

LA GESTUALIDAD PIANÍSTICA Y SU INFLUENCIA EN LA PERCEPCIÓN

María González Duque
Conservatorio Superior de Música de Jaén
maria.gonzalezduque@gmail.com

RESUMEN

Para todo intérprete es imprescindible conocer la relación que se establece con su público durante un recital. Siempre que se acude a un concierto se crea una impresión sobre el mismo y es de gran importancia que esta sea favorable, pues determinará las intenciones del espectador de volver o no a consumir este tipo de producto. En una sociedad en la que el público que acude a estos conciertos es cada vez más escaso, ¿no sería relevante conocer cómo podríamos hacer que aumentara? Quizá el uso del cuerpo pueda ayudarnos a paliar esto.

Con este estudio se pretende conocer qué se considera gestualidad exagerada, natural y reducida, si el cuerpo puede transmitir más allá de lo que expresa la música, en qué aspectos influye la visión del intérprete, si la gestualidad utilizada afecta al juicio final de la percepción de la obra, y si existe correspondencia entre cómo ha percibido el oyente la interpretación y la realidad. Para conocer estos datos se ha realizado una revisión de la literatura que estudia la influencia de la gestualidad en la interpretación y un acercamiento a los principales campos que indagan sobre la expresión corporal: comunicación y lenguaje no verbal y percepción. La finalidad de esto es poder realizar un estudio con resultados contrastables.

Palabras clave: *gestualidad pianística, interpretación, lenguaje no verbal, percepción.*

ABSTRACT

For every performer it is essential to know the relationship that it is established with its public during a recital. Every time someone attends a concert, an impression about it is created. It is of high importance that this opinion is favourable since it will determine the intentions of the spectator: whether to return or to never consume this kind of product again. In a society where the public who attends these concerts is every time scarcer, would not it be relevant to know how we could make this number grow? Maybe the use of the body could help us alleviate this.

What this study intends to know is: what is considered as exaggerated body language, natural and reduced, if the body can transmit further than what the music expresses, in which aspects the vision of the performer influences the public, if the body language used affects in the elaboration of the final judgement and if it corresponds to how the listener has perceived the interpretation with the reality. To obtain this data, a revision of the literature that studies the influence of body language in the interpretation has been carried out together with an approach to the main fields that investigate body language: communication, non-verbal language and perception. The purpose of this is to be able to achieve a study with verifiable results.

Key words: *piano body language, interpretation, non-verbal language, perception.*

LA GESTUALIDAD Y SU INFLUENCIA

En las últimas décadas el estudio de la gestualidad del músico y sus posibles efectos ha sido abundante. La búsqueda de información se limitó en un primer momento a estudios centrados en el piano pero, frente a la escasez de trabajos en este ámbito, se amplió al resto de instrumentos. En este punto se van a exponer los trabajos encontrados, yendo de trabajos generales a otros centrados en el piano.

Trabajos puramente teóricos

Numerosos estudios hablan de la música como mensaje que el intérprete codifica y el público debe decodificar. Es el caso de Shifres (2007), quien además sostiene que la música es una cuestión social y no depende únicamente de la relación entre los sonidos sino también de la relación entre los elementos presentes en escena. Small (2009) sigue también esta línea de trabajo. Ahora bien, consecuencia de esta codificación se produce la gestualidad del intérprete, siendo sus movimientos un reflejo de la semántica del discurso musical (Tanco, 2013). Lo mismo defienden Balderrabano, Gallo, & Mesa (1994), Balderrabano (2006) o Nieto (2015).

Múltiples trabajos explotan la gestualidad a través de una revisión de la literatura musical intentando establecer una tipología gestual, como es el caso de Shifres (2007), Lähdeoja, Otso Wanderley, Marcelo M. Malloch (2009), Cano (2009), Asdrúbal (2012) o Delalande (2013).

Trabajos experimentales en instrumentos distintos al piano

Son varios los estudios que juegan con lo que puede ver o no el espectador. Es el caso de Vines, Wanderley, Krumhansl, Nuzzo, & Levitin (2004), quienes grabaron a un clarinetista tocando un solo con el fin de conocer en qué medida influía el componente visual en la percepción y fraseo de la obra. La grabación fue reproducida ante tres grupos: uno juzgaría la interpretación con audio y vídeo, otro únicamente con vídeo y el tercero únicamente con audio. Thompson, Graham, & Russo (2005) también utilizaron esta técnica para saber si la información visual influía realmente en la percepción y estética de la música. Para conocer si únicamente a través de una grabación sonora se podía reconocer al intérprete, Mitchell & Macdonald (2012) pedían a su muestra que tomara las notas que creyeran oportunas mientras podían ver a los tres intérpretes involucrados en el estudio. Después deberían adivinar a cuál de ellos estaban escuchando (sin poder verlo) y valorar de 0 a 10 cómo de seguros estaban de su respuesta. Posteriormente Mitchell & Macdonald (2016) repitieron este estudio cambiando el proceso.

Otros juegan con cambiar las emociones o la gestualidad del intérprete a la hora de tocar. Dahl & Friberg (1999) estudiaron a través de una marimbista qué partes del cuerpo expresaban mejor qué intenciones. Para ello le hicieron tocar una melodía intencionalmente neutra con cuatro emociones distintas: tristeza, alegría, enfado y miedo. Wanderley (1999) por su parte hizo tocar a un clarinetista con tres tipos de expresión distinta (exagerada, mínima y natural) con el fin de saber si el sonido cambiaba influenciado por el movimiento.

Otros trabajos consultados como el de Davidson & Correia (2001) o el de Martínez (2015) narran cómo influyó sobre los músicos la incorporación del cuerpo de forma consciente en su interpretación de una obra.

Trabajos experimentales en el piano

Se han encontrado varios trabajos que proponen al pianista tocar con tres gestualidades distintas: exagerada, mínima y natural. Thompson (2007) colocó marcadores sobre tres pianistas para poder comparar las diferencias y similitudes entre la gestualidad utilizada en cada caso y comprobar si se utilizan patrones de movimiento. Davidson (2007) y Juchniewicz (2008) especificaron cómo debían ser los movimientos a realizar por los intérpretes con cada tipo de gestualidad con el fin de conocer cómo influía sobre el intérprete en el primer trabajo y sobre el público en el segundo (en este los movimientos se realizaban sobre una grabación de Ashkenazy, con lo cual la muestra realmente sólo juzgaba el movimiento). Más adelante, Thompson & Luck (2011) realizaron un segundo estudio especificando más los movimientos, aunque evadiendo la

palabra gestualidad, y colocando marcadores sobre los intérpretes con el mismo fin que el estudio anterior.

Otros estudios partían de versiones grabadas con anterioridad por intérpretes relevantes. Como Shifres (2013), que utilizó dos versiones del Preludio Op. 28 n° 4 de Chopin (la de Alfred Cortot y la de Martha Argerich) para comprobar si la forma de tocar de estos pianistas provocaba juicios distintos sobre varios aspectos de la obra (técnicos, musicales, formales, etc.) Por su parte, Sánchez (2006) realiza una investigación con el fin de conocer en qué medida Vladimir Horowitz es capaz de expresar intenciones musicales dependiendo de las características del público y de si este puede ver su expresión corporal o no.

FUNDAMENTO TEÓRICO

A la hora de abordar un estudio como este es imprescindible conocer algunas cuestiones relacionadas con la comunicación, puesto que se está tratando un tema relacionado con el lenguaje no verbal y con la percepción, y, además, se va a trabajar en base a ella. Conocer cómo podemos comunicarnos a través del cuerpo será de ayuda a la hora de hacer una distinción entre los tipos de gestualidad que se pueden dar durante una interpretación. De igual manera, si se conoce cómo se perciben los estímulos externos por el individuo, se podrá realizar un estudio que juegue con la percepción como forma de contrastar información.

Comunicación

En todo acto comunicativo intervienen seis factores: emisor, receptor, mensaje, canal, contexto y retroalimentación. Excepto el último, todos estos factores pueden encontrarse en la puesta en escena. El lenguaje no verbal es aquel que comunica algo sobre un individuo, objeto o situación y que no se expresa a través de la palabra. Este tipo de expresión ocupa un alto porcentaje en el acto comunicativo, pudiendo influir en la transmisión del mensaje de diversas formas: enfatizándolo, contradiciéndolo, repitiéndolo, sustituyéndolo, etc. La kinésica es la ciencia que se encarga de estudiar los hábitos corporales involucrados en el proceso comunicativo.

Existen cinco categorías elementales de gestos corporales que acompañan al discurso:

- Emblemas: sustituyen a las palabras.
- Ilustradores: clarifican el discurso de forma emocionalmente neutra.
- Reguladores: hacen que el discurso esté controlado (por ejemplo, controlan los turnos de palabra).
- Patógrafos: clarifican el discurso mostrando el estado anímico de la persona.
- Adaptadores: ocultan emociones que no queremos mostrar. (Ekman & Friesen, 1969)

En lo que a música se refiere, también se han realizado diversas tipologías gestuales atendiendo a diversas cuestiones. Es especialmente enriquecedora la distinción que hace Delalande (2013), pues se trata de una tipología simple que puede tomarse como base para llegar a otras mucho más complejas:

- *Gestos productores*: Son aquellos que se encargan únicamente de producir sonido.
- *Gestos de acompañamiento*: Estos no producen necesariamente ningún sonido, pero tienen la función de acompañar a los gestos productores. Tratan de transformar una emoción interna (o representación mental) en una acción corporal, siendo útiles tanto para la imaginación del intérprete como para la propia producción del sonido. Un ejemplo de gesto de acompañamiento sería la posición del torso (inclinado hacia delante, hacia atrás, describiendo una órbita, etc.) en un momento determinado de la interpretación.
- *Gestos evocados o figurados*: Estos no responden a lo que el intérprete realiza físicamente, sino a lo que el oyente imagina al escuchar una pieza musical. Es lo que ocurre cuando, por ejemplo, imitamos un solo de guitarra aunque no sepamos tocarla o imaginamos a un saxofonista inclinándose ligeramente hacia atrás al escuchar una

nota larga. Aunque estos gestos se encuentren en la imaginación del oyente, este evoca lo que conoce de una situación real. De esta forma, el intérprete influye indirectamente sobre dicha representación mental, creando patrones de comportamiento en la mente del que escucha que se proyectarán automáticamente cuando no exista información visual.

Como propuestas interesantes y más específicas se pueden consultar la de Cano (2009) o la de Shifres (2007).

En este estudio se hace referencia a la gestualidad siempre como *gesto de acompañamiento*, puesto que no son imprescindibles para que se produzca sonido. Ahora bien, para poder conocer la repercusión de los mismos sobre el oyente, debemos conocer algunas cuestiones sobre la percepción.

Cómo percibimos

La sensación es el proceso cerebral que se da como consecuencia de la acción de los sentidos: la vista, el tacto, el olfato, el gusto y el oído. Ahora bien, no hay que confundir sensación con percepción, pues esta segunda es la capacidad para seleccionar, organizar e interpretar las sensaciones o, dicho de otra forma, la capacidad de captar la realidad que nos rodea a través de la información sensorial. Así pues, la sensación sólo se puede volver percepción cuando tiene algún significado para el individuo (Vargas, 1994).

La percepción que cada persona tiene sobre un estímulo es subjetiva (cada persona lo interpreta de una forma), selectiva (la persona percibe mayormente lo que está preparado a percibir) y temporal (se da en un plazo corto de tiempo). Además son necesarios dos factores fundamentales para que esta pueda darse:

1. Estímulo físico procedente del medio externo.
2. Necesidades, motivaciones y experiencias previas del individuo que determinarán la manera en que se perciben los estímulos externos.

Los estilos cognitivos son los encargados de explicar los procesos que median entre estímulo - respuesta, haciendo referencia así a la forma en que el cerebro organiza conceptualmente su entorno. En este caso, puesto que el estímulo al que nos vamos a enfrentar es un lenguaje, el acercamiento cognitivo más significativo es la semántica.

SEMÁNTICA

La semántica forma parte habitualmente de la lingüística, pero puesto que el arte es en realidad un lenguaje peculiar con distintas estructuras que albergan emociones o mensajes y que cobran vida gracias a una sintaxis global que les da sentido, es justo que se utilice el término semántica en lugar de semiótica para hacer referencia a lo que la música transmite.

La semántica se ocupa de comprender cómo un elemento (símbolos, palabras, gestos, etc.) es procesado por la mente para poder comprenderlo. Hasta el momento dos teorías han impregnado el panorama semántico:

- *Teoría de los signos*: El signo es todo aquello que trasciende nuestra percepción y evoca elementos estrechamente ligados al objeto (palabra, fotografía, etc.) al que hacen referencia. Se trata por tanto de la representación de cualquier objeto que no está presente. Además, Saussure (creador de la teoría) defendía que el signo estaba dividido en significante (representación mental del objeto) y significado (nombre del mismo).

Ilustración 1: Ceci n'est pas une pipe. Fuente:

http://www.uvm.edu/~tstreete/semiotics_and_ads/introduction.html



- *Teoría de los códigos*: Un código es un sistema de significación socialmente aceptado en el que se pueden encontrar diferentes elementos. Los signos también aparecen en esta teoría, siendo el resultado transitorio de la conexión entre diversos elementos. Este resultado puede variar dependiendo de las relaciones que se establezcan entre los elementos, siendo la función del código la de contextualizar al signo. Si se considera la estructura armónica de la música como código, el mensaje que transmite un sonido determinado está estrechamente relacionado con el sonido justo anterior y justo posterior.

El pensamiento de Peirce culmina estas teorías: un signo es la unión de un significante con un significado por medio de una convención aceptada socialmente llamada código. Existen varios trabajos, como el de Small (2009) y el de Asdrúbal (2012), que desarrollan la semántica aplicada a la música, siendo de especial interés este último, pues da importancia a lo que denomina *signos mayores* y hace una aplicación de estos a la gestualidad:

- Escritos no verbales: La partitura en sí, aunque sea una representación creada por el propio compositor, no tiene por qué contener todas las posibilidades significativas de la obra.
- Auditivos: Son los gestos encargados de producir sonido.
- Físicos no sonoros: no emiten sonido, pero expresan algo. Se asocian con los de un director de orquesta.
- Físicos audiovisuales: gestos que, a la par que generar sonido, interactúan con el entorno.

De esta forma “en la puesta en escena, el intérprete, por medio de su gestualidad, establece una interacción directa con la escena, el espacio, el tiempo y el público, dialécticas que vienen a fortalecer el sentido de lo que está expresando” (Guzman, 2012, p. 22).

DESARROLLO

Se han desarrollado dos estudios complementarios entre sí con los que se pretende conocer cómo influye realmente la gestualidad en la percepción auditiva y cómo cree el espectador que ésta pudiera influir en su juicio.

Con el fin de comprobar que las consideraciones de la muestra sobre la gestualidad son similares a las que se han tenido en cuenta para la elección de los vídeos, se ha preguntado a los encuestados cómo pensaban que era la empleada por los intérpretes: exagerada, natural o reducida.

PROCEDIMIENTO

La metodología utilizada para realizar los estudios es mixta en ambos casos. Los formularios resultantes consisten en la observación de un vídeo o audio en cada sección para poder contestar a una serie de preguntas sobre el mismo.

A la hora de plantear las preguntas de la encuesta, se hizo indispensable crear una serie de objetivos para cada estudio con el fin de concretar los aspectos a tratar y poder obtener conclusiones más contrastadas. El planteamiento de las preguntas se ha realizado a través de un diario de campo, seleccionando finalmente las que se han considerado más apropiadas para la obtención de resultados.

Para la selección de vídeos se ha tomado como referencia la tipología concebida en la mayoría de los estudios consultados: con gestualidad exagerada (considerando como tal una clara pretensión por parte del intérprete de comunicar un mensaje extramusical al oyente), natural e inmóvil. A su vez, estos vídeos muestran el lado visible del pianista en un concierto con el fin de asemejar la visión de los mismos con una situación real de concierto. La segunda criba que deben pasar los vídeos tras la gestual es la de la musicalidad. Para no caer en subjetividades, se han establecido una serie de criterios que las interpretaciones deben cumplir para ser consideradas como “buena interpretación”. Para ello debían cumplir al menos siete de los diez requisitos (o no, según lo que se buscara con los vídeos) expuestos a continuación:

1. Que la interpretación sea fiel a la partitura en cuanto a tempo general, dinámicas, etc.
2. Que la interpretación sea fiel al estilo de la obra.
3. Que la ejecución técnica sea afortunada.
4. Que la interpretación tenga coherencia musical general.
5. Que se escuchen diferentes dinámicas sonoras y que el cambio entre ellas sea coherente.
6. Que se cuide el sonido y se utilicen distintos tipos durante la interpretación.
7. Que se escuchen las distintas melodías y voces.
8. Que no sea *metronómico*, sino que se puedan apreciar ciertas flexiones exigidas por la música.
9. Que el pedal no sea ni excesivo ni escaso.
10. Que sea capaz de transmitir emociones por sí sola.

Finalmente se ha seleccionado el fragmento de vídeo que aparecería en la encuesta según lo que se pretendía conocer con él. El uso de fragmentos y no de los vídeos completos responde a la necesidad de no extender superfluamente el tiempo invertido en realizar la encuesta. De esta forma, los vídeos han sido elegidos por su gestualidad, por su calidad de la interpretación y por lo que se quería obtener de ellos.

Para el desarrollo de ambos estudios se han tenido en cuenta cuatro tipos de público: personas que no tienen ningún conocimiento teórico de música, personas con conocimientos básicos de música (hasta enseñanzas profesionales), profesionales de la música no pianistas y profesionales de la música pianistas. Para el desarrollo de las encuestas se han dividido en dos grupos: Grupo A (personas sin conocimientos de música o conocimientos básicos) y Grupo B (profesionales de la música). Con el fin de utilizar un vocabulario más accesible a todos los encuestados, se realizaron dos encuestas para el Estudio 1 con las mismas preguntas pero cambiando la terminología utilizada en ellas. La difusión de ambos estudios se ha realizado de forma diferida.

Tabla 1: Distribución de los grupos

GRUPO A		GRUPO B	
Sin conocimientos de música	Con conocimientos de música	Músicos profesionales no pianistas	Pianistas profesionales
Estudio 1 con terminología adaptada		Estudio 1 con terminología musical	
Estudio 2			

ESTUDIO 1

En este estudio se abordarán cuestiones sobre aspectos musicales y estilísticos o sobre la percepción global de la interpretación. También se pretende conocer qué se considera como movimiento exagerado y si se establecen relaciones entre gestualidad-musicalidad. Por último se averiguará si el sonido de la interpretación puede revelar información sobre el intérprete. El tener cuatro divisiones en la muestra servirá para conocer las diferencias fundamentales entre los grupos establecidos.

Procedimiento

La encuesta parte de una idea muy general: comprender en qué medida afecta la visión del cuerpo en la música que escuchamos. Por tanto, la pregunta *¿Influye lo que perciben nuestros ojos en la música que escuchamos?* es el motor de esta investigación. Las preguntas que finalmente han aparecido en ella pretenden llegar a conclusiones objetivas a través de la opinión y la intuición de los encuestados sobre diversos aspectos, siendo decisivo para ello establecer una comparativa entre las respuestas de los tipos de secciones que aparecen: audios sin vídeo, vídeos sin audio y vídeos con audio. Se han desarrollado un total de ocho secciones cada una con su respectiva interpretación, siendo dos de vídeo sin audio, dos de vídeo con audio y cuatro únicamente de audio.

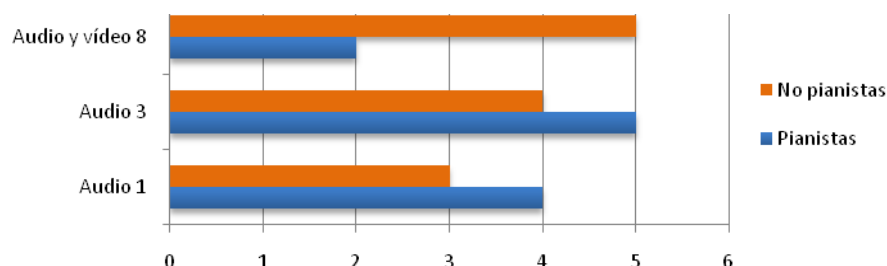
Los vídeos seleccionados para el desarrollo de esta encuesta mezclan los tipos de gestualidad con la musicalidad de la obra, apareciendo finalmente cuatro tipos de vídeos: buena interpretación y mucha gestualidad, buena interpretación y gestualidad natural, interpretación cuestionable y mucha gestualidad e interpretación cuestionable y gestualidad reducida.

Análisis de los datos obtenidos

Se han obtenido un total de 134 respuestas, 32 de ellas de personas sin conocimientos de música, 60 de personas con conocimientos básicos de música, 25 de músicos profesionales no pianistas y 17 de pianistas profesionales.

Los resultados en cuanto a aspectos musicales se dividen en:

- **Dinámica:** las respuestas intuitivas (sólo vídeo) han sido más acertadas cuando el movimiento corporal del intérprete es exagerado, lo cual muestra que se puede identificar la dinámica de una obra a través del cuerpo. Así mismo, la percepción visual ha influido más en el Grupo A a la hora de desarrollar un juicio sobre este aspecto: han contestado contrariamente al resto de la muestra, eligiendo la opción que más relación tiene con el uso del cuerpo de la intérprete.
- **Tempo:** cuando sólo se presta atención a un estímulo (audio) todos los grupos dan mayoría de votos a las mismas respuestas, pero cuando se puede ver y escuchar la interpretación, las respuestas son más segmentadas.
- **Rubato:** las respuestas son similares en todas las preguntas cuando sólo se atiende al audio, pero cuando se puede ver al intérprete los pianistas dan una respuesta distinta a la del grupo de profesionales no pianistas (era una pregunta dirigida únicamente al grupo B), especialmente cuando el pianista es Lang Lang. En esta ilustración se comparan las respuestas de dos audios con las respuestas del vídeo en el que aparece este pianista, donde se ve claramente cómo los pianistas dan una respuesta totalmente distinta al resto de encuestados cuando se trata de este intérprete (Audio y vídeo 8). Con el 0 reflejan que se trata de un rubato nulo y con el 5 que es demasiado exagerado.

Ilustración 2: Comparación entre los resultados sobre rubato.

- Pedal: en este punto, todos los grupos tienen respuestas muy similares tanto cuando se puede ver al intérprete como cuando sólo se puede escuchar la interpretación. No obstante, se ha encontrado un error en el planteamiento de esta pregunta: en todas las audiciones el pedal era justo. Por esto, aunque se puedan sacar conclusiones de las respuestas, no son tan contrastadas como en otros puntos a analizar.
- Indicaciones de intención en la partitura: las respuestas, aunque han sido similares en ambos casos, son iguales casi en su totalidad cuando se puede ver a la intérprete.

Los resultados en cuanto a información a través del sonido se han dividido en:

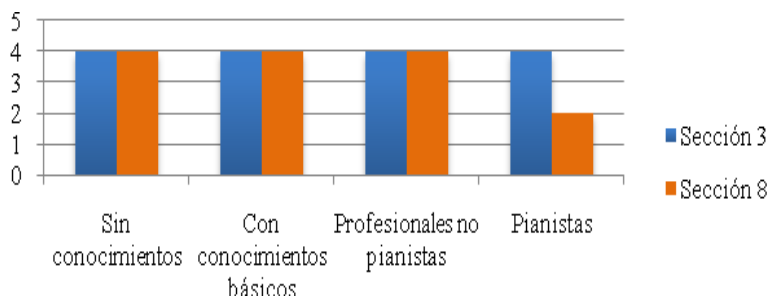
- Género del intérprete: se aprecia en los resultados una tendencia clara a pensar en el intérprete como hombre. Es destacable que los pianistas dan la mayoría de sus respuestas de forma correcta independientemente del género del mismo.
- Edad del intérprete: los resultados no han sido sustanciosos en este aspecto, pues la interpretación juzgada como de intérprete joven ha sido la tachada de interpretación cuestionable.
- Relevancia del intérprete: el grupo que no se dedica profesionalmente a la música (Grupo A) no ha aportado respuestas sustanciosas, siendo lo más recurrente el número neutro. El resto ha asociado la juventud con las interpretaciones musicalmente cuestionables.
- Posible gestualidad del intérprete: la interpretación cuestionable ha sido juzgada por toda la muestra como muy gestual aunque en realidad es todo lo contrario. El resto de preguntas sí han tenido respuestas acertadas.

Es curioso que, cuando se pregunta cómo podrían ser las interpretaciones musicales en las secciones de vídeo sin audio, todos los grupos han contestado que posiblemente no serían buenas interpretaciones a pesar de haber sido escogidas como tal.

Con respecto a la gestualidad, la muestra tiene las mismas concepciones que se han tenido en cuenta a la hora de llevar a cabo el estudio. Sólo el Grupo A ha dado respuestas distintas a las del resto de la muestra en una de las preguntas del estudio, lo cual no es significativo debido a que se hace esta pregunta en seis de las secciones. Así mismo, a mayor gestualidad del intérprete, mayor tendencia por parte de los encuestados a considerar la obra como romántica.

Cuando se puede ver al intérprete, los pianistas tienden a la crítica y al juicio negativo sobre la interpretación. No es así en el resto de grupos, pues muestran mayor empatía con la misma cuando hay movimiento en todos los casos, siendo especialmente evidente en el grupo de personas sin conocimientos de música. En el siguiente gráfico se puede ver cómo los pianistas juzgan peor la interpretación del pianista Lang Lang cuando lo pueden ver (Sección 8 citada en el gráfico) que cuando no (Sección 3 citada en el gráfico), siendo el 0 sinónimo de no gustarles nada la interpretación y 5 de gustarles mucho.

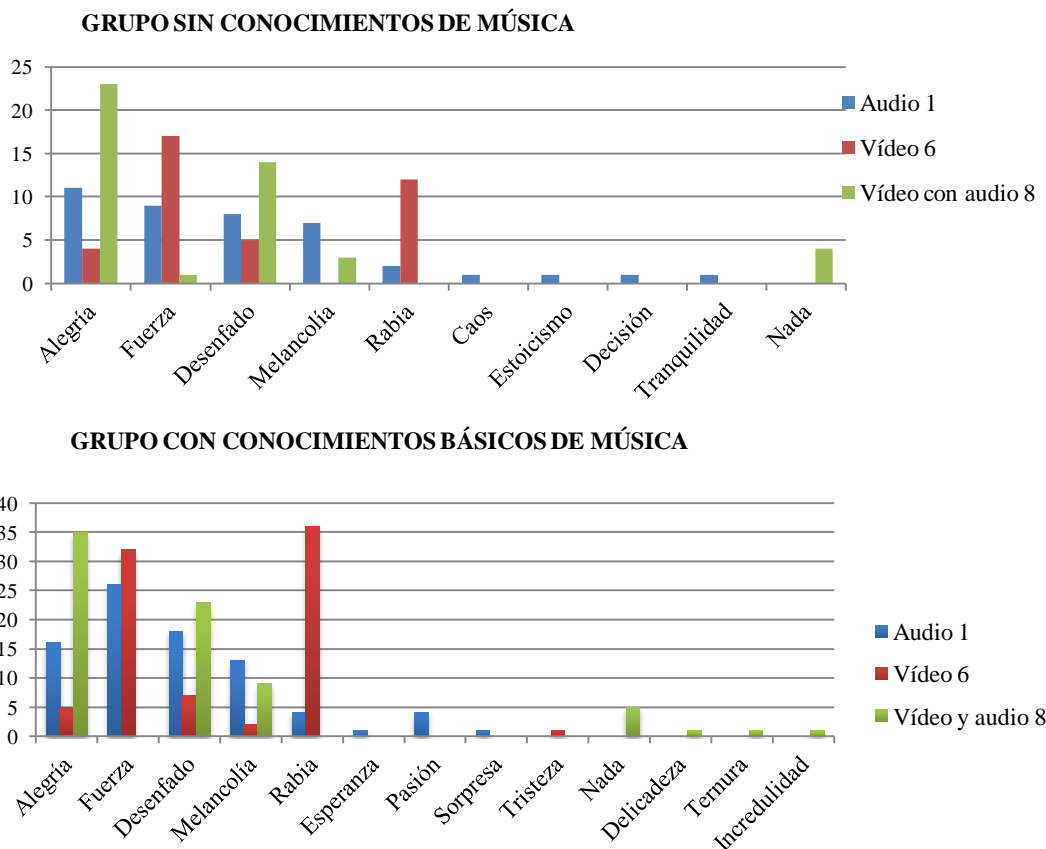
Ilustración 3: Comparación de la interpretación de Lang Lang con vídeo y sin vídeo



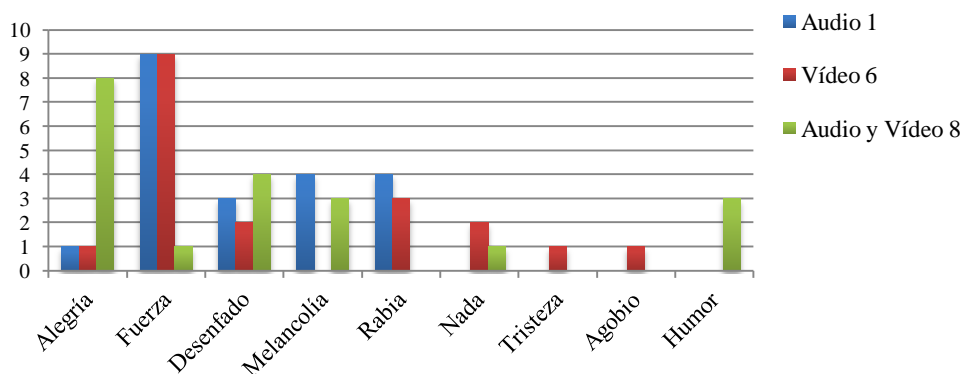
En general, para todos los grupos ha resultado más difícil identificar la correspondencia entre un vídeo sin audio y un audio sin vídeo cuando se trata de un fragmento lento que cuando es rápido.

Los porcentajes de votos sobre la emoción que transmite la interpretación han sido mayores en todos los grupos cuando se podía ver y escuchar al intérprete. No obstante, cuando faltaba uno de estos dos estímulos, sólo se ha dado ocasionalmente esta coincidencia. Además, aunque puede que sea de forma ocasional, los porcentajes sobre una emoción concreta tienden a ser más reducidos en todos los grupos cuando sólo se atiende a un estímulo (aunque en el caso puntual de los pianistas no se cumple esta regla). En las gráficas se presentan las respuestas de tres secciones al azar: una de sólo audio, otra de sólo vídeo y la última de vídeo con audio. En ellas se puede observar cómo el poder ver al intérprete hace que las respuestas obtengan mayor número de votos que cuando sólo se puede escuchar al mismo en todos los casos. Esto es más evidente cuando además de ver al pianista, también se le puede escuchar.

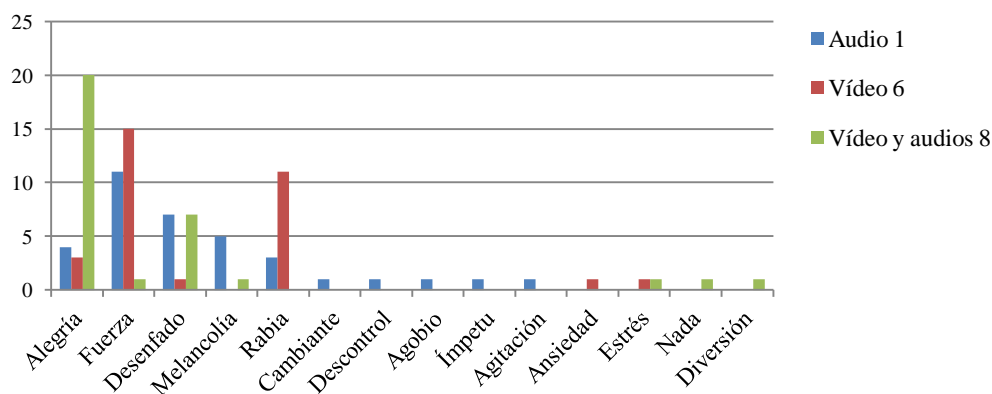
Ilustración 4 – 7: Influencia de la visión del intérprete en los resultados sobre emociones



PROFESIONALES DE LA MÚSICA PIANISTAS



PROFESIONALES DE LA MÚSICA NO PIANISTAS



Conclusiones

No se juzga igual una interpretación cuando se atiende a un único estímulo que cuando se conocen todas sus partes.

La visibilidad del intérprete enfatiza ciertos aspectos tales como la intención o emoción que se pretende transmitir, así como el uso de dinámicas.

El lenguaje corporal puede llegar a cambiar lo que se transmite a través de la música según el público que lo juzga. El público que no tiene conocimientos de música es el más vulnerable a ello.

El movimiento corporal está estrechamente ligado con lo que se escucha y es natural que exista, pero la tradición ha influido en nuestra percepción sobre este aspecto. Los pianistas son más reacios a aceptar la gestualidad corporal que el resto de la muestra.

El uso del cuerpo se relaciona mayormente con el periodo romántico o contemporáneo.

Hay una tendencia generalizada a pensar que las interpretaciones son realizadas por hombres. No obstante, en el caso de los pianistas su intuición sobre este aspecto se corresponde, en la mayoría de los casos, con la realidad.

El desconocimiento sobre la técnica requerida para tocar ciertos pasajes hace que se tienda a pensar que el movimiento puede ser exagerado en momentos de mucha potencia sonora.

Los pianistas tienden mayormente a la crítica negativa cuando existe visión del intérprete. Cuando sólo se escucha el audio sus respuestas son más positivas, aunque se trate de una interpretación peor.

Se asocia la gestualidad con una interpretación cuestionable en términos musicales.

El grupo sin conocimientos de música es más influenciado a través del uso del cuerpo que el resto de grupos.

Las personas que se dedican profesionalmente a la música dan menos credibilidad a la posible musicalidad del intérprete conforme aumenta la gestualidad del mismo. Es decir, a más gestualidad menos credibilidad.

ESTUDIO 2

En este caso se estudiará cómo pueden variar (o no) las emociones que suscita en el oyente una interpretación sólo con audio y esa misma interpretación con audio y vídeo, así como la afinidad de los encuestados hacia los distintos tipos de gestualidad planteados. También se conocerá cómo creen los encuestados que influye en el propio intérprete el uso de la gestualidad durante la interpretación y si piensan que esto condiciona su impresión final de la misma.

Procedimiento

Este segundo estudio se ha ideado como complemento del anterior. Con él se pretende llenar algunos huecos que el primer estudio deja desiertos por ser ya demasiado extenso.

Se han utilizado tres versiones de la *Sonatina* de Ravel. Los vídeos seleccionados tienen gestualidades distintas (exagerada, natural y reducida) pero, a diferencia de los utilizados en el estudio anterior, todos ellos han sido considerados de “buena interpretación”. Otra diferencia con respecto al estudio anterior es que los fragmentos que aparecen en esta encuesta son más largos.

El análisis de los datos de este estudio se ha realizado comparando constantemente las respuestas de la muestra cuando sólo pueden escuchar al intérprete y cuando también lo pueden ver. Con ello se pretende conocer si ver al intérprete hace que varíen las impresiones al respecto de la muestra. A través de la comparación de las conclusiones de este proceso con las creencias manifestadas por la muestra, se pretende conocer si ésta conoce la acción real de la visión del intérprete sobre su percepción.

Análisis de resultados

Se han obtenido un total de 59 respuestas para esta encuesta. De ellas, 26 son del grupo sin conocimientos de música, 11 del grupo con conocimientos básicos de música, 12 de músicos profesionales no pianistas y 10 de pianistas.

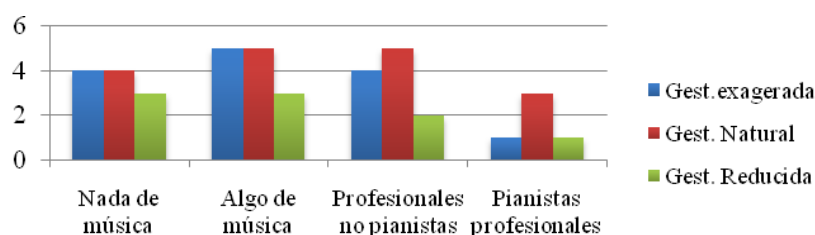
Los pianistas han acertado en todas las ocasiones sobre qué tipo de gestualidad se podría estar utilizando en cada caso. El resto de grupos, puesto que el acierto ha sido de 1/3 del total, han acertado de forma aleatoria.

La muestra tiene las mismas concepciones sobre la gestualidad tenidas en cuenta para seleccionar los vídeos. Esto dota al estudio de validez.

Los pianistas se resisten a pensar que el cuerpo pueda ayudar al intérprete a sentir la música, siendo únicamente la gestualidad natural la que realmente cumpliría para ellos este papel.

En general, la gestualidad natural es la preferida para que el intérprete sienta su interpretación. Los miembros del Grupo A (sin conocimientos de música y con conocimientos básicos), como se puede ver en la gráfica, dan mayor importancia a la gestualidad exagerada con el fin de sentir la música que el resto de grupos. En la gráfica se muestra cómo consideran los encuestados que cada gestualidad podría ayudar al intérprete a sentir la música, siendo el 0 sinónimo de no ayudar nada y el 5 de ayudar mucho:

Ilustración 8: Cómo influye el uso de la gestualidad sobre el intérprete según los encuestados

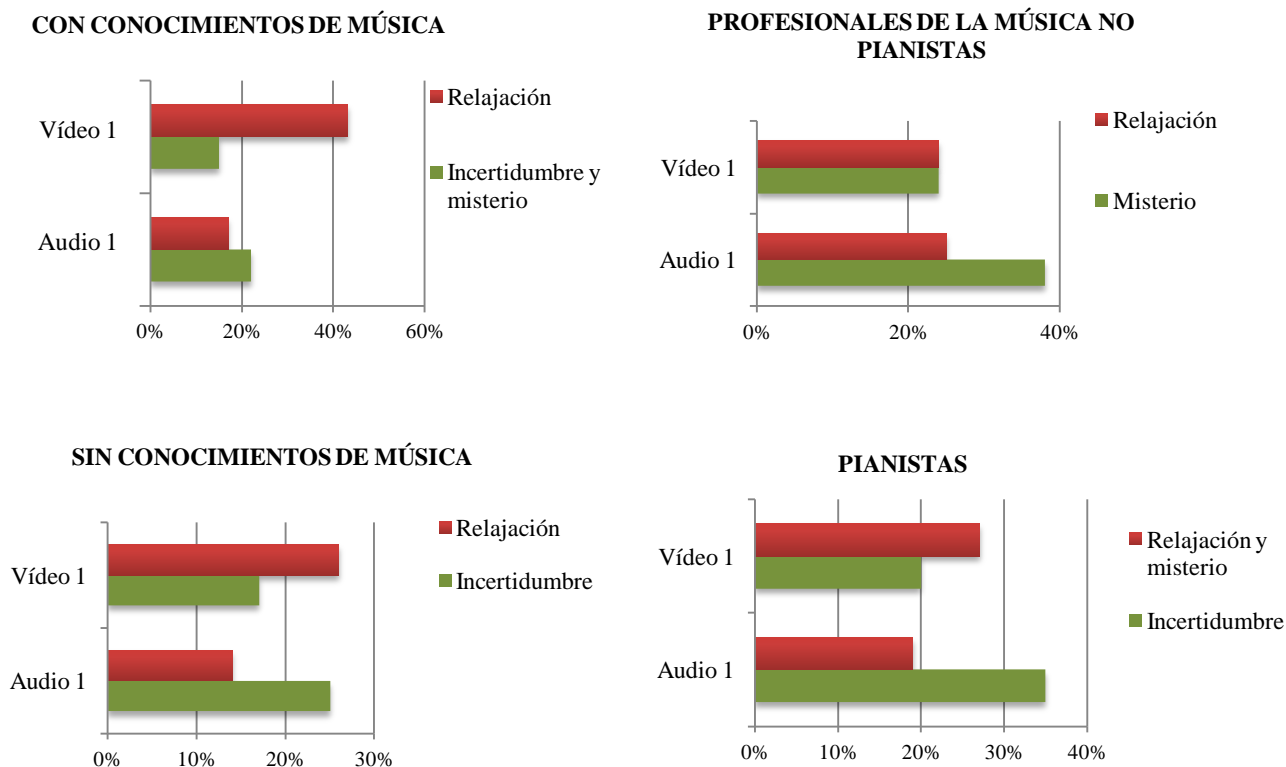


Todos los grupos, salvo los pianistas, piensan que una interpretación con gestualidad natural repercute igual en el sonido que una con gestualidad exagerada. El grupo de pianistas piensa que la gestualidad reducida es la que más influencia tiene en el sonido. Sobre esta gestualidad (reducida) hay diversidad de opiniones: unos grupos piensan que no influye nada sobre el sonido y otros que influye bastante.

En todos los audios y vídeos se ha preguntado a la muestra qué emociones causa en ellos la interpretación. Con ello se pretende comparar si las respuestas marcadas en una misma interpretación (cuando sólo se podía escuchar y cuando también se podía ver un tipo determinado de gestualidad) se correspondían entre sí. Salvo en el caso de la gestualidad reducida, estas respuestas no se han correspondido.

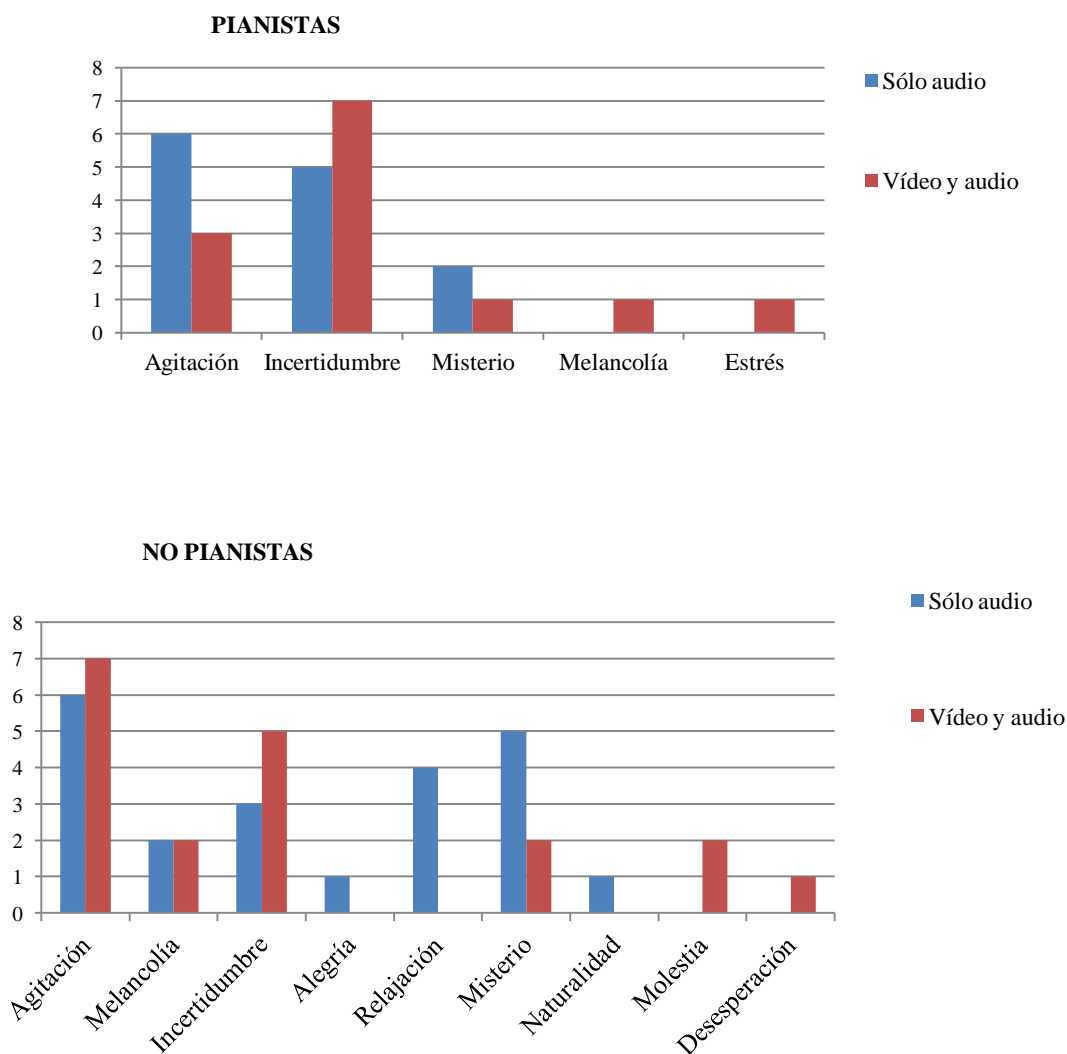
La muestra considera que el poder ver al intérprete influye en su percepción global, pero su creencia sobre cómo lo hace es errónea. Por ejemplo, en el caso de la gestualidad natural esto es muy evidente: la muestra piensa que el poder ver al intérprete refuerza las emociones que la música evoca en ellos, pero en realidad, cuando pueden verlo, sus respuestas cambian. En las gráficas se comparan las emociones más votadas en cada sección por la muestra:

Ilustración 9-12: Comparación de las emociones sobre una misma interpretación



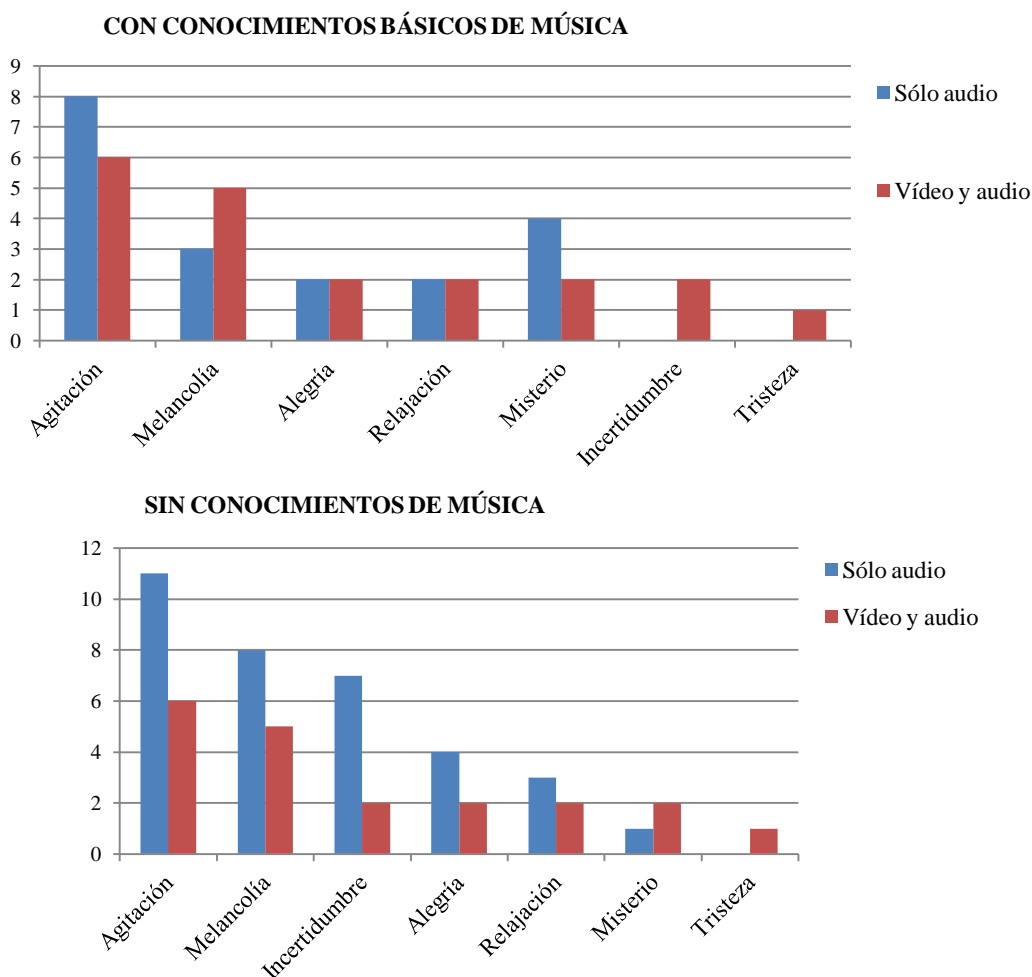
Es curioso el caso del vídeo con gestualidad exagerada. Aunque los pianistas aciertan al pensar que la gestualidad hace cambiar la emoción que le crea al oyente una interpretación, sus respuestas focalizan la mayoría de sus votos sobre una única respuesta (incertidumbre). No cambia la emoción predominante (agitación) para el grupo de profesionales no pianistas cuando se trata de sólo audio y de audio y vídeo, pero sus votos hacia esa emoción se incrementan al poder ver al intérprete.

Ilustración 13-14: Comparación de los resultados sobre las emociones del Grupo B en la interpretación con gestualidad exagerada



No ocurre lo mismo en las respuestas del Grupo A, donde sigue siendo la misma emoción la preferida, pero disminuye su porcentaje de elección:

Ilustración 15-16: Comparación de los resultados sobre las emociones del Grupo A en la interpretación con gestualidad exagerada



Cuando no se puede ver al intérprete con gestualidad natural, la respuesta más solicitada es incertidumbre, pero cuando se puede ver al mismo esta emoción cambia a relajación. Por tanto, este tipo de gestualidad ha mejorado la impresión del oyente sobre la interpretación. Lo que no ha sido correcto por parte de todos los grupos es pensar que poder ver al intérprete reforzaba la emoción de la música.

El caso de la gestualidad reducida ha sufrido menos cambios en cuando a las emociones votadas entre el audio y el vídeo con audio.

La interpretación que más ha gustado a todos los grupos ha sido la considerada como gestualidad natural, salvo para el grupo con conocimientos básicos de música. Este ha preferido la gestualidad exagerada. No obstante, todos coinciden en que, si fuesen a un concierto sin saber quién toca, les gustaría encontrarse con un pianista con gestualidad natural. El Grupo B elige en el 100% de los casos ésta respuesta.

Conclusiones

La gestualidad tiene una repercusión apreciable en el sonido final de la interpretación, pero esta sólo es percibida por personas que trabajan con el instrumento. No obstante, el grupo de pianistas se muestra reacio a pensar que pueda influir en el sonido final.

La gestualidad natural es la preferida a la hora de asistir a un concierto, pues es la que mejor refleja cómo está sintiendo el intérprete la música para ellos.

Los pianistas tienden a infravalorar el resultado musical que puede tener una interpretación con gestualidad exagerada. Así mismo, son más reacios a pensar que pueda ayudar al intérprete a sentir la música.

Ningún grupo sabe realmente cómo influye en sus respuestas el poder ver al intérprete.

La gestualidad reducida es la que menos cambios produce en las respuestas cuando se puede ver al intérprete. Por tanto, si bien el resto de interpretaciones mejoran al poder ver al intérprete, a la hora de grabar un disco esta gestualidad sería la que provocaría una impresión más real sobre la interpretación.

Cuando existe movimiento corporal las emociones suelen ser más homogéneas.

REFLEXIONES FINALES

Verificar que las concepciones de la muestra sobre la gestualidad de los vídeos utilizados y las que se han tenido en cuenta a la hora de plantear el estudio son las mismas ha hecho posible que el estudio pudiera construir conclusiones sobre los aspectos que se tratan en el mismo. Si bien las respuestas para el primer estudio son abundantes, el segundo ha sido menos popular. No obstante, las respuestas han sido suficientes para poder establecer comparativas y llegar a conclusiones sustanciosas en ambos casos.

En definitiva, las conclusiones más relevantes de este estudio son:

- Todo lo que engloba al pianista, tanto lo que hace como lo que es, tiene repercusión en el sonido final de su interpretación, llegando a desvelar su género o su gestualidad a personas que están en constante contacto con el instrumento.
- Salvo cuando la gestualidad del pianista es reducida, la visión del movimiento de éste durante un concierto ayuda a entender lo que se pretende transmitir a través de la música, llegando a cambiar las impresiones que se pueden crear únicamente a través del audio.
- Los pianistas son contrarios a involucrar al cuerpo durante una interpretación. No obstante y según en qué casos, esto podría ayudar al intérprete a transmitir su mensaje (sobre todo cuando su público no tiene conocimientos musicales).
- Cuando sólo se puede escuchar al intérprete, las emociones sobre la obra son más variopintas que cuando además se le puede ver.
- La creencia general sobre cómo influye la visión del intérprete a la hora de crear juicios sobre un concierto es errónea. Esto revela que la negación actual al movimiento corporal del intérprete tiene más relación con la tradición que con la realidad.

Aunque estas conclusiones responden a un estudio organizadamente planteado sobre la gestualidad pianística, deben ser contrastadas con otros estudios que investiguen sobre las mismas cuestiones pero que cambien el planteamiento o forma de abordarlas. Aún así, estas nos permiten establecer un primer contacto con el mundo de la gestualidad que, al parecer, llevamos mucho tiempo infravalorando.

REFERENCIAS

- Balderrabano, S. (2006). Reflexiones en torno a la gestualidad musical. En *II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Simposio llevado a cabo en Facultad de Bellas Artes, La Plata. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/39168>
- Balderrabano, S., Gallo, A., & Mesa, P. (1994). El gesto musical. Repositorio de la Universidad de La Plata: SEDICI. Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39476/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Cano, R. (2009). Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gestualización de

- Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore. En *VIII Reunión anual de la SaCCoM* (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música); La expresión artística y la cognición musical. Conferencia llevada a cabo en la Universidad Nacional de Villa María, Argentina. Recuperado de: www.lopezcano.net
- Dahl, S. , Frieberg, A., Skolan för datavetenskap och kommunikation (CSC), Tal, musik och hörsel, TMH, &KTH (2007). Visual perception of expressiveness in musicians'body movements. *Music Preception: An Interdisciplinary Journal*, 24(5), 433-454. Recuperado de: <http://mp.ucpress.edu/content/24/5/433>
- Davidson, J. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Society for Education, Music and Psychology Research*, 35(3), pp. 381–401. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735607072652>
- Davidson, J. W., & Correia, J. S. (2001). Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, 17(1), 70–83. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1321103X010170011301>
- Delalande, F. (2013), *Las Conductas Musicales*, Santander, España: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Ekman, P., & Friesen, W. V. (1969). The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. 1(1)? *Semiotica*, 1(1), pp. 49–98. Recuperado de: http://homes.di.unimi.it/~boccignone/GiuseppeBoccignone_webpage/CompAff2011_files/EkmanFriesenSemiotica.pdf
- Guzman, J.A.V. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos De Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), 11-38
- Juchniewicz, J. (2008). The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Society for Education, Music and Psychology Research*, 36(4), pp. 417–427. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735607086046>
- Lähdeoja, Otso Wanderley, Marcelo M. Malloch, J. (2009). Instrument augmentation using ancillary gestures for subtle sonic effects. En 6th Sound and Music Conference. Porto, Portugal. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?rep=rep1&type=pdf&doi=10.1.1.186.4818>
- Martínez, S. (2015). *Influencias de la Práctica Coreográfica y Gestual de la Commedia dell'Arte en la Interpretación Musical de der Kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus Efectos en la Memorización de la Partitura* (Tesis doctoral). Universidad de Málaga, Málaga, España. Recuperado de: http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10129/TD_Martinez_Abad.pdf?sequence=1
- Mitchell, H., & Macdonald, R. (2012). Listeners as spectator? Audio-visual integration improves music performer identification. *Psychology of music* 42(1), pp. 112–127. Recuperado de: <http://doi.org/10.1177/0305735612463771>
- Mitchell, H., & Macdonald, R. (2016). What you see is what you hear: The importance of visual priming in music performer identification. *Psychology of Music* 17(6), pp. 1361–1371. Recuperado de: <http://doi.org/10.1177/0305735616628658>
- Nieto, A. (2015). *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*, Madrid, España: E.M. BOILEAU, S.L.
- Sánchez, C. A. (2006). Un análisis de los aspectos comunicativos del pianista Vladimir Horowitz con el público. *Revista Electrónica De LEEME* (17). Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=76256DA8B8F7A5A40A2F3F7C084FB90B.dialnet02?codigo=2007851>
- Shifres, F. (2007). Poniéndole el cuerpo a la música Cognición corporeizada , movimiento , música y significado. En *III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales La Plata*. Simposio llevado a cabo en Universidad de la Plata, Buenos Aires. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39368>
- Shifres, F. (2002). De la fuente de la expresión musical al contenido de la experiencia del oyente. En *Segunda Reunión Anual de SaCCoM* (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de

- la Música). Simposio llevado a cabo en Universidad de Quilmes, Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.aacademica.com/favio.shifres/64>
- Small, C. (2009). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*, 4. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>
- Tanco, M. (2013). La experiencia armónica del músico como complejo cuerpo-instrumento, *Boletín de SACCoM* 5(1), pp. 31–37. Recuperado de: http://www.sacom.org.ar/sacom/boletin/v5n1/tanco_la_experiencia_armonica_del_musico.pdf
- Thompson, M. (2007). *Expressive gestures in piano performance* (Trabajo fin de Máster). Universidad de Jyväskylä, Finlandia. Recuperado de: https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13593/URN_NBN_fi_jyu-2007468.pdf?sequence=1
- Thompson, M. R., & Luck, G. (2011). Exploring relationships between pianists' body movements , their expressive intentions , and structural elements of the music. *Musicae Scientiae*, 16(1), 19–40. Recuperado de: <http://doi.org/10.1177/1029864911423457>
- Thompson, W., Graham, P., & Russo, F. (2005). Seeing music performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies/Revue De l'Association Internationale De Sémiotique*, 156 (1-4), 203-227. Recuperado de: [http://www.psychologyofmusic.co.uk/Thompson et. al, \(2005\).pdf](http://www.psychologyofmusic.co.uk/Thompson%20et%20al%20(2005).pdf)
- Vargas, L. M. (1994). Sobre el concepto de percepción. *ALTERIDADES*, 4(8), 47–53. Recuperado de: <https://www.google.es/search?q=biblioteca+ues+sv+revistas+10800277#>
- Vines, B. W., Wanderley, M. M., Krumhansl, C. L., Nuzzo, R. L., & Levitin, D. J. (2003). Performance Gestures of Musician: What Structural and Emotional Information Do They Convey?. En Camurri, A y Volpe, G (Ed.), *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction* (pp. 468-478). Génova, Italia Recuperado de: http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-540-24598-8_43
- Wanderley, M. M. (1999). Non-obvious Performer Gestures in Instrumental Music. En A. Braffort et al. (Eds.), *GW 99 Proceedings of the International Gesture Workshop on Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction*. Taller llevado a cabo en Ircam, París. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.186.9611&rep=rep1&type=pdf>