

Imaginary Music. La escucha del gesto en el Teatro Musical Contemporáneo



Imaginary Music. Listening to the gesture in Contemporary Musical Theater

Rodríguez Kees, Damián

Damián Rodríguez Kees *

drkees@ism.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0061, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 01 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961008/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0061>



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

Resumen: En este trabajo nos proponemos dar cuenta del funcionamiento de la percepción musical en obras totalmente silenciosas del denominado Teatro Musical Contemporáneo (TMC) y cómo estas amplían el concepto mismo del campo musical tomando conciencia del funcionamiento conjunto de los estímulos visuales y sonoros. Para dar cuenta de ello recurrimos, desde una mirada fenomenológica, a las piezas «Música» del brasilero Tim Rescala, «Tlön» del norteamericano Mark Applebaum y «Pièce de gestes» del belga Thierry de Mey. Todas ellas caracterizadas por ser obras «de» y «en» silencio que colocan al gesto corporal como materia prima de la composición musical. Para desentrañar sus intrigas recurrimos al campo de estudio de las ciencias cognitivas y neurociencias denominado *imaginary music*. Este aborda el funcionamiento cerebral en cuanto a la audición y visualización de un hecho musical tanto en la presencia de sonido como en su ausencia, y los mecanismos que se accionan ya sea en la gestualidad para realizar el sonido como en su percepción, tanto en la existencia real de la señal acústica como cuando esta es imaginada. Nuestro objetivo es dar cuenta de la escucha musical a través de los gestos en silencio en el contexto del TMC tomando como referencia los casos mencionados y aportar a la teoría de la relación sonido-gesto para el análisis interdisciplinar desde categorías de las neurociencias.

Palabras clave: gesto, sonido, neurociencias.

Abstract: *In this work we propose to explain the functioning of musical perception in totally silent works of the so-called Contemporary Musical Theater (CMT) and how these expand the very concept of the musical field by becoming aware of the joint functioning of visual and sound stimuli. To account for this, we resort, from a phenomenological perspective, the analysis of three pieces of CMT: «Música» by the Brazilian Tim Rescala, «Tlön» by the American Mark Applebaum and «Pièce de gestes» by the Belgian Thierry de Mey, all of them characterized by being works «of» and «in» silence that place the corporal gesture as the raw material of musical composition. To unravel their intrigues, we turn to the field of study of cognitive sciences and neurosciences called imaginary music. This addresses the brain functioning in terms of hearing and visualization of a musical fact both in the presence of sound and in its absence, and the mechanisms that are activated either in the gestures to make the sound and in*

its perception, both in the real existence of the acoustic signal and when it is imagined. Our objective is to account for musical listening through silent gestures in the context of CMT through the cases mentioned and contribute to the theory of the sound-gesture relationship for interdisciplinary analysis from neuroscience categories.

Keywords: *gesture, sound, neurosciences.*

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos dar cuenta del funcionamiento de la percepción musical en obras totalmente silenciosas del denominado Teatro Musical Contemporáneo (TMC) y cómo estas amplían el concepto mismo del campo musical tomando conciencia del funcionamiento conjunto de los estímulos visuales y sonoros. Para ello abordaremos, desde una mirada fenomenológica, tres piezas de TMC, todas ellas caracterizadas por ser obras «de» y «en» silencio, desde una categoría del campo de las neurociencias denominada *imaginary music*. Esta categoría, que interactúa con otras del mismo campo como cognición encarnada, empatía e impulso kinestésico, *affordance* y espacio peripersonal, estudia el funcionamiento cerebral en cuanto a la audición y visualización de un hecho musical, tanto en la presencia de sonido como en su ausencia, y los mecanismos cognitivos que se accionan tanto en la gestualidad para realizar el sonido como en su percepción, ya sea en la existencia real de la señal acústica como cuando esta es imaginada. Nuestro objetivo entonces es dar cuenta de la escucha musical a través de los gestos en silencio en el contexto del mencionado TMC, y aportar a la teoría de la relación sonido/gesto para el análisis interdisciplinar desde categorías de las neurociencias en obras en las que el análisis tradicional, que parte de los parámetros del sonido y de estos como constitutivos de la textura, la estructura y la forma, no podría utilizarse.

1. EL CONTEXTO DEL TEATRO MUSICAL CONTEMPORÁNEO

Las piezas que abordaremos son fruto del derrotero del arte contemporáneo en general y de la música contemporánea en particular de la segunda mitad del siglo XX. Con importantes antecedentes a comienzos y mediados de ese siglo, durante la década de 1960 surge en diferentes países europeos y de América, lo que luego se denominaría como «teatro instrumental», «nuevo teatro musical», «teatro musical experimental» o «teatro musical contemporáneo», recuperando la presencia del cuerpo como materia prima de la composición, contrariamente a lo que la música clásica occidental, de tradición escrita, ha tendido a ignorar: la naturaleza corporeizada de la producción sonora, atribuyendo al sonido un carácter abstracto cuyo germen no es el gesto corporal que lo produce sino su escritura en la partitura. Nosotros nos inclinamos por la última denominación mencionada (TMC) no solo para referenciar a un posicionamiento estético sobre lo contemporáneo sino porque ofrece una posibilidad más amplia de interpretaciones que no

NOTAS DE AUTOR

- * Compositor, docente, investigador, gestor cultural. Graduado del Instituto Superior de Música (ISM) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) donde es Profesor Titular ordinario. Es Magíster en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo. Como compositor posee músicas para teatro, danza, video, exposiciones, intervenciones, *performances* y espectáculos interdisciplinarios. Sus obras para piano, de cámara, orquesta, coro y con soporte en video se han presentado en diversas salas de América y Europa. Sus trabajos académicos se han expuesto en congresos y jornadas en diversos países de América Latina y publicados en actas y revistas especializadas de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil y Alemania. Su libro «Liliana Herrero. Vanguardia y canción popular» (2006) es de amplia difusión en universidades latinoamericanas. Fue Director de Cultura de la UNL (2000–2007), Secretario de Cultura de la ciudad de Santa Fe (2007–2014), Director del ISM (2014–2022). Desde 2022 es Director del Programa de Innovación en Arte y Ciencia de la UNL.

se relacionan necesariamente con la utilización de «instrumentos». Por otro lado, no acordamos con la generalización de la palabra «experimental» ya que remite a pruebas o ensayos cuando el compositor, al presentar su obra ya hizo las pruebas y ensayos correspondientes, y al presentarla en público la obra «es lo que es», ya no un «experimento».

Compartimos con el compositor y pianista argentino Gerardo Gandini (1936–2013) en postular al compositor Mauricio Kagel (Argentina, 1931–Alemania, 2008) como pionero del TMC, y su obra *Match* (1964), para dos cellistas y un percusionista, como un ejemplo de sus primeras experiencias (Gandini, 1978, p. 6). Sin embargo, no podemos dejar de mencionar como antecedente obras emblemáticas del norteamericano John Cage (1912–1992) como *Conferencia sobre Nada* (estrenada en 1950), *4'33"* (1952), *Water music* (1952), *Water Walk* (1959) o *0'00"* (1962). En las mismas, las acciones del intérprete, muchas veces asociadas a la vida cotidiana, como leer un texto o verter agua en un jarro, pasan a ser elementos fundamentales de la *performance* musical. De igual manera fueron fundamentales las experiencias del grupo *Fluxus* que, motivado por Cage, se desarrolla como movimiento en Estados Unidos, Europa y Japón, comenzando informalmente sus actuaciones en 1962. En relación con el TMC y en especial sobre las obras de Kagel, el compositor alemán Dieter Schnebel, (1930–2018) nos dice que esta expresión musical se presenta como una «...reacción necesaria a la racionalización extrema de la producción musical post–serial (...) este redescubre para los occidentales la presencia y la importancia del cuerpo» (1971, p. 49). Y en otra publicación sobre el tema el mismo compositor concluye en que «El sentido de estos emprendimientos es liberar la música de las garras de únicamente lo audible y lograr la unidad óptica acústica de la música» (2017, p. 28).

Dentro de este espacio del TMC el caso particular de las piezas que analizaremos la materia sonora es totalmente silenciosa. Las mismas tienen como referencia obras como, entre otras, la mencionada *4'33* de Cage, que hace del silencio la materia prima de la composición, o *Nostagie (for solo condctor)* de 1962 en la que el citado Dieter Schnebel, hace de los gestos corporales y acciones de un director de una orquesta imaginada la materialidad de la pieza.

2. A MANERA DE MARCO TEÓRICO

2.1. La mirada fenomenológica

Al decir de Maurice Merleau Ponty (1908–1961), la fenomenología es «...una filosofía para la cual el mundo siempre está ahí ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatus filosófico» (1975, p. 7). La intención de este autor es recobrar el contacto con el mundo desde una consciencia perceptiva, encarnada, aquella «...que hace aparecer el fenómeno del cuerpo propio. (...) En la relación yo–cuerpo, este aparece como un *medio*: con mi cuerpo y por él, habito el mundo, y él es campo donde se localizan las percepciones» (Schilardi, 1998, p. 194).

Desde este punto de vista (y escucha), el gesto que juega en el silencio es ese objeto esencial, más allá de todo análisis de su significado, que se nos presenta como realidad en las obras que estudiamos. Así lo nimio, lo que queda generalmente fuera de todo análisis o de la percepción consciente, la «línea auxiliar» pasa a primer plano y el silencio se escucha con más fuerza incrementando el potencial dramático de cada acontecimiento puesto en escena. En efecto, «...la línea auxiliar introducida en una figura abre el camino a nuevas relaciones, así es como la obra de arte opera y operará siempre sobre nosotros, mientras existan obras de arte» (Merleau Ponty, 1964, p. 92).

Desde allí, la fenomenología da sustento filosófico a las teorías de las neurociencias y de las ciencias cognitivas que estudian la percepción integral de nuestro entorno a través de los sentidos, entre ellas la *imaginary music*.

2.2. Sobre el movimiento, el gesto, la intencionalidad y el ritmo

En función de este trabajo hacemos una diferencia entre los términos movimiento y gesto, apelando a Hubert Godard quien, citado por el francés Patrice Pavis (n.1947), teórico del teatro, hace la siguiente distinción entre ellos:

(...) se puede distinguir el movimiento, entendido como fenómeno que relata los estrictos desplazamientos de los diferentes segmentos del cuerpo en el espacio (...) del gesto, que se inscribe en la diferencia entre ese movimiento y el telón de fondo tonal y gravitacional del sujeto (...). Desde el momento en que el movimiento se hace expresivo, desde el momento en que se intensifica, se convierte en gesto estético. (2016, p. 210)

Si bien están íntimamente ligados y muchas veces son utilizados como sinónimos, pensamos aquí al gesto como el movimiento del cuerpo del intérprete realizado con un fin e intencionalidad expresiva. A su vez, desde el punto de vista neurocientífico, la noción de intencionalidad, tanto cerebral como corporal, se proclama de vital importancia en la acción y percepción musical. En efecto, la primera se basa en «...interpretar la fuente de intenciones atribuidas a la música. Por otro lado, la esencia de la *intencionalidad corporal* reside en la articulación del movimiento en formas sonoras (...) en relación con las resonancias conductuales del cuerpo humano» (Matyja, 2010, p. 29).^[1]

En relación con lo antedicho consideramos de gran valor la definición de *ritmo* aportada por Jean Le Bouch (1924–2001), médico francés, psicomotricista y fundador de la psicokinética quien sintetiza el concepto como la «...organización o estructuración de los fenómenos que se desarrollan en el tiempo» (1971, p. 200). Los fenómenos pueden ser de cualquier naturaleza perceptiva. Sonidos, gestos, cambios de luces, de vestuario, de enfoque de una cámara, todo lo que acontezca en una obra configurará el ritmo de la misma a través de la sucesión y superposición de dichos acontecimientos en el tiempo y el espacio. En las obras que aquí presentamos serán los gestos de los *performers*.

2.3. Sobre la performance

Surge así para nuestro estudio la figura del *performer*. Este término se valida en el contexto de las estéticas contemporáneas a partir de la década de 1960 que hacen de lo performativo eje de su devenir. Así lo explica Érica Fischer–Lichte (Alemania, n.1943):

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta (...) puede ser descrita también como giro performático. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. (...) el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la del sujeto y objeto y la de los estatus material y signico. (2011, pp. 45–46)

En este proceso de corporización, las acciones no tienen otro significado más que su propia ejecución. No hay independencia del cuerpo (Fischer–Lichte, 2011, p. 157). Desde esta teoría es que proponemos la utilización del término *performer* para definir a los artífices de las piezas a abordar dado que los mismos se corren de la función tradicional del intérprete musical para construir desde la presencia de su propio cuerpo en escena, la materialidad de la obra artística.

2.4. Imaginary music

Esta categoría, que deviene de entender a la imaginación como la formación de imágenes mentales, se puede definir como «...ensayo cognitivo o imaginario de una habilidad física sin movimiento muscular manifiesto. La idea básica es que los sentidos, predominantemente auditivos, visuales y *kinestésicos* para el músico, deben usarse para crear o recrear una experiencia similar a un evento físico dado» (Connolly y Williamon, 2004, p.

224). Sintéticamente consiste en escuchar la música interiormente sin la presencia del sonido real. A partir de estudios recientes que utilizan diferentes técnicas, como la Resonancia Magnética Funcional (fMRI), la *imaginary music* da cuenta de los mecanismos neuronales asociados con estos procesos. De esta manera los especialistas acuerdan en que «...son las mismas áreas cerebrales las implicadas tanto para percibir o realizar el sonido como para imaginarlo» (Soria Urios et. al, 2011, p. 48). En el mismo sentido Zattarone y Halpern nos dicen:

(...) la actividad neuronal en la corteza auditiva puede ocurrir en ausencia de sonido (...) en esta actividad probablemente media la experiencia fenomenológica de imaginar música. (...) los estudios de imágenes han logrado demostrar que la corteza auditiva responde incluso en ausencia de sonido y que esta respuesta tiende a coexistir con informes subjetivos de música imaginaria. (...) a pesar de una circuitería bastante diferente, las imágenes de los sonidos y movimientos musicales relacionados pueden integrarse. (...) El procesamiento en una modalidad sensorial puede afectar el procesamiento en otra (...); interacciones similares también parecen ocurrir si una o ambas tareas se basan no en la percepción, sino en información imaginada. (2005, pp. 9–11)

A su vez, los estudios de neuroimágenes convergen en afirmar que no solamente la corteza auditiva se acciona en silencio, por expectativas o imaginación, sino por estímulos que aportan otras modalidades sensoriales gracias a la capacidad plástica del cerebro cuando se enfrenta a la tarea de coordinar las informaciones recibidas desde diferentes vías sensoriales (King, 2002). En nuestro caso de estudio se presenta la visión como sentido predominante que activa la mencionada corteza. Para la comunidad neurocientífica...

Estos hallazgos están cambiando rápidamente nuestras opiniones sobre la especificidad de los estímulos sobre las áreas corticales que han sido vistas durante mucho tiempo como pertenecientes exclusivamente a uno u otro de los sentidos. (...) La atención, por lo tanto, tiene una profunda influencia sobre qué aspectos del mundo realmente percibimos y respondemos. (King, 2006, p. 410)

La *imaginary music*, entonces, viene a explicitar desde los conocimientos neurocientíficos los principios del TMC en los que el gesto y el sonido se complementan formando una materia compositiva asociada. La atención se corre o focaliza a los gestos, pero estos, aunque realizados en silencio, remiten neurológicamente a lo sonoro.

2.5. Otras categorías que complementan la *imaginary music*

La percepción de la *imaginary music* toma más cabalmente forma en su relación con otros conceptos y conocimientos de las neurociencias, como los siguientes:

2.5.1. Empatía kinestésica

Etimológicamente, «kinestesia» es un término de origen griego integrado por las palabras *kinéo*, movimiento, y *aísthesis*, sensación. Desde hace más de un siglo la kinestesia desempeña un papel de primer orden en el estudio del movimiento humano. A través de ella asociamos incalculable cantidad de experiencias de toda clase en la vida cotidiana que, conjuntamente con los movimientos corporales que la acompañan, nos permiten establecer sistemas enteros de prácticas. En efecto:

Cuando vemos un cuerpo humano que se mueve, advertimos un cuerpo humano que en potencia es producible por cualquier otro cuerpo humano y, por consiguiente, por el nuestro; mediante la empatía kinestésica lo reproducimos realmente, en forma vicaria en nuestra experiencia muscular presente y despertamos tales connotaciones asociativas como podrían haber sido las nuestras si el movimiento original lo hubiéramos realizado nosotros. (Love, 1964, p. 75)

Como podemos observar, los conceptos de empatía y de kinestesia, se complementan. El primero en hacerlo, en relación con la percepción estética, fue a comienzos del siglo XX por el alemán Theodor Lipps

(1851–1914) quien lo explicó como una «imitación interior», dando lugar a vincular la empatía con el comportamiento basado en la relación entre la percepción y la acción. Actualmente este modelo es revisitado por la comunidad científica gracias a los estudios sobre las neuronas espejo que veremos más adelante.

En el mismo sentido, el ya citado P. Pavis nos dice en relación a los aportes del teórico norteamericano Bernard Beckerman (1921–1985), que:

(...) la percepción kinestésica del espectáculo funciona siempre, incluso cuando no es posible seguir una historia o no se ve adónde nos lleva la acción. La percepción de los cuerpos en el espacio y la impresión de duración y de ritmo contribuyen a la respuesta kinestésica, a la participación emocional, al acontecimiento escénico. (2016, p. 191)

En función de este trabajo podemos afirmar que en la respuesta empática kinestésica confluyen diferentes estímulos y para ello «...es indispensable la concordancia de los datos de tres campos perceptivos: kinestésico, visual y sonoro» (Le Bouch, 1971, p. 224). En las piezas que abordaremos, el silencio es parte del campo perceptivo sonoro que junto con los otros campos da lugar a la *imaginary music*.

2.5.2. Cognición (*musical*) encarnada

En principio, debemos recordar que la cognición, desde el punto de vista neurobiológico, «...está vinculada con los procesos de atender, identificar, planear y ejecutar respuestas con la información sensorial y motivacional disponible» (Cardinali, 2007, p. 456). Específicamente, la «cognición encarnada» es una nueva rama de las neurociencias y las ciencias cognitivas que enfatiza la importancia del cuerpo físico en las capacidades cognitivas. Su aceptación es cada vez más amplia «...no hay área de la ciencia: percepción, lenguaje, aprendizaje, memoria, categorización, resolución de problemas, emoción, cognición social, que no ha recibido un «cambio de imagen» encarnado» (Shapiro y Spaulding, 2021, s/p). Así explica cómo nuestros cuerpos dan forma a nuestros pensamientos diluyendo la separación mente–cuerpo en los procesos cognitivos. Así la influencia de la fenomenología, que plantea la existencia como cuerpo y de este en el mundo (Merleau Ponty, 1964, p. 48), puede verse en los nuevos análisis cognitivos. Estos rechazan el modelo de separación de funciones en el que el cerebro es el encargado de la cognición y el cuerpo actúa como mera vía de entrada y salida de datos. En efecto, «...las hipótesis surgidas de la *embodied cognition* recalcan el carácter dialéctico y dinámico que se establece entre muchos componentes del cuerpo (incluyendo aquí el cerebro) a la hora de recordar, juzgar, tomar decisiones, razonar, etc» (Triglia, 2015, s/p).

En el caso de la música, la aplicación de esta teoría generó lo que se conoce hoy como «cognición musical encarnada» (CME). Así, el paradigma encarnado...

(...) asume que la percepción de la música es el resultado de una interacción de los estados del perceptor con los estados del entorno musical. La construcción de un modelo predictivo de la música depende de mediadores corporales y de estados internos corporales, que determinan cómo serán percibidos los patrones sonoros en términos de una funcionalidad interactiva. (Leman *et.al*, 2017, p. 6)

El mencionado paradigma ya ha sido utilizado para abordar el TMC, especialmente las obras de M. Kagel, por el musicólogo alemán Björn Heile:

Todo sonido es el resultado de un movimiento. (...) Esta es presumiblemente una de las razones por las que, en nuestro sistema de percepción, la audición está íntimamente ligada con el movimiento. *Escuchar el sonido significa percibir el movimiento*. Y los sonidos también son una causa del movimiento (...) en lugar de ser un proceso cognitivo incorpóreo, la escucha compromete el sistema sensorio–motor de nuestros cuerpos. (...) en lugar de un proceso pasivo, escuchar música es una participación activa, incluso si es imaginaria, reprimida o representada. (2018, p. 1)

En definitiva, la escucha musical está fuertemente corporizada y su percepción está modelada por el sistema motor y sus acciones. La CME ofrece así una visión más amplia y holística sobre nuestra percepción de la misma.

2.5.3. *Affordance*

Este término fue acuñado por el psicólogo estadounidense James J. Gibson (1904–1979) refiriendo a las posibilidades que ofrece el medio ambiente, lo que provee o proporciona al animal (o al humano), y cómo estos se complementan (Gibson, 1986, p. 127). Ligada al punto anterior, esta teoría afirma que la acción constituye a la percepción del objeto y este a la acción estableciendo la relación entre ambos, una relación que no es una propiedad objetiva ni subjetiva, que disuelve las dicotomías subjetivo–objetivo o físico–mental, apuntando en ambos sentidos, al observador y a su entorno (Gibson, 1986, p. 141). De esta manera, la *affordance* explica el valor funcional de la percepción y su flujo dinámico entre la información disponible en el ambiente y las necesidades y capacidades del organismo para atender y actuar en aquel. Así, la percepción plurisensorial del entorno es favorecida por la vinculación de los sentidos en los sistemas perceptuales. Desde esta mirada los dualismos sonido/silencio, sonido/gesto que lo produce, o gesto/silencio, son relaciones complementarias en nuestra manera de entender y estar en el mundo, de percibir integradamente los estímulos sensoriales y establecer nuestras respuestas a ese mundo que co–construimos. De allí la estrecha vinculación de este concepto con la *imaginary music*.

2.5.4. *Neuronas espejo*

Esta teoría hoy se aborda sistemáticamente en las artes del movimiento, tal como lo confirma Pavis:

Según la hipótesis reciente de la psicología cognitiva, la actividad motriz (...) tiene lugar al mismo tiempo en el entorno y en la representación mental del que percibe el movimiento. Según la teoría (...) de las neuronas en espejo y de la empatía kinestésica, la representación del movimiento apelaría a las mismas estructuras neurológicas que las que activa el movimiento efectivo. (2016, p. 209)

El descubrimiento del sistema de neuronas espejo por el equipo liderado por el italiano Giacomo Rizzolatti (n.1937), se viene afirmando en los últimos años en su aplicación a diferentes disciplinas y áreas de conocimiento, entre ellas las artísticas, la lingüística y la educación. Lo que hace este sistema es producir en forma automática una copia que transforma los movimientos observados en una representación motora propia de esos movimientos (Ferrerres y Abusamra, 2019, p. 67). En función de nuestro trabajo hacemos hincapié en sus aportes al proceso de comprensión de la intención de una acción que se está observando y a la posibilidad de intercambio de experiencias entre emisor y receptor, más precisamente la vivencia de la percepción musical a través de los actos motores. Según el sistema espejo, esa comprensión se logra con actos motores propios almacenados en nuestra memoria. En efecto...

(...) las neuronas espejo parietales tienen la propiedad especial de codificar los actos motores como pertenecientes a una secuencia de acción y predecir el objetivo previsto de una acción compleja. (...) subconjuntos de neuronas espejo premotoras revelan propiedades audiovisuales que son capaces de representar las acciones independientemente de si se realizan. (Matyja, 2010, p. 7)

Como observamos, la *imaginary music* forma parte de una red de conocimientos y experiencias convergentes que las neurociencias están develando en los últimos años. Su incipiente aplicación, estimamos y fundamentamos, presenta un potencial campo de estudio en los procesos educativos, creativos y de análisis en el campo musical.

3. APLICACIÓN DE IMAGINARY MUSIC EN TRES OBRAS DE TMC

3.1. Sobre el análisis

Consideramos que cada obra impone su propia metodología de análisis porque en cada una pueden ser diferentes los puntos de interés que nos suscitan. Nos encontramos aquí con obras que no se podrían ajustar a prácticas que dan cuenta de las mismas a partir de la utilización de las alturas, las duraciones, las intensidades, los timbres, la textura, las cualidades de los objetos sonoros (Schafer, 2003) o la espacialidad, construida siempre desde lo sonoro. En estas piezas los sonidos no se presentan como constructores de la forma o la estructura sino el silencio y los gestos que se ponen en juego en tiempo y espacio. Por ese motivo la vivencia perceptiva es el punto de partida del análisis, siendo las partituras un apoyo y guía posterior para el trabajo, con la peculiaridad que no existe una codificación estándar para la notación de los gestos, sino que estos son explicados por cada compositor para cada obra en particular, o a veces esta explicación es nula (como en la primera) y, como veremos, son las primeras interpretaciones las que marcan el rumbo a las posteriores.

Aunque las siguientes tres obras coinciden en ser totalmente silenciosas, cada una asume estrategias compositivas diferentes. Trataremos entonces de dar cuenta de la materialidad y de dichas estrategias desde un marco teórico que echa mano a conocimientos de las neurociencias.

3.2. «Música»

Esta pieza del compositor, pianista, cantante, arreglador, actor y autor teatral brasileño Tim (Luis Augusto) Rescala (n.1961), forma parte de una serie de obras que el mismo artista denomina el «Teatro Musical de Tim Rescala» (1989). Para este análisis hemos elegido la única versión disponible en registro de video, cedida gentilmente por el autor, interpretada por el propio compositor y la bailarina Georgia Goldfarb.^[2]

La materialidad que nos presenta es la de los gestos de un director de orquesta transformado en performer, junto con los gestos de una bailarina que danza en silencio, nada se escucha. Así el silencio «es» la materia sonora de la pieza que se percibe de manera integrada con la gestualidad de los *performers*.

Como estrategia compositiva para «Música», Rescala escribe en partitura tradicional una música en la tonalidad de *la menor* a dos pentagramas, para piano y clave.^[3] Sin embargo, en la portada solo se indica «partitura guía». En efecto, el compositor/director/*performer* realiza los gestos de la dirección de esta música como si fuesen destinados a una orquesta, pero esta no existe. El propio Rescala nos comenta en un intercambio reciente por correo electrónico que:

La partitura existe solo para que pueda ser memorizada por el director y la bailarina y que los dos puedan actuar sincronizadamente. Nada se oye, solo se imagina.^[4]

La escribí para piano y clave, cada instrumento representando uno de los intérpretes. No recuerdo cual representaba cada uno. La memorizamos y cada uno hizo su «coreografía». En el proceso de ensayo trabajé con ella la interacción para llegar a una coreografía conjunta.^[5]

Ambos *performers* sincronizan entonces sus movimientos sobre una música imaginada que han memorizado y que el director sigue también desde la partitura en un atril. La partitura no incluye indicaciones de los gestos del director ni tampoco aporta dato alguno sobre la coreografía de la bailarina. Como nos mencionaba el compositor, los gestos de uno y otra fueron acordados y puestos en escena a través de la misma práctica de ensayo y su interacción se ajusta a lo así planificado.

La estructura de la pieza se establece por los cambios en las cualidades de los gestos coreografiados y las gestualidades acordadas. La misma está dividida en cinco secciones indicadas en la partitura guía con letras entre la A y la E. Rítmicamente estas cambian de dinámica y compás: A: compases de 4/4 y 2/4 en metrónomo

negra 72, B: compases de 3/4 y 6/8, C: compases de 2/4 y 4/4 en negra 60, D, la sección más rápida en compás de 4/4 en negra 120 y la sección final E, volviendo al *tempo* inicial de negra 72. Esta partitura guía así las marcas/gestos que el director debe realizar y a partir de allí la respuesta sincronizada de la bailarina.

Esta estrategia compositiva actúa así para que una imagen mental sonora sea la misma para ambos intérpretes/*performers* y a su vez nosotros, como receptores, podamos en un proceso neuronal en el que las áreas corticales auditivas son puestas en funcionamiento aún sin la presencia de sonido, asociar fenomenológicamente sus gestos a una música imaginada. La *imaginary music* se hace presente a través de las imágenes visuales que crean en nosotros imágenes sonoras. En cada uno serán diferentes, evocando en diversas músicas según asociemos los movimientos con lo que tengamos reservado en nuestra memoria y las interacciones que se dan en nuestro cerebro y nuestra experiencia corporal. Nuestros sentidos visual y auditivo siguen actuando juntos y activando aquellas áreas neuronales auditivas aún en ausencia de la señal acústica. Los gestos del director, ya instalados culturalmente en nuestra memoria de largo plazo, nos proporcionan la información necesaria para percibir intensidades, cambios de *tempo* o de métrica, matices, etc., dando la posibilidad de imaginarnos una música o simplemente encontrarnos cómoda o incómodamente con el silencio. Así se fundamenta la musicalidad y la experiencia musical misma de esta pieza, siendo los cuerpos y los gestos los que generan el ritmo, la textura y la forma de la obra. Podemos sin duda percibir las articulaciones entre cada unidad formal con los cambios en las gestualidades y dinámicas que las diferencian.

Ambos cuerpos, el del director y el de la bailarina se encuentran en un mismo espacio escénico compartiendo la jerarquía de sus gestos. Efectivamente, el director está al mismo nivel que la bailarina y en un espacio compartido que nuestra visión puede tomarlos a ambos a la vez en un diálogo que por momentos es coincidente y por otros genera un contrapunto que provoca asociaciones, tensiones y contrastes, poniendo aún más de relieve cada gesto de cada *performer*. Desde esta perspectiva, acordamos aquí con el concepto de «espacio peripersonal» que postula el citado Giacomo Rizzolatti teorizando que no existe el espacio sin el movimiento (Volpi, 2018). El movimiento de los *performers*, y nuestra posibilidad de mover los ojos sin que nuestros cuerpos se muevan, construyen el espacio de la obra en un tiempo marcado por los pulsos indicados por los gestos del director, no por el sonido. Pero, así como los gestos construyen el espacio, también lo hacen los objetos y su entorno. En este sentido encontramos elementos como el atril y la batuta del director, con el típico traje tipo «frac» que lo identifica, que nos permiten preparar el cerebro para que ese *performer* realice determinada acción. Así, desde la perspectiva de la *affordance*, que afirma que el objeto constituye a la acción y esta al objeto (Gibson, 1986, p. 136), da a la percepción fenomenológica una posibilidad de observación de una experiencia consciente, sumado claramente lo que nos ofrecen los cuerpos y gestos mismos del director y la bailarina. Esta experiencia es, a su vez, conocimiento encarnado que vincula estrechamente los gestos del *performer* con los de un director de orquesta en una respuesta empática kinestésica. En efecto, si bien podemos no haber experimentado la dirección orquestal o la danza, estos gestos están almacenados en nuestra memoria. De esta manera es posible generar como receptores la activación de las neuronas espejo, grupo de neuronas que también ponen en funcionamiento los propios *performers* en su acción, compartiendo unos y otros, empática y kinestésicamente, la misma experiencia sensorial. Así, el «espacio peripersonal», la *affordance* y la «empatía kinestésica» aportan a la percepción de la *imaginary music*, la cual se activa en la corteza auditiva aún en ausencia de cualquier señal acústica en un proceso en que el sistema sensorio visual activa el auditivo, y en ese intercambio, en el caso aquí abordado, genera y da forma a la obra musical.

3.3. «Tlön»

Esta pieza del año 1995 para tres directores sin instrumentistas («3 conductors and no players») pertenece al compositor norteamericano Mark Applebaum (n.1967). Para este análisis hemos seleccionado la versión del trío de percusionistas integrado por Alice Joyce Da Silva, Clarence Tan y Terrencer Wong por presentar una puesta en escena despojada en la que no hay elementos que distraigan a la percepción visual, con una

adecuada iluminación que permite centrarse en los cuerpos de los intérpretes/*performers* quienes respetan la disposición y consignas que el compositor enfatiza en la partitura: vestir el mismo vestuario y todos utilizando atriles.^[6]

En cuanto a su materialidad, esta pieza se sustenta y construye a partir de los gestos de tres directores de orquesta/*performers* sin orquesta o instrumentistas que emitan sonido alguno, corriéndose así de su condición de músico tradicional, en la que el gesto que realizan no está en función de que otros emitan sus sonidos coordinadamente, sino que el gesto es tomado en sí mismo como materia prima compositiva, transformándolos en acción teatral. Por lo tanto, sus gestos generan una música silenciosa de tres músicas superpuestas en contrapunto gestual visual. Estos gestos de la dirección orquestal, ya instalados culturalmente en nuestra memoria de largo plazo, al igual que en «Música», nos brindan nuevamente la información necesaria para percibir intensidades, cambios de tempo o de métrica, matices, etc., a la manera de una coreografía gestual que da forma a una música «de» y «en» silencio, materia sonora de la obra. Estas materias (gestos y silencio) son percibidas fenomenológicamente a través de nuestros sentidos de manera integral, el silencio contiene los gestos y estos sostienen a aquel.

Se resume así en la misma materialidad de la pieza la estrategia compositiva del artista. Tal como indica el compositor en la partitura, la misma «...fue compuesta sobre la base de la observación del acto de la dirección en sí mismo, (...) elementos tradicionalmente asociados solo con el sonido (...) pueden ser igualmente cultivados en la esfera corpórea, gestual (...)».^[7] Explícitamente, entonces, el gesto es tomado como materia de la composición musical recurriendo conscientemente al conocimiento encarnado de los músicos/*performers*, confiando en que comparte, a manera de comunidad, ese conocimiento no solo con ellos sino también con la audiencia.

Como es habitual en la música contemporánea en general, y en el TMC en particular, cada obra presenta diferentes desafíos en su escritura dado que el tradicional pentagrama no es suficiente para dar cuenta de la transmisión de las necesidades expresivas del compositor. Como adelantáramos, en el caso específico de los gestos, no hay aún una codificación para su escritura, así cada compositor los explica con mayor o menor detalle en las páginas introductorias de sus partituras. En el caso de esta pieza, Applebaum induce en dichas páginas a los *performers* a:

(...) imaginar el sonido de la música virtual y, desde ese sonido imaginado, elegir los gestos apropiados. Esto incluye no solo el estilo de marca y su dirección física, sino el carácter del pulso (...) el comportamiento de la cabeza, ojos, torso, pies, etc.

Desde allí, el compositor ofrece indicios para la comprensión y análisis de la obra. En primer lugar, la consciencia de componer una música imaginada que se materializa desde la gestualidad de los *performers*, quienes a su vez se transforman en artífices de dicha composición con su libertad creativa. En este sentido, cabe aclarar que a pesar de las detalladas informaciones que los compositores suelen realizar para la correcta interpretación de su gramática gestual, es de uso tener como referencia primeras interpretaciones o puestas en escena de las obras que hayan sido supervisadas por el compositor.^[8]

Ya en la partitura en sí, en la primera parte denominada «Monolith», los *performers* deben dirigir de manera no convencional, con gestos más abstractos, realizando líneas rectas con los brazos, giros con las manos, etc, en dos diferentes planos. La dimensión tridimensional está dada por la sumatoria de los tres directores. En esta sección cada *performer* sigue una gráfica de tres líneas horizontales (como un gran trigrama) que indican las alturas de los gestos, una línea llena para la mano derecha y una punteada para la izquierda, marcas de pequeñas flechas hacia arriba o abajo para señalar la posición de las palmas de las manos, y la indicación de «tremolos», no más. La percepción del pulso en esta sección es fluctuante o nula. El compositor indica una división del tiempo con líneas verticales que mojonan el paso del tiempo cada 12, 5 segundos. Para toda la obra Applebaum sugiere la utilización de un *click-track*,^[9] el cual seguramente es de gran ayuda para la sincronización general entre los tres «directores», especialmente en dicha medida de tiempo tan particular.

Es en la segunda sección, «Kaleidoscope», que Appelbaum solicita (en las mismas páginas iniciales de la mencionada partitura) asociar los patrones gestuales estandarizados de la dirección orquestal:

El kalidoscopio es solo una prescripción parcial para la acción corporal; el director es requerido a «traer la música a la vida» con su propio repertorio de acciones físicas, muchas de las cuales realizan cuando dirigen una pieza convencional.

Esta sección se subdivide en 26 pequeñas unidades formales indicadas con las letras de la A a la Z. La escritura es en una sola línea por cada «director». Sobre la misma la mano derecha y por debajo la mano izquierda, indicando los ritmos con escritura tradicional. Cada *performer* posee su propia métrica llegando en las letras G y Q a indicarse dos metros diferentes en cada mano. De igual manera los *tempos* cronométricos son generalmente diferentes entre los tres. Solo como ejemplo mencionamos la superposición de los primeros compases de la letra A; *performer* I en compás de 9/8, velocidad cronométrica negra 135, II: 1/4+2/8 negra 60 y III: 7/8 negra 105. Dichas superposiciones polirrítmicas y polimétricas con indicaciones de cambios de intensidad en una gama del *fff* al *pppp*, ataques staccato o legato, e indicaciones de carácter como *animated*, *didactic*, *severe*, *majestic*, *rigorous*, *exigent*, entre otras, genera en un rico y complejo contrapunto visual que nos mantiene alertas en un silencio acústico que nos da pie a imaginar una música de músicas.

Otra estrategia compositiva es la inversión de roles intérprete/director. El director es el intérprete gestual, devenido en *performer* y quien da la materialidad a la pieza, ya no un mediador entre la partitura y los músicos ejecutantes. En efecto, como indica Applebaum en la partitura:

(...) cada director imagina el ensamble que conduce. El ensamble puede ser de cualquier tamaño o naturaleza. Los ejecutantes de este ensamble virtual están ubicados espacialmente en la audiencia o, en el caso de grandes salas, en el espacio entre el escenario y el público, así los «ejecutantes» ven al director.

La inversión de roles se desplaza también en la relación director/audiencia. Como así lo subraya el compositor en la partitura, aquellos miran al público instalando la presencia de los ensambles imaginarios en el espacio del público, de hecho, al momento de los aplausos, los directores deben saludar en sentido opuesto, de espaldas a la audiencia. De esta manera no solo los objetos y los cuerpos constituyen y dan forma al espacio sino los gestos de los *performers*. En efecto, los cuerpos de los tres directores se encuentran en un mismo espacio escénico compartiendo la jerarquía de sus gestos. Podemos, entonces, hablar nuevamente aquí del «espacio peripersonal» construido por el movimiento de nuestros ojos sin que nuestros cuerpos se muevan. Como ocurre en todo el TMC, en esta pieza el gesto se amplifica y da lugar a la teatralidad musical, se transforma en la «puesta en espacio» de la obra (Corrado, 1993, p. 27). A su vez, son los mismos gestos los que nos indican el paso del tiempo a través de los diferentes pulsos indicados por los directores, no por el sonido. Por lo tanto, el ritmo de la obra está dado por la sucesión y superposición de los únicos fenómenos que acontecen en la obra: los gestos de los tres *performers* que se presentan ante el observador sin más y que percibimos fenomenológicamente relacionándonos con nuestros propios cuerpos, tal como deducimos de la teoría de la *affordance* que nos dice que «El cuerpo del observador puede ocultarse de otros observadores, pero no de sí mismo» (Gibson, 1986, p. 136). Desde esta perspectiva, el elemento «atril» y el contexto de una sala de concierto preparan nuestro cerebro y nuestra respuesta perceptiva.

En el contexto de un concierto musical, al acontecer solo los gestos, la sorpresa se instala en un primer momento como otra estrategia compositiva al no ocurrir hecho sonoro alguno, una expectativa que no se cumple para generar nuevas expectativas, como la posible sincronización en unísono de los gestos de los tres directores, cosa que tampoco sucede. Esto genera nuevas tensiones recurriendo al conocimiento encarnado en que reconocemos matices, *tempos*, intensidades e intenciones expresivas en dichos gestos. Estos son el punto de partida de la percepción fenomenológica para luego profundizar en otras capas de abstracción. Entre tanto, corporalmente, generan una respuesta empática kinestésica ya que, si bien podemos no haber experimentado los gestos de la dirección orquestal, estos están almacenados en nuestra memoria y es posible recuperarlos para vivenciar el hecho artístico junto a los *performers* y reproducirlos internamente como si el movimiento original lo hubiésemos realizado nosotros, apareciendo el sujeto en sí: el *performer* y nosotros, el primero manipula, al

igual que en la obra anterior, nuestra «propiocepción» produciendo una sensación de acompañar su gesto sin que nosotros lo hagamos en realidad. Podemos enfatizar entonces que la *imaginary music* en esta obra tiene una raíz corporal, y deducir que en ella Appelbaum recupera el «impulso kinestésico» que involucra la gestualidad para producir sonido, la necesidad corporal de generarlo, comenzando la música por el cuerpo y poniendo en evidencia este impulso al no producir sonido sino silencio, el músico hace música con sus propios gestos.

El gesto de producir sonido sin que este ocurra se transforma en acción de componentes visuales y acústicos (el silencio forma parte de ese universo). Así, los conceptos esbozados sobre el espacio peripersonal, *affordance*, el conocimiento encarnado y la respuesta empática kinestésica, confluyen en la percepción de las tres imágenes mentales sonoras musicales integradas que se generan en nuestra área cortical auditiva del cerebro, en una circuitería que interactúa con el área correspondiente al sistema visual, y reconstruyen, a través del contrapunto gestual de los directores/*performers*, la *imaginary music*.

«PIÈCE DE GESTES»

Finalmente nos introducimos en «*Pièce de gestes*», el cuarto movimiento de una obra mayor llamada «*April suite. (pour ensemble de percussions et claviers)*» para cinco percussionistas del año 2008, del compositor y realizador cinematográfico belga Thierry de Mey (n.1956), quien de joven se mostraba «...interesado en la medicina y las ciencias neurológicas» (Schiavoni, 2016). Para ello recurrimos a tres versiones: la que propone Numeridanse.tv^[10] dado que permite focalizar la mirada en las manos de los intérpretes gracias a un vestuario negro e iluminación que enfoca solo aquellas, transformándose estas en las verdaderas intérpretes de la obra, con vida propia, como si estuviesen separadas del cuerpo. Lo mismo ocurre con la versión de los Percusionistas de Strasburgo, que incluyen esta pieza en un concierto/espectáculo integral de obras de De Mey denominado «*Timelessness*»^[11] (2020). Sin embargo, esta utiliza respiraciones y otros sonidos cuya procedencia no se distingue al estar todo a oscuras (salvo las manos) y evidentemente es fruto de un trabajo particular de los Percusionistas de Strasburgo y el propio compositor para el mencionado espectáculo, tal como se explicita en el dossier del mismo.^[12] Sumamos también la versión totalmente silenciosa del grupo SIXTRUM, *Percussion in Motion*^[13] aunque los cuerpos se ven casi por completo, pero nos da la posibilidad de reflexionar sobre la problemática particular de la escritura de los gestos y si su mera escritura da la posibilidad de autonomía de la partitura, tal como mencionamos en el caso de la obra de Appelbaum (cita 7). En efecto, dicha versión fue trabajada con el compositor a través de un *workshop* en el *Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology*, Montreal, Canadá. A través de estas versiones y de la partitura recomponemos entonces la mirada y escucha integral de la pieza.

Al igual que las anteriores, «*Pièce de gestes*» es una pieza totalmente silenciosa. La materialidad de la misma la constituyen los gestos de cada *performer*. Estos recorren el espacio en una coreografía a diez manos que configuran, como expresa el compositor en la partitura, una «música gestual». El ritmo de la pieza está dado entonces por los gestos de las manos, únicos acontecimientos puestos en escena, ya sea en unísono o en contrapunto a través de los cuales percibimos un pulso que por momentos se hace fluctuante y por momentos se diluye como referencia del paso del tiempo. Un tiempo que no evoluciona, en el que no hay un desarrollo direccional de los materiales (los gestos) sino, de manera muy concentrada en el espacio nos presenta fenomenológicamente dichos acontecimientos sin más, percibiéndolos de manera integrada a través de nuestros sentidos.

A diferencia de las obras anteriores, la estrategia compositiva por la cual el artista genera los gestos otorga mayor abstracción a los mismos, sin referencia a gestualidades de la dirección orquestal o coral, sino que tiende a configurar puntos y líneas (rectas o curvas) en el espacio de manera continua o con detenciones. Esta composición gestual está descrita en una partitura en la que las duraciones de los gestos están indicadas en

notación rítmica tradicional, en un mismo compás y *tempo* de metrónomo para los cinco *performers*. Para la indicación espacial cada uno posee dos líneas para la mano derecha y dos para la mano izquierda que indican la altura de las manos. En el espacio entre cada uno de aquellos se observa un signo junto a la palabra *contact*, indicando justamente el contacto silencioso entre las manos izquierda de uno con la derecha de otro o viceversa por lo que los *performers* deben pararse en línea recta frente al público.

La primera sección de «*Pièce de gestes*» (compases 1 a 34) se encuentra en 6/4 y se caracteriza por describir líneas rectas horizontales en figuras largas hasta el compás 26 inclusive para dar lugar a una sección interna de movimientos circulares en una rítmica de figuras breves que finalizan en cuatro compases al unísono que articulan con la segunda sección que se desarrolla totalmente al unísono. Esta se titula «*VersInfinis*» (compases 35 a 71) cuya traducción abre la posibilidad de interpretar «hacia el infinito» (nombre de la última sección). Esta denominación da cuenta del material gestual y escritural del que parte esta sección de la pieza; el símbolo del infinito que se despliega en el espacio de cada *performer* en variaciones de gestos paralelos o simétricos entre ambas manos, incluyendo detenciones y cambios métricos entre los compases 50 y 71. La tercera sección (compases 72 a 111) contrasta gestos rápidos de giro de las palmas de las manos y detenciones, con movimientos amplios circulares en compases de 4 y 5 pulsos, sin identificar metro, para dar lugar a una cuarta sección de «arcos y péndulos» en 5/4 (compases 112 a 136). La última sección «*Infinisen tresse*» («Infinitos en trenza») recomienza la enumeración de compases y recupera el material gestual del símbolo del infinito. Comienza en el *performer* III (que ocupa el lugar central) en un compás de 12/4 dividido en tres de 4/4, cada uno de estos últimos es el tiempo que se desarrolla dicho símbolo en el aire con las manos en paralelo, por lo tanto, se realiza tres veces en el compás de 12/4. El *performer* IV comienza en el compás 2 pero dividiendo los 12 pulsos en cuatro compases de 3/4, el II hace lo propio en el compás 3 pero dividiendo el compás de 12/4 en dos de 6/4. En el compás 5 se suma el *performer* V en un amplio gesto de los 12 pulsos de compás, y finalmente en el compás 6 el I comienza realizando siete veces el gesto en sub-compases de 2/4 y 1/4 (2+2+1+2+2+1+2). Las combinaciones enumeradas van alternando entre un *performer* y otro dando lugar a una textura cada vez más compleja de micro imitaciones con recursos como la aumentación o la disminución rítmica trasladada a lo gestual. Los compases 18 a 24 marcan una unidad formal conclusiva o «coda» en un *tempo* lento (cada unidad formal posee un *tempo* diferente) que recupera el unísono de la segunda sección y los gestos rápidos de cambio de las palmas hacia arriba o hacia abajo y de «unirse» en el centro de la tercera. La indicación final determina retirar las manos fuera de la luz.

Así como la pieza da lugar a unísonos, también ofrece una percepción particular de los gestos de cada *performer* en contrapunto visual entre cada uno de ellos, y en otras secciones una percepción conjunta de un gesto grupal que se traslada de uno a otro en el espacio. Como en otras obras en que este compositor utiliza los gestos como materia prima de la composición, tal el caso de *Musique de table* de 1987 para tres percussionistas, en la que las manos percuten o raspan de muchas maneras diferentes una mesa, observamos recursos imitativos, a manera de canon o fugados de los gestos, que se evidencian visualmente en la grafía y estrategia escritural que responde a las necesidades específicas de cada obra.

Por su característica principal de desarrollarse desde el comienzo al final totalmente en silencio, esta pieza nos da la posibilidad de abordar nuevamente la categoría de *imaginary music*. La audición del silencio se «ve» sostenida a través de los gestos, así como estos «se escuchan» a través del silencio. En efecto, así como una representación auditiva de la música puede traducirse en representación física o motora, los gestos en silencio pueden dar lugar a la representación sonora de acciones, de gestos motores.

De igual manera que en las piezas anteriores, en esta percepción de la *imaginary music* confluyen otros conceptos, como el de *affordance*, en tanto que mirar un objeto (en este caso las manos de los *performers*) prepara el cerebro para una acción que dicho objeto permite. En nuestro caso, las manos y sus acciones, no como propiedades independientes sino en íntima relación, activan nuestro cerebro y nuestra memoria corporal transformando al oyente en un participante activo del proceso (Berleant, 1999, p. 143), vinculando

la actividad neuronal con acciones encarnadas (Sanders, 1993, p. 287). Materia (mano) y acción (gesto) son un todo que estimula nuestros sentidos, «recortadas» por el compositor como materia expresiva de su obra.

A su vez, el conocimiento encarnado en cuanto a nuestras posibilidades de realizar gestos con las manos nos permite empatizar kinestésicamente con la pieza, mantenernos alertas en el silencio en una respuesta que no es solo cerebral sino corporal. El impulso kinestésico que llevó al compositor a componer los gestos que dan forma a su obra, se traslada a los gestos de los *performers* y, de acuerdo a la teoría de las neuronas espejo, las áreas corticales que se ponen en movimiento en estos, son las mismas que se activan en el cerebro de los receptores, acompañado por la misma memoria corporal, encarnada, lo cual permite la mencionada empatía kinestésica que delata una percepción fenomenológica tanto mental como física de la *imaginary music*. Afirmando lo anterior, desde su mirada estética como artista, Thierry de Mey da cuenta de su visión integradora en la percepción musical: «Creo que una práctica artística no debe alejarse demasiado de su referente que es nuestro cuerpo. Un parámetro muy importante para mí es el parámetro de una presencia» (Potapova Geslin, 2017, p. 3).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Luego de los breves análisis realizados podemos decir que estamos en presencia de tres obras descentradas de los cánones tradicionales de la música al componerse íntegramente de silencios, llegando al extremo mismo de la disciplina, aunque participando del juego dialéctico de fuerzas que las resitúan en el mismo campo (Barce, 1985). Estas piezas ponen en debate, entonces, los límites mismos de la disciplina musical. La pregunta sobre qué es música está siempre presente en estudios que la abordan desde paradigmas no tradicionales, como es nuestro caso. Para nosotros el campo disciplinar de la música, en la esfera de la contemporaneidad está siempre abierto a cambios y reconsideraciones y estas son puestas sobre la mesa desde una posición de borde o deslímite, donde la música gana en posibilidades expresivas y el sonido no es el dueño del protagonismo absoluto del hecho artístico. Y desde ese posicionamiento fronterizo (Barce, 1985) recurrimos a conocimientos de las neurociencias y las ciencias cognitivas, no para generar conocimientos sobre estas últimas sino valernos de ellas para dar cuenta de procesos creativos en los que la relación sonido-gesto es pensada, vivenciada y percibida mental y corporalmente como un todo.

Un público no especializado o no habituado al arte contemporáneo en general, puede no acordar en principio que estas piezas son obras musicales. Las mismas justamente apuntan a lo más primigenio, al cuerpo en el espacio y a los gestos que remiten al sonido, pero este no acontece de manera física/acústica, sino que activa la imaginación, por lo tanto, dialécticamente, recupera la noción de sonido con mayor fuerza al enfrentarnos a la conciencia del mismo a través del silencio, cumpliendo así uno de los fines de toda expresión artística: movilizar, sensibilizar. De esta manera estas piezas forman parte de un proceso continuo de ampliación de las fronteras de lo que entendemos por música, seamos o no público especializado.

Las imágenes visuales, la gestualidad «musicalmente compuesta», entonces, crean en nosotros imágenes sonoras, reconstruyendo sonidos imaginados según asociemos los gestos que tengamos reservados en nuestra memoria asociados a su vez a la producción de dichos sonidos. Así la *imaginary music* es una experiencia consciente en la que una representación auditiva de la música también podría traducirse en una representación física o motora, de igual manera que el estímulo visual de una ejecución física de la música genera la sensación auditiva de la misma, tal como ocurre en las tres piezas de referencia. La vinculación sonido/silencio/gesto se construye integralmente en nuestra percepción gracias a nuestra memoria. A través de la misma hemos incorporado los gestos que componen la obra tanto en nuestro cerebro como en nuestro cuerpo. Aunque no seamos músicos o bailarines, dichos gestos se nos presentan a nuestro alcance, las manos, como material que construye no solo el ritmo sino el espacio de la pieza, se nos ofrecen como una posibilidad de interacción.

Como vimos, el impulso kinestésico llevó a los compositores a componer los gestos que dan forma a sus obras, este impulso se traslada a los gestos de los intérpretes y de estos a la audiencia. De acuerdo a la teoría de las neuronas espejo, las áreas corticales que se ponen en acción en aquellos son las mismas que se activan en el cerebro de los receptores, acompañado por la misma memoria corporal encarnada de unos y otros, lo que permite la empatía kinestésica antes descrita.

Concluimos entonces que la escucha del silencio en la música, y particularmente en el TMC es también la escucha del cuerpo y sus gestos a través de la percepción fenomenológica conjunta visual y auditiva, cerebral y corporal. En efecto: «El gesto de producir sonido y el sonido producido están para ser vistos como una acción músico-teatral integral que tiene componentes acústicos y visuales» (Heile, 2006, p. 40). Afirmamos así que los gestos construyen la materialidad de las obras «en» y «de» silencio y no por esto dejan de ser musicales, por el contrario, amplían el concepto de la disciplina afirmándose en sus bordes o zonas fronterizas desde el concepto neurocientífico de la *imaginary music*. Y, por último, sostenemos la idea de que debemos aprovechar los conocimientos que aportan las neurociencias y las ciencias cognitivas para aplicar no solo al análisis sino a los procesos creativos y a la educación musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barce, Ramón (1985). Dialéctica de la frontera. En *Fronteras de la música*. Real Musical.
- Berleant, Arnold (1999). Notes pour une phénoménologie de l'exécution musicale. En: *Revue d'esthétique* 36, pp. 143–150
- Cardinali, Daniel P. (2007). *Neurociencia aplicada. Sus fundamentos*. Médica Panamericana
- Connolly, Christopher y Williamon, Aaron (2004). Mental skills training. En: A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 221–245). Oxford University Press.
- Corrado, Omar (1983). *El espacio musical*, Seminario sobre el espacio en las artes. Santa Fe, Municipalidad de Santa Fe, Escuela de Diseño y Artes Visuales.
- Ferreres, Aldo y Abusamra, Valeria (2019). *Neurociencias y educación*. Paidós.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Gandini, Gerardo (1978). *Introducción a la música contemporánea para profesores de nivel secundario*. Ministerio de Educación de la Nación, Teatro Colón y Organización de Estados Americanos.
- Gibson, James J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press, Taylor and Francis Group.
- Heile, Björn (2006). *The music of Mauricio Kagel*. Ashgate Publishing Ltd.
- Heile, Björn (2018). Conferencia *La cognición encarnada (embodied cognition) en la obra de teatro de música experimental de Mauricio Kagel y Gerardo Gandini*, Congreso Internacional Teatro Instrumental. Música y Escena en América Latina, Buenos Aires.
- King, Arthur (2002). Neural Plasticity: How the eye tells the brain about sound location. En: *Current Biology* (12), pp. 393–395.
- King, Arthur (2006). Auditory Neuroscience: Activating the Cortex without Sound. En: *Current Biology* (16), No. 11, pp. 410–411.
- Le Boulch, Jean (1971). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Introducción a la psicokinética. Paidós.
- Leman, Marc; Nijs, Luc, Maes; Pieter-Jan y Van DICK, Edith (2017). *What is Embodied Cognition*. IPEM – Dept. of Musicology, Ghent University, Belgium.
- Love, Paul (1964). *Terminología de la danza moderna*. EUDEBA.
- Matyja, Jakub (2010). Embodied music cognition. Exam No. 7043547. *MSc in Philosophy*. The University of Edinburgh.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Signos*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.

- Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gallo.
- Potapova Gestin, Vera (2017). Le geste, le mouvement et des nouvelles luthiers dans la musique contemporaine à travers *Light Music* de Thierry de Mey. En: <https://sites.inagrm.com/cfmi/res/lightmusic-sept2017.pdf>
- Sanders, John T. (1993). Merleau-Ponty, Gibson and the materiality of meaning. En: *Man and World*. 26. pp. 287-294.
- Schaeffer, Pierre (2003). *Tratado de objetos musicales*. Alianza.
- Schilardi, M. (1998). El cuerpo como lugar del sentido. En M.L. Rovaletti (Ed.), *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual* (pp. 191-199). Lugar Editorial.
- Schnebel, Dieter (1971). Mauricio Kagel. En: *Humboldt*. Año 12, Nro.44, pp. 42-56.
- Schiavoni, Massimiliano (2016). *Entrevista a Thierry de Mey*. En: <https://digicult.it/digimag/issue-036/thierry-de-mey-movement/>
- Schnebel, Dieter (2017). *Son et corps*. Le presses du réel.
- Shapiro, Lawrence y Spaulding, Shannon (2021). Cognición encarnada. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de invierno), Edward N. Zalta (ed.).
- Soria Urios, Gema; Duque, Pablo y García Moreno, José Manuel (2011). Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales. En: *Revista Neurol* 2011 (52) pp. 45-55.
- Triglia, Adrián (2015). *Pensar con el cuerpo: embodied cognition*. Portal Psicología y Mente. <https://psicologiymente.com/inteligencia/pensar-con-el-cuerpo-embodied-cognition>
- Volpi, Jorge (2018). *Entrevista a Giacomo Rizzolatti*. Universidad Autónoma de México, Nov. 27. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=DxeNk5PhEYA>
- Zatorre, Robert J. y Halpern, Andrea R. (2005). Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex. En: *Neurol*, (47). pp. 9-12.

NOTAS

- [1] La traducción de esta cita, al igual que las siguientes de textos en inglés o francés fueron realizadas por el autor
- [2] https://drive.google.com/file/d/1uphh9_gL0qH-IlhRCVPeMNVhxeEfvUFE/view?usp=sharing
- [3] Partitura manuscrita cedida gentilmente por el autor se puede consultar en: https://drive.google.com/file/d/1_YE1xCmfVsTPFg4bq5Ghje6Jz_GdgQey/view?usp=sharing
- [4] Rescala, T. (2023). *Re: de Damian RK*
- [5] Rescala, T. (2023). *Re: Nova consulta breve*
- [6] <https://www.youtube.com/watch?v=s7bdHwBNU0&t=310s> Existen otras versiones que hemos analizado en la plataforma *YouTube* como la interpretada por «Sam Houston Percussion Group»: <https://www.youtube.com/watch?v=F4KFDuilStc>, con mucha interferencia visual en lo escénico, y la realizada por el grupo «Odd River percussion»: https://www.youtube.com/watch?v=ClxFysSbd_A, que también descuida la puesta visual y ofrece mucha interferencia sonora no escuchándose el silencio que busca el compositor.
- [7] Partitura en: <https://www.champdaction.be/media/page/454/tlon.pdf>
- [8] Applebaum comenta en relación a su obra «Aphasia» (2009), en la que un *performer* debe realizar gestos precisos en simultáneo con una grabación, que el músico (cantante) para la que fue pensada estimó como imposible realizar tal como el compositor la planteaba. Por lo tanto, la estudió durante cuatro meses y difundió su filmación siendo en el presente la obra más ejecutada (en su mayoría por percusionistas) de su autoría en el mundo. Cf.: <https://web.stanford.edu/~applemk/portfolio-works-aphasia.html>
- [9] Grabación de pulsos o señales solo audibles para los ejecutantes mediante auriculares. La versión a la que hacemos aquí referencia utiliza este recurso.
- [10] Videolibrary | Drupal | Numeridanse tv

[11]<https://www.youtube.com/watch?v=2Oe8VbwnIdo>

[12]https://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2020/04/DOSSIER_TIMELESSNESS_WEB_ENG.pdf

[13]<https://www.youtube.com/watch?v=HiVFLN1Tnpc&t=2s>