien la existencia de un vínculo entre lo cinético y lo sonoro, vínculo que encuentra un lugar igualmente en el universo afectivo. Sin embargo, para que los afectos de vitalidad constituyan la base psicológica de la expresividad de los gestos musicales, éstos deben ser reconocidos por el escucha en la forma sonora mediante una empatía espontánea que da entonces su sentido al gesto musical. Eso es la resonancia afectiva o emocional, la cual nos permite establecer un vínculo interpersonal entre nosotros y alguien más, y construir una manera de ser con dicha persona en tal o tal circunstancia. Esta resonancia emocional y afectiva constituye la base de *la afinación afectiva* —según la expresión de Stern— es decir, de una especie de espejo que nos brinda un reflejo de nosotros mismos a través del otro y que nos permite reconocernos en la expresión de los demás. La afinación afectiva es entonces un proceso esencial para la construcción del vínculo interpersonal e intersubjetivo.

Análisis musical

Observaciones generales Antes que nada, las identificaciones de carácter expresivo que encontramos en la partitura de Debussy, dibujan un estado emotivo que pertenece a un solo y único afecto categorial, el de la tristeza:

- *Triste et lent (q = 44)*
- *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*
- *p expressif et douloureux*
- *expressif*
- *En animant surtout dans l'expression*
- *p expressif et tendre*
- *Comme un tendre et triste regret*
- *morendo - - - - ,*

Después, escuchando este preludio, confirmamos que la emoción de base que evoca esta música no es, por ejemplo, ni la alegría ni el miedo. La tristeza se confirma como la emoción evocada por Debussy ¿Cuáles son entonces los "mecanismos" utilizados por el compositor para llevar a cabo dicha evocación? ¿Sus anotaciones de carácter emotivo sobre la partitura son igualmente sentidas e identificadas por los escuchas? ¿Cuáles son los componentes sonoros (ver: musicales) cuya manipulación permite esta identificación y, eventualmente, una resonancia o una afinación afectiva? Nuestro análisis intenta brindar algunas respuestas en lo referente al concepto de gesto como elemento primordial de la amodalidad de lo cinético a lo sonoro en la evocación o representación de las emociones en la música.

Análisis de la partitura

Des pas sur la neige (ver imagen 1a, b, c) tiene tres secciones (A, B, C) que contienen las siguientes estructuras musicales: primer gesto, segundo gesto, acompañamiento(s) y contrapunto(s), así como un elemento conclusivo (al final de las secciones A y C), y un eco del segundo gesto (sección C). Los dos gestos identificados en la estructura de este preludio se desarrollan en dos direcciones diferentes: uno hacia la melancolía, el otro hacia la nostalgia. Ambos parecieran ser fundamentales para la representación de las emociones en la música en lo que respecta a una evocación gestual, psicológica y expresiva.

El primer gesto (a1 –pedal sonoro– así como a2 y a3 –que parecen desligarse de a1 en una apertura por intervalos, en el intento de construir un esbozo melódico), conforma el material musical más repetitivo del preludio (incluso si a1 desaparece, éste se ve evocado por el principio de a2). Ello –un gesto que parece contener una apertura por intervalos melódicos y rítmicos, pero que regresa incansablemente sobre sí mismo– crea la sensación de algo que busca construirse sin lograrlo; en ciertos momentos, cuando la última nota de a3 prolonga su duración, dicha sensación se ve acentuada, como si faltara la energía necesaria para llevar dicho gesto a algo más, a una evolución. Finalmente, el cambio de registro sonoro hacia el final del preludio, paralelamente al carácter y a la dinámica de la música, en lugar de procurar una impresión luminosa, nos lleva a la desaparición de la música. Dicho gesto parece articularse en el centro de la melancolía, de una melancolía dinamizada y revestida de una nostalgia pasajera.

El segundo gesto, melodías del preludio, se caracteriza por su discontinuidad (interrupción constante de la melodía por la presencia de silencios). Dicha discontinuidad nos recuerda el gesto precedente: la impresión de algo que intenta reconstruirse en numerosas ocasiones. Otro elemento fundamental de dicho gesto es la diferencia de registro sonoro en

relación al primer gesto: las melodías (salvo la segunda), se ubican en un registro más agudo y, en consecuencia, se sitúan en el primer plano de la percepción que intenta identificar: una voz que canta⁴. Mas dicha oposición, gracias al carácter, al color y a la intensidad de las curvas melódicas, reviste a dicha voz de una cierta rememoración.

(Ver partituras)

Imagen 1

Imagen 2

Imagen 3

Ya que los dos gestos se desarrollan en concomitancia, nos encontramos frente a un paralelismo temporal y expresivo de dos movimientos (en búsqueda) que no logran confirmarse: Así, *Des pas sur la neige*, evoca la tristeza en un halo de nostalgia que se inclina hacia la melancolía, algo que se sitúa en medio del vacío y que intenta reconstruirse, expresarse, emerger poco a poco. En dicho contexto, el presente no es más que una resonancia del pasado, de un presente dejado atrás: Aparentemente en esta música todo forma parte de un presente, mas se trata de un presente fragmentado que, a pesar de la fluidez del tiempo físico, nos da una impresión de inmovilidad con respecto al tiempo pasado y al tiempo futuro. Diríamos que en esta música no hay ningún elemento que nos permita tener una percepción de destino. Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿el pasado temporal forma parte del presente? Sí, puesto que la melancolía y la nostalgia se reencuentran.

La nostalgia implica un recuerdo agradable, la satisfacción es entonces resultado de una transferencia temporal: sumergido en la tristeza, recuerdo un acontecimiento pasado que me procura un poco de satisfacción. Durante dicha transferencia las emociones se transforman y la alegría experimentada en el pasado, es vivida en el presente como una satisfacción gracias a un proceso de rememoración. En realidad no se trata de alegría, de paz ni de felicidad sino de su resonancia, de ahí el sentido del término *tendre* (tierno) utilizado por Debussy: esta clase de satisfacción cuyo recuerdo me agrada, me hace sentir cierta ternura con respecto al pasado. En este preludio, la nostalgia permite al escucha aferrarse a algo frente al vacío y a la melancolía. La nostalgia es entonces el único medio para reconstituir el tiempo presente frente al futuro.

Experimentación y resultados

El objetivo de la experimentación no es la identificación de las emociones evocadas por Debussy en su preludio *Des pas sur la neige*⁵.

. Sin embargo, éstas nos servirán de punto de partida para entender cuáles son los componentes musicales que determinan, grosso modo, la percepción de los escuchas, y que dan lugar a diferentes asociaciones entre una emoción y una música en particular.

Propusimos a 106 escuchas la grabación del preludio en cuestión, sin dar referencia alguna sobre el título ni el compositor de esta música. Después, les pedimos que leyeran el cuestionario que les repartimos para verificar si las preguntas eran suficientemente claras. Cabe notar que si los sujetos solicitaban una segunda audición del preludio, ésta podía llevarse a cabo. Finalmente, los sujetos escucharon la grabación y contestaron nuestro cuestionario (ver: tabla 1).

1.

INFORMACIÓN GENERAL

1. ¿Realizó o realiza usted estudios de teoría musical: solfeo, armonía, contrapunto, fuga, composición? Si fuera el caso, ¿durante cuánto tiempo?
2. ¿Ejerce o ejerció usted una práctica musical: instrumental, vocal, coral, de ensamble? Si fuera el caso, ¿durante cuánto tiempo?
3. ¿Acude usted a conciertos: frecuentemente, en ocasiones, nunca?

CUESTIONARIO

1. Escuche la pieza musical.
2. Responda a las preguntas o a las solicitudes siguientes:
 - 2.1. Haga una descripción, sin utilizar términos musicales, de la música que acaba de escuchar.
 - 2.2. ¿Podría usted asociar esta música con una emoción en particular? ¿Cuál o cuáles?
Si su respuesta es positiva, explique por qué y después pase a la pregunta siguiente (2.3.)
Si, por el contrario, su respuesta es negativa, explique por qué y pase entonces al final del cuestionario.
 - 2.3. ¿La emoción que usted indicó corresponde a su estado anímico del día de hoy o su respuesta obedece únicamente a la audición de dicha pieza musical?
¿Nos autorizaría a contactarle en el caso de próximas experiencias auditivas?
Teléfono:

E-mail:
¡Muchas gracias por su participación!

Tabla 1.

Cuestionario administrado a los participantes del estudio En síntesis, nuestra selección musical permitía la identificación simple de una emoción. Sabíamos, a priori, que utilizando el método de inducción libre para la elaboración de nuestro cuestionario, nos encontraríamos frente a un vasto conjunto de respuestas bastante complejas y de naturaleza múltiple (asociaciones de ideas, metáforas, etcétera). Sin embargo, escogimos dicho método dado que la multiplicidad podía darnos la clave que buscábamos para validar el vínculo entre lo cinético y lo sonoro en la representación de las emociones en la música (evocadas por los compositores, identificadas y experimentadas por los escuchas). Como lo veremos a continuación, las respuestas obtenidas implican ciertas particularidades psicológicas individuales, significaciones espaciales y temporales, afectos de vitalidad, vectores dinámicos, patrones cinéticos, patrones de tensión y distensión, y resonancias emocionales.

Experiencias auditivas: análisis de respuestas

Pudimos clasificar la descripción de los escuchas en cuatro grupos diferentes que fueron a su vez subdivididos:

1. Vivencia sensitiva⁶: (a) Expresiones asociadas a estados de ánimo (emociones, sentimientos), (b) Expresiones asociadas a afectos de vitalidad y vectores dinámicos, (c) Expresiones asociadas a sensaciones físicas;
2. Juicios personales: (a) Adjetivos calificativos de naturaleza negativa, (b) Adjetivos calificativos de naturaleza positiva, (c) Adjetivos calificativos de naturaleza neutra, (d) Adjetivos calificativos de doble naturaleza: positiva y negativa;
3. Elementos musicales: (a) Estilo musical de época o de género, (b) Instrumentación o densidad instrumental, (c) Ritmo y tempo, (d) Forma musical, estructura formal y/o estructuras musicales, (e) Intensidad y color sonoro, (f) Duración de la obra musical;
4. Elementos protonarrativos: (a) Estereotipos, (b) Script, (c) Trama narrativa, (d) Referencias funcionales.

Retomando los elementos protonarrativos, constatamos que los grados de continuidad-discontinuidad de la música fueron asimilados por los escuchas y descritos en sus respuestas. Identificamos una sola forma de discontinuidad: Interrupción de la frase; por el contrario, en lo que respecta a la continuidad, dos formas se presentan: *conjunción de frases y desarrollo lineal de frases*. Finalmente, identificamos también tres formas de discontinuidad-continuidad: *yuxtaposición de frases, yuxtaposición y enlace de frases, y yuxtaposición fragmentada y enlace de frases*. Cabe señalar que la discontinuidad-continuidad utiliza las estructuras discontinuas de los enunciados protonarrativos cuya continuidad es sugerida, mas no predominante, por enlaces gramaticales y/o de contenido. En lo que respecta a los mismos elementos, decidimos clasificar el modo y el tiempo verbales utilizados por los escuchas en sus descripciones. Lo que nos permite definir en qué dimensión temporal se desarrolla la percepción de los sujetos en relación a una eventual narración que podrían imaginar ellos mismos. En consecuencia, observamos la presencia de dos categorías generales: *acción principal en el presente del indicativo, y acción principal en un tiempo pasado del indicativo*.

Con respecto a las emociones asociadas a la música por los escuchas, distinguimos seis categorías en este segundo grupo: 1. Emociones; 2. Sentimientos; 3. Inclinationes del temperamento; 4. Impresiones corporales y/o de movimiento; 5. Connotaciones sociales; 6. Sensaciones.

La justificación de estos puntos, así como las respuestas asociadas a diferentes grados de afinación afectiva, fueron analizadas siguiendo el mismo método de clasificación anteriormente descrito. Sin embargo, intentaremos sintetizarlas a continuación para poder confrontarlas a la interpretación de nuestro análisis musical.

Experiencias auditivas: Respuestas de los escuchas

La mayoría de los escuchas identificaron la representación sonora de las emociones siguientes: nostalgia, melancolía y tristeza. La nostalgia fue asociada a la calma, a la serenidad (ver también a la tranquilidad y a la esperanza), mientras que la melancolía fue vinculada a la duda y a la interrogación engendrando un sentimiento de sufrimiento, de dolor y de angustia.

Según sus respuestas, esta música es, en términos de afectos de vitalidad, primeramente la expresión de una falta o carencia, una especie de lucha, algo que pareciera no llegar a ninguna parte en el contexto de una atmósfera íntima y confinada (correspondiente a nuestro "primer gesto") en que las sensaciones físicas remiten a un estado psicológico y emotivo bastante personal, el del recuerdo (nuestro "segundo gesto: melodías"), expresado como algo que se dibuja, se precisa, se aclara, se anima, sube a la superficie, regresa, toma forma, para después agotarse y desaparecer finalmente.

Ello se justifica por la presencia y la articulación de los siguientes vectores dinámicos: la lentitud del tempo y del ritmo, la aparición progresiva de elementos musicales, la recurrencia del motivo melódico y la repetición de figuras rítmicas, los silencios —más o menos prolongados— en medio de las melodías creando una sensación de discontinuidad y de

tensión.

Experiencias auditivas: Conclusión del análisis

Con el fin de analizar las respuestas de los escuchas, utilizamos el método de *análisis de contenido* aplicado al texto; método conformado por cuatro etapas: 1. Constitución (correspondiente a nuestro cuestionario de inducción libre), 2. Lectura, 3. Clasificación (creación de categorías y subcategorías vinculadas al contenido), y 4. Interpretación. Dicho análisis se realizó manualmente, es decir, sin la utilización de un programa informático de contenido textual. El análisis de contenido supone de antemano, tener una idea general sobre el objeto de estudio; el enfoque es entonces inductivo. Con el fin de asegurar la objetividad de la investigación, este tipo de análisis, permite efectuar una revisión sistemática y metódica de textos.

El análisis de respuestas de los escuchas nos muestra que los afectos de vitalidad en música no corresponden solamente a la noción de vectores dinámicos, sino también a otros componentes musicales como: el color ("una luz amarilla", "lo negro", "un lugar completamente oscuro", "una sonoridad ahogada", "música dulce", "color opaco", "atmósfera íntima y confinada", "piano solo", etcétera); el registro sonoro de melodías en general estrecho, incluyendo sus intervalos y trayectorias ("algo grave", "buscar la luz", etcétera); la intensidad ("matices de baja intensidad", "algo débil", "bajo", "profundo", etcétera). Además, recordemos que los vectores dinámicos poseen una naturaleza temporal; asimismo, el color sonoro parece de naturaleza táctil, visual y tímbrica (o por lo menos las asociaciones están orientadas en esa dirección), el registro sonoro es de naturaleza espacial, y la intensidad sonora de naturaleza energética.

Por otro lado, los escuchas confirman nuestro análisis estructural en tres partes y la concomitancia temporal y psicológica de dos emociones evocadas por Debussy, la nostalgia y la melancolía. De la misma manera, la melancolía está asociada al presente, mientras que la nostalgia siempre se ve asociada al pasado y a la noción de recuerdo, hecho que valida también los comentarios de nuestro análisis en relación a la percepción del tiempo. Según lo que expresó uno de los escuchas, este preludio no se limita a crear la melancolía, sino que la solicita; y lo mismo ocurre con el sentimiento de nostalgia al que definitivamente conduce esta melancolía.

Debussy y la imagen musical de lo efímero

Debussy no se interesaba verdaderamente en las grandes formas fundadas sobre un tiempo continuo. Su música no era narrativa, no nos contaba una historia precisa mas era profundamente evocadora... *Des pas sur la neige* es justamente un bello ejemplo de ello:

*¿Dónde está el ser humano, el pasante anónimo, el incógnito cuyos pasos son los vestigios?
¿Se trata de una presencia muda, invisible, que ronda en el jardín desierto? Mas una presencia tal es más bien una ausencia, y el trazo que el ausente ha dejado en la nieve es el testigo simple de un pasado acontecido7.*

Ningún personaje camina en la nieve, mas sabemos por sus huellas que existió. La discontinuidad melódica y la lentitud del tempo "miman" la pesadez de sus pasos, las repeticiones rítmicas evocan la monotonía del paisaje nevado, dibujan un espacio imaginario sin fluidez temporal. Dicho paisaje, sin límites, es el lugar de la nada y, al mismo tiempo, esos pasos (de pesadez regular) no tienen otra salida que la percepción de nuestra propia existencia: *¿Des pas sur la neige* no será el trazo emotivo y nostálgico de nosotros mismos en nuestra memoria?

¿Por qué evocar entonces la fragilidad de dichas huellas destinadas a la naturaleza efímera de la nieve sabiendo que ésta terminará por fundirse y borrar así lo que queda de nosotros mismos?

¿Qué herida secreta del alma se prolonga como un pálido y lejano recuerdo doloroso en esta ambigüedad armónica?
¿Qué ahogada y temblorosa queja resuena en el horizonte taciturno y congelado? Nada puede decirlo, pues ella no es representación simbólica sino la *presentación temporal*sensible8.

Lo relevante no es la historia de un individuo ni el origen de su tristeza, sino la manera en que ésta es percibida y vivida en el tiempo. Lo importante no es el ¿por qué? sino el ¿cómo? de dicha experiencia. No es tampoco la representación que importa, sino la evocación de un "estado del alma" (retomando el término de Mallarmé).

La luz que refleja la nieve es un sueño del espíritu, un espejo utópico en el cual las experiencias se diluyen detrás de su apariencia, imagen temporal donde el ser se inmoviliza. A final de cuentas, la nieve se derretirá, borrando sus trazos, y con ellos desaparecerá el mundo íntimo del alma sin destino. *Des pas sur la neige* es la expresión profunda de esta desaparición.

Conclusión

Los análisis musicales permiten observar que el gesto cinético comparte el mismo universo expresivo que el gesto sonoro. Además, sus componentes expresivos, aunque diferentes, son modulados y coloreados en el plano psicológico por los afectos de vitalidad, en el plano temporal por los vectores dinámicos, en el plano espacial por las trayectorias y/o grados de aperturas. Estos elementos se ven articulados por los patrones de tensión y de distensión, traducidos igualmente en términos de color y de intensidad sonora.

Los resultados del cuestionario que propusimos, muestran que los escuchas reconocen claramente dichos componentes expresivos inscritos en las estructuras musicales. Lo que iría en la dirección de una cierta tendencia (ver generalidad) de los procesos cognitivos implicados en este tipo de reconocimiento.

La materia expresiva de la música es entonces gestual. Es por ello que ésta nos remite siempre a la identificación y al recuerdo de estados motores, cinéticos, fisiológicos que se ubican en el origen de las sensaciones y emociones humanas.

La evocación o la representación de las emociones en música se revela entonces como un fenómeno bastante complejo en el que interactúan diferentes componentes.

En cuanto a la creación gestual (cinética y/o sonora), ésta recrea gestos que poseen un sentido. Gracias a la representación de actitudes y de sensaciones, dichos gestos pueden compartirse con los demás. El hecho de compartir implica también un reconocimiento — tanto en lo psíquico como en lo afectivo — pero también un código y una afinación. La amodalidad gestual resulta ser entonces el vínculo emotivo más poderoso: nos permite reconocernos, construirnos, inventarnos, cruzar la frontera que nos separa de nuestro entorno, siempre a la búsqueda del espejo que nos conmueve y que resuena en nosotros como el eco de lo conocido y de lo desconocido.

La música crea tiempo, formas nuevas de tiempo para expresar nuestras preocupaciones humanas sobre el futuro. La música redice, reitera, reelabora la memoria afectiva, sonora y temporal de nuestra existencia. La música es un vestigio de nuestra humanidad errante en la búsqueda simbólica de nosotros mismos y del otro...

Bibliografía

Cadoz, C. (1999). *Musique, geste, technologie*. En *Les nouveaux gestes de la musique*, bajo la dirección de H. Genevois y R. de Vivo. Marseille : Éditions Parenthèse (collection eupalinos, série cultures musicales).

Cuen, L. (2008). *Les schèmes émotionnels de la tristesse et l'expressivité musicale : Leur rôle dans la composition musicale du XXIème siècle*. Paris : Université de Paris IV – Sorbonne. Thèse en Histoire de la musique et musicologie.

Cuen, L. (2007). Le geste sonore et le geste cinétique: Une évocation des sensations et des émotions humaines. En *Temps, geste et musicalité*, bajo la dirección de M. Imbert y M. Gratier. Paris : L'Harmattan, pp. 151-168.

Cuen, L. (2004). *Le geste sonore et le geste cinétique : Des pas sur la neige de Claude Debussy, une évocation de sensations et d'émotions humaines*. Journées du CNA2 (Club de Neuro Audio Acoustique) « Musique et Émotions » CHRU. Lille.

Cuen, L. e Imbert y M. (2003). La musique comme geste sonore et geste cinétique. En ReinhardKopiez, Andreas C. Lehmann, Irving Woltheret Christian Wolf (Eds.) *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference*. Hanover, Germany: Hanover University of Music and Drama (septiembre 8-13, 2003). (Abstract en p. 187).

Cuen, L. (2002). Los sonidos y las emociones. En *Segundo Encuentro Interdisciplinario en torno a la música*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes, 1ra ed., pp. 133-196.

Cuen, L. (2001). *Les schèmes émotionnels de la tristesse dans la musique, leur rôle dans la composition musicale du XXIème siècle : Analyse d'œuvres musicales, leur correspondance avec certains schèmes émotionnels et leur perception chez les auditeurs*. Paris : Université de Paris IV – Sorbonne. Mémoire de DEA en Histoire de la musique et musicologie.

Decroux, E. (1994). *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale.

Francès, R. (1958). *La perception de la musique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2e éd., 1984.

Genevois, H. (1999). Geste et pensée musicale : de l'outil à l'instrument. En *Les nouveaux gestes de la musique*, bajo la dirección de H. Genevois & R. de Vivo. Marseille : Éditions Parenthèse (collection eupalinos, série cultures musicales).

Imbert y M. (2005). *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*. Paris: L'Harmattan (Collection Univers musical), 1e éd.

Imbert y M. (2001). La musica e il bambino. En *Enciclopedia della Musica, II – Il saper musicale*, bajo la dirección de J. J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni. Torino : Giulio Einaudi, pp. 477-495. Trad. frçse : Le bébé et le musical. En *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. II – Les savoirs musicaux*. Paris : Actes Sud / Cité de la Musique, 2004, pp. 506-526.

Imbert y M. (1997). Formes de la répétition et formes des affects du temps dans l'expression musicale. In *Musicae Scientiae*, 1, pp. 33-62.

Imbert y M. (1981). *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique, tome 2*. Paris: Dunod (Psychismes, collection dirigée par Didier Anzieu).

Imberty, M. (1979). *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique*. Paris: Dunod (Psychismes, collection dirigée par Didier Anzieu).

Jankélévitch, V. (1968). *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Neuchatel, Suisse : La Baconnière (Collection Langages).

Stern, D. (1985). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Trad. frçse., A. Lazartigues& D. Cupa-Pérard, 1989. Paris: Presses Universitaires de France (collection Le fil rouge), 3e éd., 1999.

Wallon, H. (1949). *Les origines du caractère chez l'enfant*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 4e éd., 1998.

Citas

1 Partes de este trabajo corresponden a la traducción en español de mi artículo francés sobre el gesto publicado en Francia: Cuen, L. (2007). Le geste sonore et le geste cinétique: Une évocation des sensations et des émotions humaines. In Temps, geste et musicalité, sous la direction de M. Imberty & M. Gratier. Paris: L'Harmattan, pp. 151-168. Cabe señalar que esta nueva versión ha sido elaborada especialmente para esta ocasión.

2 "Patrones", debe entenderse como "esquemas cognitivos" a lo largo del presente texto.

3 Imberty, M. (2001). La musica e il bambino. Trad. francesa, 2004. Op. cit., p. 513.

4 Imberty señalaba: "Antes que nada, la influencia de la curva melódica es mucho más preponderante que la de la armonía, incluso entre los músicos [...] Si esto ocurre, no es solamente porque la curva melódica sea percibida naturalmente, sino porque ésta es asimilada a las experiencias físicas de tensiones musculares del cuerpo y de la voz en sus relaciones más inmediatas e íntimas. Debemos admitir entonces que dichas experiencias, realizadas con músicos y no-músicos, nos invitan a la comprensión de un sistema más extenso de la expresión: al sistema entonativo del lenguaje que constituye la motivación profunda.". Imberty, M. (1979). *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*. Paris : Dunod (Psychismes, collection dirigée par Didier Anzieu) p. 153. Traducción, Leticia Cuen.

5 El problema fundamental no es reconocer las emociones susceptibles de ser representadas y/o evocadas en la música: "Es evidente que nadie tendría la idea de calificar de «triste» la *Pequeña Música Nocturna* de Mozart, y de «alegre» el *Preludio de Tristán e Isolda* de Wagner, sobretodo si se les yuxtapone en una experiencia auditiva. Imberty, M. (1979). Op. cit., p. 42. Traducción, Leticia Cuen.

6 vivencia sensitiva denomina una experiencia ya sea ésta de carácter emocional, moral o físico. *et al.*, 2002., *Le Robert Dictionnaire pratique de la langue française*. Dictionnaires LE ROBERT – VUEF, Paris : Éditions France Loisirs, p. 1468. Traducción, Leticia Cuen.

7 Jankélévitch, V. (1968), pp. 98-99. Traducción, Leticia Cuen.

8 Imberty, M. (2005), p. 211. Traducción, Leticia Cuen.

Imágenes

Imagen 1: Partitura 1 Debussy Des pas sur la neige. Preludio VI del primer libro sección A

Imagen 2: Partitura 2 Debussy Des pas sur la neige. Preludio VI del primer libro sección B

Imagen 3: Partitura 3 Debussy Des pas sur la neige. Preludio VI del primer libro sección C