

## GESTO Y MÚSICA EN “ENTRÓPICA” DE MARCOS FRANCIOSI

Antonela Copertari - Luciana Milomes  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

### Resumen

En el presente trabajo analizaremos el gesto corporal y su relación con la música en un fragmento de la obra *Entrópica* para dos flautas en do y dos flautas bajas escrita en el año 2011 por el compositor argentino Marcos Franciosi.

Fueron seleccionadas dos interpretaciones distintas de la obra para establecer un análisis comparativo del uso del cuerpo y la gestualidad de las intérpretes durante la performance. La primera es una interpretación realizada por el dúo integrado por Marlène Provencher-Leduc y Yovanny Batancur en la Université de Montréal en el año 2014. La segunda, fue realizada en el año 2011 por el dúo argentino “MEI - música para flautas”, integrado por Patricia García y Juliana Moreno.

Palabras clave: análisis musical, experiencia musical, gesto, cognición musical corporeizada, performance

### Fundamentación

Este trabajo ha sido desarrollado en el marco de cursada de la materia Metodología de las Asignaturas Profesionales perteneciente al último año de carreras del Profesorado en Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En el mismo analizaremos el gesto corporal y su relación con la música en un fragmento de la obra *Entrópica* para dos flautas en do y dos flautas bajas escrita por el compositor argentino Marcos Franciosi en el año 2011.

El enfoque poscognitivistista propone una interpelación a la tesis cartesiana de la dualidad mente-cuerpo, planteando una continuidad entre mente, cuerpo y entorno. El cuerpo, adquiere relevancia en tanto fuente para la construcción del conocimiento y de la significación. En este nuevo enfoque se amplían las dimensiones de la experiencia musical al incluir las particularidades de los contextos socioculturales donde tiene lugar la práctica de la música (Martínez, 2021). Así, al rescatar la dimensión de la experiencia musical, esta nueva perspectiva empieza a hacer foco en el estudio de la importancia del gesto en la ejecución musical, visto éste como un modo de conocimiento.

No todo movimiento corporal puede ser entendido como un gesto. Para que esto ocurra, hace falta que el movimiento conlleve algún significado. Esta idea enfatiza el vínculo entre gesto y significado o, para ser más precisos, entre gesto y expresión de significado. Aquí, expresión de significado refiere al modo en que el cuerpo comunica algún significado en relación con la intención de quien lo realiza, y que puede ser comprendido por quienes lo observan (Pereira Ghiena, 2012).

Estudios realizados en relación al gesto en la música se han focalizado en la problemática del *gesto instrumental* (Cadoz y Wanderley, 2000), tomando en cuenta dentro de éste dos aspectos: por un lado, todo lo concerniente al *gesto efector* y, por otro, lo relacionado al *gesto expresivo* del instrumentista.

Así, dicho estudio puntualiza que el modo en que los músicos manipulan físicamente el instrumento determina cualidades de la ejecución tales como el timbre, ya que interactúan con una superficie mediante la cual controlan el sonido.

Sobre las base de esta idea, se define al *gesto instrumental* como “*las manipulaciones tangibles y la técnica de ejecución en un instrumento*” (Cadoz y Wanderley en Mauleón, 2008). A partir de esta definición se propone una categoría denominada *gesto efector* el cual se define como el gesto necesario para producir mecánicamente un sonido. Asimismo, en cada instrumento existen *gestos de excitación* y *gestos de modificación* que afectan el timbre; por ejemplo soplar en la flauta es un gesto de excitación, pero efectuar un crescendo dinámico de *piano* a *forte* es un gesto modificador y ambos tienen un efecto en el timbre (Mauleón, 2008).

Por otro lado, además de los *gestos instrumentales* descritos hasta aquí y definidos desde un punto de vista estrictamente funcional, han surgido otras categorías que observan el gesto del ejecutante:

François Delalande (1988) planteó una clasificación de gestos en tres grandes categorías a partir de observaciones de las ejecuciones del pianista Glenn Gould: *gestos efectores*, *gestos de acompañamiento* y *gestos figurativos*.

Los *gestos efectores* corresponden a la clasificación que hemos mencionado anteriormente, es decir, a aquellos gestos que producen mecánicamente el sonido musical. No poseen tanto contenido comunicativo si no que son funcionales a lo que se quiere hacer sonar.

Los *gestos de acompañamiento* no son necesarios para la producción de sonido pero aun así aparecen durante la ejecución y está involucrado todo el cuerpo, como por ejemplo, el movimiento de la cabeza hacia atrás o el balanceo del torso durante la ejecución. Se utilizan principalmente para la comunicación como puede suceder en la relación ejecutante-ejecutante. Además, los *gestos acompañantes* también pueden comunicar características expresivas de la música.

Los *gestos figurativos* son movimientos que, aunque no sean realizados efectivamente por el ejecutante, son percibidos por la audiencia a partir del sonido.

Las clasificaciones de gesto que vamos a utilizar para el desarrollo del presente trabajo serán los *gestos efectores* y los *gestos acompañantes*.

Para abordar su análisis seleccionamos un corto fragmento del comienzo de *Entrópica*, tomando como soporte la partitura de la obra -compases 25 al 30 inclusive (Fig. 2)- y dos archivos de video.

De esta manera, veremos cómo las dos categorías de gesto seleccionadas se ponen de manifiesto en las distintas interpretaciones que nos disponemos a analizar.

Como ya fue mencionado anteriormente, la primera de estas interpretaciones fue realizada por el dúo integrado por Marlène Provencher-Leduc y Yovanny Batancur y la segunda es la interpretación realizada por el dúo argentino “MEI - música para flautas”, integrado por Patricia García y Juliana Moreno.

La obra *Entrópica* se enmarca dentro de los lineamientos de la música espectralista, indaga el interior del sonido, su funcionalidad armónica y tímbrica, y la intensidad de estas cualidades como elementos reguladores de la estructura musical. El nombre proviene de la definición del término griego *entropía* que, en términos generales, significa evolución o transformación. Según las palabras de Franciosi, “*la fricción provocada por diferentes*

*procedimientos en las dos flautas genera una energía sonora irreversible que da lugar a la transformación de los materiales sonoros en todo el transcurso de la obra” (García, 2014).*

Cabe destacar que esta obra fue originalmente pensada para el dúo “MEI - música para flautas”, compuesta por interés del compositor y de las flautistas a través de un extenso periodo de trabajo colaborativo. Por otro lado, y según las palabras del propio compositor, este dúo tuvo la oportunidad de presentar *Entrópica* en concierto más de cuarenta veces.

Respecto a la interpretación realizada por el dúo MEI, Franciosi comenta:

*“(…) Además de la parte técnica de cómo tocan ellas, a mí lo que me impactó mucho es algo que tiene que ver con el espacio casi coreográfico que generan ellas cuando tocan, es decir, la extensión del instrumento a través del cuerpo.”*

Así mismo, Juliana Moreno agrega:

*“Lo que es más difícil de esta obra es, si bien uno la puede estudiar de forma fragmentada, lo que empieza a pasar con la energía a medida que va pasando la obra. Justamente, el sostenimiento de esa energía a lo largo de toda la obra, creo que fue lo más complicado. Es un largo aliento.”*

A partir de este comentario podemos advertir, por un lado, el interés descrito por Franciosi en relación al concepto de entropía, a partir del cual se busca generar en la obra una “energía sonora irreversible”. Por otro lado, pero también en relación a esta última idea, debemos destacar que la duración total de la pieza se encuentra entre los 9 y 11 minutos que, en conjunción con las características sonoras de los materiales, dan cuenta de la descripción de la obra realizada por J. Moreno como un “largo aliento” y la exigencia física que ésta demanda.

Patricia García, comenta que *“luego de la etapa compositiva y encuadrándonos en una etapa artística, podemos confirmar que a lo largo de las interpretaciones de Entrópica se ha vivido un crecimiento interpretativo para con la obra. En la sucesión de las diferentes experiencias escénicas, ha sido posible comprobar que las exigencias físicas y técnicas requeridas en la obra son válidas y sostenibles dentro de su estructura compositiva. Dicho en otras palabras, los recursos técnicos utilizados están íntegramente supeditados al resultado estético de la obra” (García, 2014).*

### Características técnicas del fragmento seleccionado:

Comenzaremos por describir algunas de las indicaciones técnicas del fragmento seleccionado -compases 25 al 30 inclusive (Fig. 2)- a tener en cuenta para el posterior análisis musical y gestual ya que esta obra exige una cantidad de técnicas específicas (Fig. 1) que hacen a las características tímbricas del sonido.

De esta manera, en este fragmento distinguimos algunas de las técnicas utilizadas que son más “simples” que otras. Las catalogamos como “simples” porque entendemos que dichas técnicas demandan un menor grado de dificultad al implicar solamente una o dos acciones a realizar en el instrumento. Como por ejemplo, efectuar el sonido con la embocadura cubierta o abierta; o efectuar sonido soplando o aspirando.

Hay otras indicaciones que demandan realizar una determinada cantidad de acciones - más de dos- en simultáneo, por lo tanto, entendemos que implican un mayor grado de dificultad en su accionar. Por ejemplo, ejecutar sonido de llave + nota + consonante (t, k, s, f, j); o, efectuar sonido aspirando + *frullato* + consonante + embocadura cubierta.


Por último, podemos discernir que hay algunas indicaciones que en su conjunto demandan realizar acciones tanto en simultáneo como en sucesión. Por ejemplo, aspirar aire + consonante + cubrir embocadura, que luego se abre, seguidos por un golpe de lengua; o,

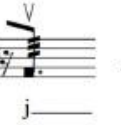
efectuar trino de armónicos + crescendo y decrescendo en intensidad donde, en su punto cúlmine, se pide *sfz*.


- Embocadura cubierta
- Embocadura abierta

V Soplar

□ Aspirar


 Llave + nota + consonante  
 t k k t


 Aspirar + frullato + consonante + embocadura cubierta  
 j


 Aspirar + consonante + cubrir embocadura, luego abrir + seguidos por un golpe de lengua  
 s



 trino de armónicos + crescendo en intensidad, luego decrescendo  
*sfz*

Fig. 1

### Análisis musical

Si nos focalizamos en lo que sucede musicalmente en el fragmento seleccionado (Fig. 2) podemos percibir que se genera una especie de “diálogo” entre las dos flautas para la creación de una textura tímbricamente compleja.

Ambas se complementan, alternando sonido y silencio, produciendo ataques en lugares diferentes entre sí y, muchas veces, sin que estos ataques coincidan necesariamente con el primer tiempo del *tempo* estipulado. Esto se puede percibir especialmente en la flauta uno, quien realiza la línea que presenta mayor pregnancia en cuanto al componente de ataque del sonido que efectúa.

Por otro lado, podemos notar que la intención de generar una línea tímbricamente compleja, donde ambas líneas se complementan para conformar un mismo plano sonoro, está también reflejada en la selección de un ámbito registral acotado que va de *re4* a *solb4*.

Otro material característico de este fragmento es el trino de armónicos (compás 26 - ver Fig. 2) que realiza la flauta uno.

Este evento contiene en sí mismo una intención direccional ya que hay un movimiento ascendente hacia el agudo, el cual, es acompañado por un crescendo y decrescendo en la intensidad (<sfz>). Por otro lado, aparece el elemento del trino el cual no había aparecido anteriormente que, además, es un elemento que contiene la particularidad de ser un sonido con mayor tonicidad que los anteriores. Tanto este material, como el material <sfz> el cual demarca el comienzo de una nueva microfase, funcionan como estructuradores formales. Tomando estos gestos como estructuradores formales, podemos notar que se pone de manifiesto una característica de a-periodicidad en la línea de la flauta 1 ya que, entre cada aparición de los trinos de armónicos, el lapso temporal de las frases y la cantidad de ataques nunca es igual.

Por último, se puede percibir que el final del gesto que delimita este fragmento (cc. 25-30) también está direccionalizado por la casi sincronización del evento <sfz>. La energía de todo el fragmento está direccionada hacia un lugar y se podría decir que hay aspectos del ámbito microformal que se reflejan en lo macroformal.

The image shows a musical score for two flutes. The top system (measures 23-30) is for Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2). The bottom system (measures 28-30) is also for Flute 1 and Flute 2. The score includes various annotations: red brackets above the Flute 1 staff indicate aperiodic phrase structures; yellow circles highlight trills in both flutes; green boxes highlight harmonic trills in Flute 1; and a purple arrow points to a dynamic change in Flute 1. Dynamics include *f*, *sfz*, and *f* sempre. Articulation marks include *V* and *g*. The score ends with '(Reposo)' for both flutes.

Fig. 2.

Este gráfico da cuenta de algunos de los materiales descritos en el análisis: trino de armónicos (color verde); crescendo a *sfz* articulando, a su vez, una consonante (color amarillo); a-periodicidad en la estructura de las frases que ejecuta la Fl. 1 (color rojo).

### Análisis gestual

El análisis gestual lo comenzaremos a abordar a partir de la interpretación realizada por Marlène Provencher-Leduc y Yovanny Betancur, la cual contiene algunas semejanzas y varias diferencias con respecto a la de MEI.

El fragmento que estamos analizando (compás 25 al 30 inclusive), corresponde a los minutos 1:45 hasta 2:13 del archivo de video de Yovanny Betancur.

Al comienzo, se puede percibir un *gesto acompañante*. En el caso que estamos analizando, el gesto es acompañante porque los instrumentistas se miran para dar entrada al fragmento musical. De esta forma, es utilizado para comunicar el inicio de la música en la relación instrumentista-instrumentista.

Por otro lado, podemos notar una prominencia del uso de *gestos efectores*. Por ejemplo, esto se ve en el movimiento de abdomen que realiza Provencher-Leduc, ya que justamente ella ejecuta la línea de la flauta 2, la cual demanda soplar y aspirar en el instrumento efectuando a su vez distintos tipos de consonantes.

Posteriormente, en el minuto 1:52, al realizar en primer *crescendo* (Fig. 3), Betancur (flauta 1) realiza un *gesto acompañante* con la cabeza y la espalda de atrás hacia adelante, para poder ejecutar el crescendo a *forte*.



Fig. 3

En el minuto 1:59, al realizar el segundo trino de  $a^0$  (Fig. 4), Batancur realiza otro *gesto acompañante*, al retirarse sutilmente hacia atrás y levemente hacia arriba:



Fig. 4

Estos dos últimos ejemplos se perciben de forma muy leve en esta interpretación y por lo tanto podrían interpretarse como gestos efectores, sin embargo, los pensamos como acompañantes ya que los materiales sonoros que se están ejecutando justamente hacen a las características expresivas y estructurales de la música según hemos analizado anteriormente.

Pasaremos a analizar lo que sucede gestualmente durante la performance realizada por el dúo "MEI - música para flautas" integrado por Juliana Moreno y Patricia García.

En este caso, el fragmento estudiado corresponde los minutos 1:28 hasta 1:51 del archivo de video de Marcos Franciosi.

La inherente gestualidad que convive en la obra es un punto de suma importancia: es inherente porque es necesario el uso del cuerpo y sus gestos así como la permanente conexión visual entre los intérpretes (García, 2014).

En relación a este punto, si nos detenemos a observar el comienzo podemos ver, como sucedía en la interpretación anterior, que las intérpretes realizan un *gesto acompañante* cuando Patricia mira a Juliana quien levemente mueve la cabeza en señal de "sí", con el fin de comunicarle a su compañera que está lista para comenzar.

Posteriormente, se puede ver cómo Patricia flexiona las dos rodillas para realizar un impulso con la cabeza hacia arriba al mismo tiempo que tomando aire, seguido de un movimiento con la cabeza y espalda hacia abajo para articular el primer sonido (*gesto acompañante*).

Esta gestualidad de ir hacia arriba-atrás seguido de adelante-abajo la hace durante toda la performance y a partir de esto podemos visualizar cómo aspectos rítmicos de lo escrito se

reflejan en la gestualidad corporal. En la interpretación anterior, esta rítmica se visualizaba más con movimientos en la zona del abdomen y los brazos.

En Juliana podemos notar varias gestualidades relacionadas también con lo musical (*gestos acompañantes*), ya que todos los gestos para realizar la rítmica son muy pronunciados al igual que sucede con Patricia.

En el minuto 1:38, al realizar el primer trino de  $a^0$  (Fig. 4), podemos notar cómo mantiene su cuerpo más quieto y flexiona levemente las rodillas. Este es un *gesto acompañante* ya que comunica un contenido expresivo de la música: la intérprete se encuentra ejecutando un material que anteriormente fue analizado como articulador formal, y ella, para poder realizarlo, detiene el devenir de la frase anterior.

La segunda vez que lo realiza, minuto 1:41 (Fig. 5), flexiona aún más las rodillas para impulsarse posteriormente hacia arriba:



Fig. 5

Esta acción está directamente relacionada con el movimiento de direccionalidad ascendente que contiene el gesto musical que se está ejecutando en ese momento.

Podemos notar también que, a medida que transcurre el tiempo y a partir de la recurrencia del material (Fig. 4), se produce un acrecentamiento en la amplitud de su gestualidad.

Por último, todos los crescendo de la nada al forte que se articulan con la consonante “s” (Fig. 3) son acompañados por una *gestualidad acompañante* que incluye leve rotación del torso llevando todo el instrumento hacia atrás y posteriormente y de forma abrupta redirigiéndolo hacia adelante, a la posición habitual. Justamente, ese gesto corresponde al punto cúlmine del crescendo al forte el cual también fue analizado como estructurador formal anteriormente.

## Conclusión

Como hemos ido viendo a lo largo del análisis, en la interpretación de Provencher-Leduc y Betancur identificamos mayormente el uso de gestos efectores y, aunque también hay gestos acompañantes, éstos aparecen de manera muy sutil. Por el contrario, en la interpretación llevada a cabo por “MEI - música para flautas” percibimos una prominencia de gestos acompañantes. En este sentido, creemos que fue determinante el hecho de que la obra haya sido pensada y escrita para este dúo.

En relación a los recursos técnicos utilizados en *Entrópica*, éstos también hacen que el gesto adquiera un rol fundamental ya que, a medida que transcurre la obra y dado que estos recursos muchas veces son reiterados, la gestualidad utilizada por las intérpretes deviene en aumento respecto a su amplitud. Esto está directamente relacionado a la creciente intensidad de la energía sonora que se genera en la obra.

El aspecto que Franciosi describió como “coreográfico” cuando hablaba acerca del uso del cuerpo que hace MEI en la cita expuesta al comienzo, pudo haberse desarrollado a raíz de varios factores implicados:

El factor gestual de esta interpretación pudo haber ido evolucionando a lo largo del trabajo colaborativo y de los ensayos en donde dicho factor haya comenzado a adquirir una relevante importancia al ser utilizado como elemento comunicador entre las intérpretes y como generador de sentido musical de la obra. En relación a este punto, en nuestro análisis hemos podido determinar que muchos de los gestos reflejaban características de los materiales sonoros, los cuales a su vez funcionan como elementos reguladores de la estructura musical.

Además de estos factores, las características descritas en relación a las técnicas requeridas (clasificadas aquí en categorías de superposición / superposición y sucesión de acciones. etc.), denotan parte de la energía física que demanda la obra y la consecuente gestualidad utilizada. Tal como comentó Patricia García, la exigencia física y los recursos técnicos están sujetos al resultado estético de la obra, lo cual pudo comprobarse en la sucesión de las diferentes experiencias escénicas realizadas por MEI.

## **Referencias bibliográficas:**

- Cadoz, C., & Wanderley, M. (2000) Gesture-Music. In: M. Wanderley, & M. Battier (Eds.), *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: Ircam – Centre Pompidou, pp. 71–93.
- Delalande, F. (1988). *La gestic de Gould; éléments pour une sémiologie du geste musical*. En G. Guerlin (Ed.), Glenn Gould pluriel. Montréal: Louise Courteau.
- Martínez, I. C. (2021). La música como objeto de estudio. Artículo de fundamento. Material de circulación interna, cátedra Metodología de las Asignaturas Profesionales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Pereira Ghiena, A. (2012). El movimiento corporal y su función epistémica en la lectura cantada a primera vista. *A contratiempo*, 1, 1-21.
- Mauleón, C. (2008). *Las Bases Psicológicas de la Interpretación en el Canto*. Tesis de doctorado inédita. Universidad de París X - Nanterre.
- García, P. (2014). *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor-*



*intérprete en Argentina*". Tesis de Maestría. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.

### Referencias audiovisuales:

- Yovanny Betancur. (8 de marzo de 2015). "*Entrópica*" Marcos Franciosi. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tmW5760WQg4>
- Marcos Franciosi. (30 de noviembre de 2011). *Marcos Franciosi - Entrópica para dos flautas (dos fragmentos de la obra)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RT3Sd9lvnFc>
- Matias Giuliani. (3 de octubre de 2015). *Extracto encuentro MEI Franciosi*. [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=9x1d\\_xQGfNM](https://www.youtube.com/watch?v=9x1d_xQGfNM)