

## REFLEXIONES EN TORNO A LA VINCULACIÓN ENTRE MATERIALES, MOVIMIENTOS Y CONFIGURACIONES GESTUALES EN LA MÚSICA TONAL

Sergio Balderrabano, Alejandro Gallo  
Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
sergiobald@gmail.com, alegao02@hotmail.com

Palabras clave: formas musicales – gestualidad musical – organización compleja

Un emergente interesante de los enfoques gestuales de la música tonal<sup>1</sup>, es el que permite vincular las organizaciones formales tradicionales con aquellas organizaciones que proponen rupturas respecto de esa tradición. Esta vinculación requiere de ciertos métodos de análisis que contemplen tanto la simplicidad, el orden, la linealidad, como las estructuras abiertas, no lineales, que den lugar a la percepción de la complejidad de sus organizaciones compositivas.

En este complejo mundo de las organizaciones formales, uno de los conceptos centrales que nos parece importante destacar, es el concepto de *interacción*. Este concepto remite a acciones recíprocas entre los materiales musicales, los cuales resultan modificados en sus particularidades al estar atravesados por esas acciones. Las interacciones son acciones que suponen encuentros entre los materiales de las obras, influjos mutuos que obedecen a condicionamientos culturales, sociales, históricos y que influyen, directamente, en las múltiples organizaciones formales. Así, por ejemplo, un análisis estructuralista basado en una lógica de alturas será sólo un aspecto de la multifacética complejidad de una obra musical. Será eficiente en cuanto dé cuenta de dicha lógica organizada de acuerdo a un orden determinado y responda a formas estereotipadas y previsibles. Pero un análisis gestual no sólo considerará dichas lógicas organizadas sino que también tendrá que considerar el desorden que organizan otras lógicas compositivas proponiendo nuevos órdenes discursivos<sup>2</sup>.

Partir de las estructuras ya formalizadas (ABA'; antecedente-consecuente; motivo; frase; etc.) es proponer una determinada expectativa perceptual que responde al orden propuesto en los textos de morfología. Este tipo de percepciones reducen los fenómenos sistémicos y los problemas organizacionales a términos de estructura, comprometiendo la inteligibilidad de la obra y su propia complejidad. Concebir una obra musical solamente en términos de estructura, es someterla a una serie de reglas necesarias que manipulan y combinan los materiales que la construye. En cambio, concebir una obra musical en términos de organización compleja, es permitir que se la conciba desde un paradigma de la complejidad<sup>3</sup>. Ni el sistema fenoménico (una obra como totalidad) ni la obra en tanto organización compleja, pueden ser deducidos solamente de reglas estructurales, sino que

---

<sup>1</sup> Remitimos a los artículos "Reflexiones en torno a la gestualidad musical" (Balderrabano, 2006) y "El Gesto Musical" (Balderrabano, Gallo, Mesa, 2010). En ellos, la idea central es que concebimos al gesto musical como movimiento que adquiere significación.

<sup>2</sup> Creemos pertinente mencionar que los términos de orden y desorden remiten a las nociones de determinismo y de necesidad por una parte y por la otra a las de indeterminismo, de azar y de libertad. En toda obra musical el problema de la relación orden/desorden es de nivel organizacional.

<sup>3</sup> De acuerdo a la idea central que Morin plantea en su *Introducción al Pensamiento complejo*, la complejidad no desestima la simplicidad sino que rechaza las consecuencias mutilantes, unidimensionales y reduccionistas que de ella emergen.

se las deberá resignificar a la luz de procesos organizacionales donde un enfoque de análisis gestual puede contribuir a dicha resignificación.

En esta idea de organización compleja subyace un concepto polifónico, ya que la organización une, forma, transforma, mantiene, estructura, ordena, cierra, abre un sistema. La escucha de la interacción de los materiales musicales, desde estas perspectivas, permitirá percibir no sólo sus lógicas estructurales, sino que dará lugar a otros marcos perceptuales que permitan incorporar comportamientos compositivos no considerados en los análisis tradicionales. El desorden, el conflicto, las contradicciones que generan muchas obras en referencia al orden formalizado, no hace más que dar cuenta de que la organización de dicho orden se encuentra entrampada en su propio determinismo. Y si bien hay obras que se ajustan a dicho determinismo, lo que necesitamos son otros principios de orden que surjan de las interacciones de los materiales de las propias obras. Así, los términos orden, desorden, conflicto, organización, interacción, serán términos que necesariamente deberán ser concebidos en conjunto, tanto en su concurrencia como en su antagonismo.

Cuando en los textos de morfología se explica, por ejemplo, la frase período, están dando cuenta de una posibilidad de organización formal de los materiales musicales, necesaria para un fin didáctico y que podemos encontrar tanto en obras académicas como en obras populares. Pero se torna necesario, también, advertir que en esos textos se omite decir que dicha organización convive en un mar de posibilidades formales basadas en la inestabilidad, la incertidumbre, la indeterminación, el desorden<sup>4</sup>. Hay otros órdenes y lógicas basadas en la indistinción, la confusión, la contradicción, que no pueden ser formalizadas con los mismos principios que organizan las de dichos textos. Es decir, ya no hay un sólo orden. En las obras musicales hay orden; no hay *un* orden. La unidad musical debe ser buscada en un lugar distinto al orden único: hay diversos órdenes, es decir, desorden en el orden. No hay un orden eterno en la música, exterior a las obras mismas: hay un orden contextual, inseparable de los comportamientos en interacción de los materiales que las construyen.

El desorden forma parte de la organización de una obra; si bien es destructor, está tolerado y aceptado hasta cierto punto. El desorden tiene diversos rostros: inestabilidad, desequilibrio, ruptura, antagonismos, desorganización. Así, por ejemplo, en la 1ra sección de la Fantasía en do menor K.475 de Mozart<sup>5</sup>, los procesos antagonistas están controlados por un sistema musical cultural con el cual tensiona y extrema sus límites. Estas tensiones culturales pueden verse reflejadas en gestos compositivos, tales como la ausencia de la armadura de clave de do menor, el material motivico que no define la tónica principal (sino que la sugiere), la repetición del material motivico en base a un desplazamiento de referencialidad tonal por grado conjunto descendente, la ruptura de la continuidad textural.

Ya este sencillo y descriptivo análisis nos informa de las tensiones culturales que se experimentan en esta Fantasía: el discurso culturalmente aceptado de afirmación de una tónica en los inicios de una obra, está aquí enmascarado, desplazado, lejanamente referenciado, reemplazado por otros gestos musicales basados más en la lógica de la conducción de voces por grado conjunto de la voz inferior que por gestualidades que la afirmen. En este sentido, el concepto de “tónica” puede concebirse como desplazado a la referencialidad de alturas que genera el movimiento de semitonos del bajo, sobre el cual se construye la lógica de las alturas de los planos superiores.

---

<sup>4</sup> Y aquí entendemos desorden en referencia a las estructuras formales organizadas de los textos tradicionales de morfología.

<sup>5</sup> Esta sección de la Fantasía ha sido exhaustivamente analizada en los artículos mencionados anteriormente.

Este antagonismo extremo se inscribe en la organización de la fantasía, pero es controlado y enmarcado en el orden estereotipado, previsible, lineal de la siguiente sección, basada en un claro A-B-A' cuya fraseología responde a la lógica antecedente-consecuente.

La presencia del desorden y del antagonismo en una organización musical es compleja, concurrente, antagonista. Una disonancia puede ser concebida como eventos de perturbación en la superficie musical, tolerada e incluida por la organización del sistema de referencia. Pero en el caso de esta Fantasía, las disonancias pueden concebirse no sólo en el nivel de superficie, sino también en el nivel de la macro organización tonal. En esta organización están subyacentes determinados niveles de desorden, de perturbación, que son controladas por la cultura a la cual esta obra pertenece. Así, organización y desorganización están en interacción permanente. Por lo tanto, toda obra musical puede ser concebida como la consecuencia de la alternancia entre orden-desorden-interacción-organización.

Desde estas perspectivas, decimos que la concepción gestual de una obra musical relativiza la antinomia orden-desorden y acepta la complejidad que posibilita concebir la organización y la desorganización, la probabilidad y la improbabilidad, la unidad y la diversidad, como normas del universo musical. Esta concepción posibilita comprender a las obras musicales desde la perspectiva de una consolidación y desviación de los procesos preponderantes y desde la construcción de nuevos procesos que tienden a constituirse en preponderantes. Las formas musicales, instaladas en la historia, pierden sus contornos, se dislocan y generan nuevas formas que se desarrollan, se despliegan y se consolidan. De esta forma, la gestualidad musical nos permitirá observar, por ejemplo, qué nuevas significaciones discursivas producen los contornos diluidos de una forma ABA' en el romanticismo, al mantener el formato clásico en su construcción externa, pero resignificando, internamente, el campo de las alturas, de la métrica y de la textura<sup>6</sup>.

El tema crucial aquí es que, si consideramos a los enfoques analíticos planteados en los textos tradicionales de morfología como objetivos, unívocos, constructores de una certeza perceptual única, estereotipada<sup>7</sup>, esto descompromete al analista respecto de la obra musical y lo transforman en un mero traductor y verificador de la operatividad de dichos enfoques. Desde este lugar, el concepto formal *frase período*, por ejemplo, del Tema de la Sonata en La M K.331 de Mozart sirve para comprender la misma estructura formal del Tema No.21 del Álbum de la Juventud de Schumann, el de la zamba *Si llega a ser tucumana* del Cuchi Leguizamón y el de la introducción del tango *Mano a Mano* de Gardel. El problema es que en este tipo de análisis, no interviene la cultura, la historia, la transformación, la resignificación, sino una suerte de causa-efecto como una lógica organizativa. Y esta lógica de la causalidad es rígida, lineal, estable, cerrada, imperativa: en toda obra musical, en las mismas condiciones, las mismas causas producen los mismos efectos<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Pero también podemos observar cómo orden y desorden conviven en una misma obra. Tal puede ser el caso, por ejemplo, del Rondó Sonata en DoM K.309 de Mozart: la estructura frase período se organiza en 8+10 compases. Aquí el desorden no existe más que en la relación y en la relatividad. La operatividad de ese "desorden" en relación a la estructura más estereotipada de 8+8 compases, se constituye en "orden" al erigirse en una lógica constructiva que construye el rondó-sonata completo. Se constituye así, un nuevo orden de simetría, de estabilidad, de regularidad, lo que genera una idea de "orden" más rica, interesante, ambigua, diferente de la noción simple, clara evidente con la que entendemos tradicionalmente el concepto de "orden".

<sup>7</sup> Tal como plantean Belinche y Ciafardo (2008, p. 27) en la revista "La Puerta": "El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato".

<sup>8</sup> Estas ideas nos llevan a pensar que el analista no utilizaría solamente una metodología que le permita ir de un punto de vista al otro, sino que debería abordar una metodología que le permita acceder a un meta-punto

Pero aquí nuevamente insistimos en que plantear estas miradas críticas<sup>9</sup> no significa que esas estructuras formales no existan o que los libros de morfología están errados. A lo que nos referimos es que, además de tener como referentes estructurales lo planteado en esos textos, se pueden generar otros enfoques en torno a los mismos problemas. La pregunta que surge es en torno a las diferencias conceptuales que pueden emerger de la percepción de esas frases período. Si a los cuatro ejemplos musicales citados anteriormente los enmarcamos en la concepción tradicional de frases período, transformamos al objeto sonoro “frase período” en un objeto cerrado, que se define aisladamente en sí mismo, respondiendo a sus propias lógicas compositivas, quedando afuera su emergencia cultural. De esta forma, sometemos a las obras musicales citadas anteriormente al campo experimental de adecuación a la estructura *frase período* y las independizamos de la intervención perceptual del analista y de sus entornos culturales.

El conocimiento de este evento sonoro denominado *frase período*, es el de su estructura global, instalada en una espacialidad tonal determinada, cuya virtud es la de ser traducido en organizaciones medibles y ser descompuesto en estructuras más pequeñas, medibles también. Este enfoque reduccionista, común a todos los tratados de morfología, no es problema de dichos tratados (que, como ya afirmamos, se ocupan eficientemente de una didáctica de determinadas estructuras formales) sino de una actitud de sumisión pedagógica que instala a esos enfoques como lo riguroso, lo certero, lo verdadero.

El problema con un enfoque de análisis gestual es que no alcanza una percepción reduccionista para comprender una obra sino que propone una percepción polisistémica, como sistemas dentro de sistemas. De esta forma, percibimos que en toda obra musical hay imbricación, superposición, enredamiento, interacción de sistemas, en el campo de los propios materiales y de sus vinculaciones culturales. Conlleva, también, un dinamismo que hace que de las interrelaciones entre los materiales musicales y la globalidad de la obra se alcancen procesos organizacionales particulares.

Desde estas perspectivas, cada gesto musical puede constituirse en un sistema en sí mismo y puede articularse como un subsistema dentro del sistema global. Así, por ejemplo, un sencillo enlace V-I puede escucharse como una simple yuxtaposición armónica o como un gesto musical denominado *cadencia*, el cual, a su vez, puede percibirse como un gesto de cierre de una frase, de una sección o de una obra completa. Y, a su vez, toda obra puede concebirse como un evento de un sistema social, cultural, histórico determinado, en cuya construcción coexisten, dinámicamente, materiales-interacción-organización-sistema-obra-cultura.

Pero lo que nos resulta interesante señalar aquí respecto de este concepto de gestualidad musical, es que mientras que la idea de organización remite a la disposición de los materiales musicales dentro de la totalidad de la obra y en función de su constitución, la idea de gestualidad atraviesa todos los materiales musicales en interacción y en sus diferentes niveles organizacionales, de la cual emerge una *poética* discursiva que nos informa del contexto cultural, histórico, social, religioso, político de una determinada obra musical.

---

de vista sobre los diversos puntos de vista, incluido el suyo, como sujeto inscripto y enraizado en una sociedad. De esta forma, la riqueza, la complejidad y la pertinencia de nuestra concepción de obra musical debería estar en interdependencia recíproca con la riqueza, la complejidad, la pertinencia de nuestra concepción de la vida y la sociedad y con la reflexión propia del sujeto que analiza.

<sup>9</sup> Es decir, que estas miradas críticas no proponen degradar ni desvalorizar los textos de morfología tradicionales sino que, simplemente, los ubica en un contexto histórico. Como dice Alicia Entel (2000; 59), “...la adopción de una perspectiva crítica es lo que nos puede diferenciar de la lógica del sentido común. Cuando decimos crítica no nos referimos a la actitud de denuncia solamente sino a aquel modo que permite historizar -o devolverle historia- a lo naturalizado, pensar el pensamiento y tener capacidad de prospectiva, es decir de imaginar futuro”.

A partir de estas concepciones, podemos establecer que toda obra musical: 1) posee cualidades propias e irreductibles; 2) es una unidad individual, no indivisible (al descomponerla en sus materiales constitutivos pierde su sentido existencial); 3) está constituida por materiales diversos dotados, cada uno de ellos, de sus propias características y gestualidades; 4) debe ser concebida como una unidad compleja donde el todo y las partes interactúan de manera complementaria y antagonista a la vez.

Materiales, sistema, cualidades, organizaciones, globalidad, unidad discursiva, gestualidad, complejidad, novedad, son ideas que se vinculan estrechamente con este emergente poético y que surge de los enfoques gestuales de una obra musical. Son el indicio de una realidad sonora que va más allá del discurso lógico y objetivo: es una realidad sonora que se le resiste. Y es esta resistencia la que trae a la superficie musical lo invisibilizado, lo no-percibido, lo no-formalizado detrás de los materiales musicales, transformándolos en metáfora, símbolo, poética.

El desafío es escuchar a una obra musical como un Todo, como lo Uno (como principio fundamental) que contiene lo diverso (como apariencia fenoménica), integrando esta diversidad a la unidad. Una obra musical es una unidad que proviene de la diversidad, que une la diversidad, que lleva en sí la diversidad, que produce diversidad. La organización sistémica de una obra musical, crea, produce, mantiene, desarrolla la diversidad interior, al mismo tiempo que crea, produce, mantiene, desarrolla, la unidad. Será necesario, entonces, captar lo uno y lo diverso como dos nociones no sólo antagonistas sino complementarias. Cuando proponemos captar la obra como unidad y como diversidad, esa diversidad no está solamente centrada en la multiplicidad de los materiales que la constituyen como organización sino en la relatividad, la alteridad, las incertidumbres, las ambigüedades, las dualidades, las escisiones, los antagonismos.

El concepto de unidad de una obra puede ser definida en términos intrínsecos a la misma obra pero también es pertinente observar que esa unidad puede ser relativa en relación a otra u otras obras. También en esa unidad hay alteridad, en cuanto que sabemos que el Todo es más que el conjunto de los materiales considerados en interrelación pero también sabemos que toda modificación en la disposición de esos materiales crea otro sistema que los resignifica, aunque nada haya cambiado en la constitución de esos materiales. Considerar la relatividad, la alteridad, las incertidumbres, las ambigüedades, las dualidades, las escisiones, los antagonismos, en el seno de una obra concebida como unidad es un posicionamiento diametralmente opuesto al de la simplicidad de los textos o manuales y el reclamo más evidente de la elaboración de un principio y un método de la complejidad.

Es en los textos de morfología o en los manuales de armonía donde encontramos sustancialidad, claridad, distinción y si bien es factible que esto ofrezca un grado de comprensión de las lógicas compositivas de una obra musical, hay que entender que esas virtudes son el producto de la simplificación y la desnaturalización que conlleva el pensamiento cartesiano. Leída así, una obra musical no es más que un recorte, una apariencia, un evento sonoro simplificador y unidimensional de una realidad compleja que tiene sus raíces en la organización del discurso musical y en la organización de nuestras representaciones históricas, culturales y sociales. Entonces, la idea de concebir a una obra musical como una unidad compleja organizada, puede presentarse como un concepto que surge de las interacciones entre el analista y el universo fenoménico de la obra. De esta manera, vamos construyendo un concepto base: la obra musical concebida

como una unidad compleja organizada, es el concepto complejo base y a partir de él pueden desarrollarse otros sistemas y sistemas de sistemas<sup>10</sup>.

Otra concepción importante para la construcción de estos enfoques es la idea que una obra musical es, esencialmente, movimiento producido por las interacciones de sus materiales. Las concepciones de inmovilidad, estratificación temporo-espacial, reposo, son construcciones metafóricas basadas en nuestras percepciones de las duraciones y temporalidades en la dimensión humana y en base a la concepción de la temporalidad en el sistema tonal.

El movimiento no es una forma, pero está subyacente a las múltiples formas musicales, participando de su entidad, cohesión y organización. En ese movimiento se constituye la organización de los materiales musicales. Concebir a una obra en su dimensión de totalidad, significa la inmanencia y la sobredeterminación del proceso total en y sobre cada proceso particular. La permanencia del movimiento mantiene la permanencia de la organización de las formas y esta organización mantiene el movimiento.

Y al hablar del movimiento nos vinculamos, necesariamente, con la noción de tiempo. El tiempo forma parte de la organización interna de una obra musical, considerándosela como una manera de organizarlo. Sabemos que la actividad musical es un fenómeno en el tiempo. Pero este tiempo que es organizado por la obra musical, se transforma en múltiples tiempos al iniciar esa obra, sin dejar de ser el mismo tiempo y se unifica al finalizar, vuelve a ser el tiempo original pero ahora atravesado por el transcurrir de la obra. Es un tiempo secuencial que atraviesa y recorre la obra musical, en diferentes niveles de articulación, como contrapuntos temporales emergentes de la interacción de los materiales musicales. Participa de la organización de la obra en tanto irreversibilidad y en tanto circularidad, que se vuelve a cerrar sobre sí mismo.

El tiempo irreversible y desintegrador es, también, un tiempo del recomenzamiento, de la regeneración, de la reorganización, de la reintegración. Pero, a su vez, son distintos: uno es secuencial y el otro repetitivo; son antagonistas: uno trabaja para la disipación y el otro para la organización. Y hay organización precisamente porque hay un doble y mismo tiempo, sino sería un círculo vicioso del movimiento perpetuo en un vacío absoluto o bien la dispersión. En esta concepción del tiempo musical está la idea de un tiempo que es, a la vez, el tiempo del cambio y de la constancia, irreversible y circular a la vez. No es el tiempo cronológico, sin negar su existencia en el plano de la superficie musical; es un tiempo espiral atravesado por pequeños eventos perturbadores, tal, como por ejemplo, las cadencias rotas o las rupturas de expectativas en algún campo de los materiales musicales.

En definitiva, esta concepción gestual de una obra musical, que posibilita percibirla como una unidad compleja, nos vincula con un tipo de conocimiento reflexivo, activo, experiencial, productivo, reorganizado, sistémico, relacional, inacabado, paradójico, que se diferencia de un tipo de conocimiento representacionista cuya naturaleza objetiva supone que el conocimiento es "copia fiel" de la realidad en la mente del sujeto. En consecuencia, lo excluye de la posibilidad de re-constituir su conocer, y desestima su capacidad para pensar sobre la naturaleza de lo que conoce, cómo conoce y para qué conoce. Pero también plantea un desafío con una gran carga y compromiso emocional y cognitivo, dado que nos obliga a revisar y reconstituir nuestras categorías de conocer para resituar espacios observacionales, criterios, sujetos, códigos, discursos, con el fin de propiciar condiciones para problematizar, reflexionar, observar, discutir, formular ideas consigo mismo, con los otros y con la realidad. Nos obliga, por tanto a conformar, redes

---

<sup>10</sup> Y aquí resulta pertinente aclarar que la posibilidad de utilizar este concepto universalmente no significa hacer sistemismo reduccionista ni arribar a una palabra maestra, sino vincularnos en las raíces misma de la complejidad.

diversas de formas de percibir, pensar y actuar para descubrir las insuficiencias que frenan, desvirtúan y limitan nuestro conocimiento.

### Referencias bibliográficas

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Balderrabano, S. (2006). "Reflexiones en torno a la gestualidad musical". *Actas de las II Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Balderrabano, S., Gallo, A. y Mesa, P. (2010). "El Gesto Musical". *Actas de las V Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Belinche, D. Y Ciafardo, M. (2008). "Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis". *Revista La Puerta*, 3 (3). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Dirección de Publicaciones y Posgrado.

### Fuentes de Internet

- Entel, A. (2000). "Escuela de Frankfurt: reinventar la cultura crítica". *Revista Diálogos de la comunicación*. Disponible en: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/59-60-revista-dialogos-editorial.pdf>.
- Morin, E. (1986). *Introducción al pensamiento complejo*. Disponible en [http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/MorinEdgar\\_Introduccion-al-pensamiento-complejo.pdf](http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/MorinEdgar_Introduccion-al-pensamiento-complejo.pdf)