

El Cuerpo en el Rock: gestualidad, poética e identidad. Dos casos del punk

Guadalupe Becker¹

Investigadora independiente

Resumen

La relación entre cuerpo y rock puede ser observada más allá de sus implicancias históricas. Este trabajo reflexiona en torno a dos casos de estudio: una performance vocal de la alemana Nina Hagen y la ejecución de la guitarra eléctrica del compositor chileno Casimiro de las Calaveras. El segundo caso está enmarcado en una experiencia etnográfica de mi quehacer musical a partir de numerosas performances realizadas junto a Casimiro de las Calaveras. A partir de los conceptos de vocalidad y gesto musical, respectivamente, ambos análisis permiten poner en evidencia la relación que existe entre cuerpo y música y los diversos campos de profundidad que esta posee. Asimismo, la sistematización de la información recabada permite indagar sobre la performance musical como evocación poética, identitaria y subjetiva.

Palabras claves: cuerpo, rock, performance, gesto, comunicación, identidad

Abstract

The relationship between body and rock is more than a historical matter. This work focuses on two case studies, a vocal performance by German singer Nina Hagen and a guitar performance by Chilean Casimiro de las Calaveras. This essay is based on my personal and ethnographic experiences as bass player in many performances with de las Calaveras. Both analyses, one from the perspective of vocality and one focused on musical gesture, show the relationship between body and music, with different levels of depth. This systematic analysis allows for the exploration of musical performance as a poetic, identitarian, and subjective evocation.

Keywords: body, rock, performance, gesture, communication, identity

1. Licenciada en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Musicología por la Universidad de Chile. Ha trabajado en torno al género, la música popular y los archivos.

Introducción

Durante la última década se ha visto incrementado el desarrollo de estudios académicos que muestran un interés por las artes y su relación con los procesos cognitivos. Da la impresión de que se ha encaminado la investigación hacia un foco de observación que cuestiona la mirada racionalista, en favor de la inclusión de otras perspectivas de reflexión analítica. En este marco, resulta significativo para estos estudios comprender que la actividad artística no parece haberse desmarcado de los procesos corporales en ningún momento de su desarrollo –excepto por algunas tendencias aisladas–, y que la música pone constantemente en evidencia la imposibilidad de separar el cuerpo de los procesos creativos, como entidades en constante interacción.

Esta tendencia investigativa no solo ha puesto en discusión la definición de conceptos fundamentales de la filosofía, la psicología, la educación y las artes, sino que ha cuestionado además la construcción de una visión de mundo occidental definida a partir de una única posibilidad, entre muchas otras existentes. De este modo, a diferencia de algunas corrientes de la década de los sesenta y setenta que buscaron asimilar prácticas provenientes de culturas de Oriente, de pueblos originarios y de otras alternativas al canon occidental, la tendencia actual pareciera realizar un intento por demostrar que el pensamiento occidental está en condiciones de recuperar una visión precartesiana acerca del conocimiento, que no le es necesariamente ajena. En otras palabras, no parece necesario ir demasiado lejos para encontrar en los fundamentos mismos de la cultura occidental el enriquecimiento de una visión tradicionalmente sesgada; basta más bien con dirigir la mirada hacia el interior y escarbar en los reductos de la memoria marginada y no considerada durante al menos trescientos años.

A partir de diversos estudios científicistas acerca de la música que han acercado sus procedimientos y marcos teóricos hacia las neurociencias y la informática (Cfr. Levitin 2008), la tendencia actual ha demostrado que, en sus diversas realizaciones concretas, la música puede ser abordada íntegramente como un proceso cognitivo (López Cano 2004). Su producción y audición desencadenan procesos cognitivos relacionales entre conceptos conocidos y aquella materia nueva que se asimila en el proceso de audición. Estas interacciones pueden ser observadas no solo en el ámbito del receptor, que realiza asociaciones internas determinadas por la memoria y las vivencias personales ancladas a ciertas músicas, sino también en sus ejecutantes, quienes en su performance llevan a cabo un tipo de cognición que se desencadena a partir del proceso mismo de la ejecución, la audición interna y la memoria auditiva.

De este modo, se entiende que la escucha de la música es activa porque nos sumerge en una cadena de interacciones conscientes o inconscientes en la cual el auditor se predispone, se prepara y “contextualiza” para vivir una experiencia determinada a partir de un objeto sonoro, haciéndose parte de un proceso de semiosis o construcción de significado. Los ejecutantes de la música viven un proceso similar, dada la naturaleza cognitiva de la ejecución instrumental en su ámbito motriz e intelectual. Y la interacción física que acontece entre estos tres vértices del esquema de percepción musical (objeto sonoro, performance y respuesta), genera a su vez un ciclo complejo de redes de cognición que permiten que la música sea siempre objeto de interés y necesidad, además de presentarse como un campo creativo sin límites. Los objetos sonoros producen cognición, señala Rubén López Cano (2004).

Como puede observarse, estos procesos cognitivos pasan necesariamente por la experiencia corporal. “La existencia” señala David Le Breton (2002, 1), “es, en primer término, corporal”. El orden lógico que se ha establecido en la cultura occidental a partir de los esquemas de desarrollo empleados hace cientos de años, jerarquiza el lenguaje visual como primera “ventana” de relación con el entorno, para asimilar luego el lenguaje sonoro y, por último, el táctil. Es en estos dos últimos campos donde se pone un foco de interés en estudios sobre música y cuerpo, entendiendo que la comunicación no verbal y el lenguaje sonoro conllevan altos niveles de complejidad y un vasto campo de proyección para la investigación.

Al igual que otros ámbitos del conocimiento humano, la música puede entenderse como un interminable proceso cognitivo generador de información. Como se ha señalado, en la ejecución instrumental y vocal estos procesos pueden alcanzar niveles altos de cognición, similar al proceso por medio de los cuales la especie humana ha desarrollado su lenguaje oral y escrito. De este modo, la adquisición de competencias instrumentales, vocales y creativas es un proceso ininterrumpido en el cual se va asimilando un vocabulario musical que pasa por diversas etapas. Como han demostrado algunos métodos de enseñanza de la música², la primera competencia musical que se desarrolla en lo/as niño/as es la audición, desde el período del embarazo. A partir del desarrollo de la audición, el/la niño/a adquiere la habilidad vocal de la imitación, y acumula progresivamente con ello un vocabulario que le permite comunicarse. En este nivel se puede desarrollar paralelamente la ejecución instrumental a través de la imitación y experimentación sonora de elementos coordinados, que con la práctica permitirán alcanzar fluidez en la ejecución, reproducción e improvisación. Estos procesos alcanzan su nivel más complejo de desarrollo en el ámbito de la lectoescritura y el análisis musical. Con ello se entiende que este último nivel puede desarrollarse en la medida que exista una competencia musical previa descrita en dichas etapas, que pasa necesariamente por procesos cognitivos. Desde esta perspectiva educativa, la creación musical en el ámbito interpretativo puede potenciarse hacia niveles desconocidos de abstracción, una vez que el músico ha asimilado estas experiencias previas como parte fundamental de su cognición, es decir, de su memoria corporal y auditiva.

Un segundo aspecto fundamental que ancla la música dentro del ámbito de la corporalidad, es su capacidad emotiva y los estados anímicos que genera. La emoción puede ser entendida como una reacción corporal, ya que responde a procesos mentales de interacción fisiológica que se manifiestan en acciones y reacciones. Es decir, todo proceso mental asociado a la música está alojado en la corporalidad. “Nosotros somos nuestros cuerpos, y la función de nuestro cuerpo es ser parlantes de nuestros deseos”, como señala Alejandro Madrid (2006, 2). Es así como en la performance musical los movimientos corporales actúan como traductores de estados mentales (Davidson 2011).

El rock como performance

A partir de las ideas de Turner (1993), la antropología de la performance surgida a fines de los ochenta desarrolló la idea de las performances como instancias culturales de reflexión

2. Como por ejemplo el Método de la Lengua Materna desarrollado durante los años cincuenta por Shinichi Suzuki, que emplea un sistema de áreas de trabajo relacionadas con los procesos naturales de aprendizaje lingüístico de los niños. Véase Suzuki (1983).

colectiva que se presentan como micromundos donde se plasman prácticas relacionadas con la identidad colectiva en torno a un espacio común. Es así como se puede entender que los conciertos, como performances colectivas, pueden representar contextos de identidad. Los estudios de performance han realizado un significativo aporte acerca de los efectos que la música provoca, más allá de la pregunta por su propia naturaleza. Como señala A. Madrid (2009):

Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música.

La corporalidad en el rock no está presente únicamente en el contexto lingüístico de su surgimiento como fenómeno y movimiento (campo de estudio desarrollado en el seno de las ciencias sociales y la literatura), sino que se hace presente en la naturaleza emotiva de su construcción como discurso musical. El énfasis en la ejecución instrumental como fuente sonora de textos significantes resulta tremendamente interesante para su análisis desde la perspectiva de la gestualidad y la interpelación, y es lo que se intentará experimentar en este escrito. A diferencia de otras músicas, la corporalidad en el *playing* o ejecución instrumental sobre sonidos escogidos es la que da un carácter definido a un tipo u otro de estilo o momento musical. Del mismo modo ocurre con las formas de utilizar la voz, como se puede ver en los estudios sobre la vocalidad, que enfocan la sonoridad total hacia una identidad determinada. Dicha identidad resulta fundamental desde el punto de vista de las performances culturales colectivas, especialmente dentro del amplio concepto que evoca el “rock” como género musical. Hablar de rock, por tanto, es hablar de identidades.

Por un lado, en la performance del rock se puede descifrar un vocabulario gestual corporal amplio correspondiente a estados emocionales o mentales. En la gestualidad y el movimiento, dichos estados encuentran un lenguaje que le permite al músico manifestarlos a través de un gesto determinado. Cualquier intento por poner en palabras o conceptos una performance dejará mucho que desear, pues la música evidencia la necesidad de hablar de ella a través de más música. Para estos efectos, el formato musicológico del lenguaje escrito se encuentra en un estado de agotamiento, ya que no permite visualizar realmente los elementos que buscan ser puestos en el ojo del investigador. La renovación de los formatos de difusión musicológica se hace cada vez más urgente; el campo ha sido explorado por musicólogos como Philip Tagg y Rubén López Cano, abordando el análisis musical desde el lenguaje audiovisual como plataforma para su observación concreta³.

En ese sentido, la descripción de un fenómeno intrínsecamente sonoro se vuelve un desafío para el logro de una comunicación efectiva acerca de conceptos que no pueden ser disociados de su imagen sonora. Con ello, la descripción pasa a ser muchas veces un método de salvataje en torno a las necesidades de este tipo de búsqueda. Desde la contextualización, sin embargo, el lenguaje escrito puede favorecer la descripción integral de fenómenos musicales.

3. Puede verse material audiovisual en sus sitios web www.tagg.org (Acceso: 22 de febrero de 2013) y www.lopezcano.org (Acceso: 16 de enero de 2013).

El rock como extirpación del cuerpo

Si bien el contexto histórico del surgimiento del rock muestra desde sus orígenes la corporalidad como marca fundamental de este espacio cultural⁴, este aspecto parece haber llegado desde temprano a estratos que están más allá de la connotación aparente. En primera instancia, el sello de la liberación sexual y el *empoderamiento* del cuerpo como modo de sociabilidad en la juventud de los albores de los setenta, predispone al rock como una música que evoca este contexto. El aporte social de este movimiento durante esta etapa es fundamental para dar a la juventud un sitio como punto de quiebre para las estructuras sociales y las éticas hegemónicas. Además, el rock es su principal canal de manifestación, al proporcionar una voz joven audible que represente los problemas políticos, sociales, económicos y ecológicos que afectaban a Inglaterra y Europa, así como a Estados Unidos y a algunos países de Latinoamérica. Sin embargo, durante las décadas de los setenta y ochenta el rock toma nuevas sendas hacia la industria del espectáculo, difundiendo esta música por extensas fracciones del planeta y mostrando una nueva posibilidad para las artes de posicionar el cuerpo como fuente y objeto para la creación⁵.

Como espacio de experimentación emocional, el rock ha basado su existencia en su capacidad de reinventar la experiencia sonora en entornos cambiantes que determinan su performance y ejecución musical, tomando como punto de referencia inicial algunas representaciones fijas. En términos de Julia Kristeva, las representaciones fijas son “nominaciones” de emociones, vivencias, imágenes, personas, lugares, momentos, estados, etc. (en Ferrando 2003), presentes en las temáticas desarrolladas a través de canciones y episodios musicales concretos. En otras palabras, los textos de las canciones se presentan como objetos inmutables de representaciones determinadas que son modificadas sonoramente en sus diferentes ejecuciones, ya que dependen directamente de las vivencias emocionales de sus ejecutantes en dicho momento de ejecución. En este sentido, cada performance en el rock es cambiante, a diferencia de otros entornos musicales en los cuales los conciertos son entendidos como objetos artísticos en sí mismos, ya sea como experiencias multimediales o como narraciones de historias que se reproducen siempre de la misma manera⁶. En el caso del rock, si bien se puede ubicar un itinerario de canciones fijas, es la sonoridad contextual la que marca el carácter de la instancia musical en el estudio de grabación o en su performance en vivo. Esto sucede porque, como medio de expresión de ideas fuera del ámbito verbal, el lenguaje instrumental es permeable a

4. Además de textos de Simon Frith y otros escritores del rock, el chileno Fabio Salas reafirma que el surgimiento del término *rock & roll* durante los años sesenta fue acuñado en el lenguaje radial para referirse a un concepto proveniente del lenguaje de los *bluesmen* referido al acto sexual (Salas 1998).

5. Dentro y fuera de la industria del espectáculo, esta tendencia alcanzará su máxima expresión durante los años ochenta con el desarrollo del género de la performance, que si bien provenía de las artes visuales, tiene algunos elementos del rock en su forma discursiva, y muchas veces lo incluye en su musicalización. En Chile, uno de los principales trabajos de performance, política y ética fue el realizado durante la época de dictadura por Las Yeguas del Apocalipsis, proyecto formado por los escritores Pedro Lemebel y Francisco Casas, que indagaron acerca de las posibilidades del cuerpo como material artístico para la expresión de ideas políticas y poéticas. Puede encontrarse un resumen de sus principales trabajos en el audiovisual “La Performance en Chile: El otro arte”. Video subido por Leonardo Vásquez (Minutos 1’19 a 2’25). Acceso: 26 de mayo de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=TUJ6gYAsjfk>

6. O bien como secuencias musicales fijas, como ocurre en el caso de la música electrónica. En esta música los diferentes sets de canciones, sesiones o secuencias tienen un orden maleable determinado por el DJ según un entorno de respuesta del público.

la vivencia de su ejecutante en el momento de la performance, lo cual provoca que una misma canción pueda tener muy diversas versiones según su contexto⁷.

La significación musical no se encuentra en las estructuras musicales ni en el contexto de la performance: se ubica en la interacción entre sus participantes. Como ocurre en otros estilos, la mayor responsabilidad musical y emocional de la escena en el rock recae sobre la comunicación establecida entre los performers; por un lado, en el modo en que estos implican o excluyen al público del círculo comunicativo, y por otro, en la manera como el objeto sonoro obliga a la interacción entre dicho público y los performers. A través de los movimientos y la atención corporal, lo musical y lo extramusical se coordina entre estos tres actores.

Como señala Jane Davidson (2011, 235), en su etapa profesional los artistas desarrollan un vocabulario de gestos expresivos que coexisten y se hacen parte de los movimientos técnicos del tocar. Ya sea con fines expresivos o técnicos, los movimientos corporales en la performance suelen tener tareas específicas determinadas, con el fin de alcanzar un nivel de comunicación musical que permita establecer un ciclo fluido de percepción. Para ello, el músico demuestra una competencia y complicidad sobre su instrumento (ya sea cerca o lejos del virtuosismo). Así, la experiencia se hace presente tanto en sus movimientos como en el material musical que utiliza, lo cual le permite proyectarse emocionalmente con su material audible (Davidson 2011, 235). Por tanto, la práctica incide directamente en cada interpretación y facilita los movimientos corporales del ejecutante (cuando el *playing* se ve automatizado), estableciendo una relación entre el control físico y el material musical (Davidson 2011, 235). Esto facilita los gestos comunicativos entre los instrumentistas, que luego de haber trabajado dicho aspecto en los ensayos, logran entablar una situación de comunicación no verbal con gestos casi imperceptibles para el espectador. Podemos observar entonces que se establece una relación íntima y concreta entre la ejecución táctil del instrumento y el ámbito sonoro, que traduce movimientos y posiciones instrumentales a un nivel abstracto, entregando a la visualidad una característica funcional y emocional. De esta forma se puede establecer un circuito que comienza en el tacto, pasa al sonido y deriva a la visualidad, es decir, el ciclo inverso al proyecto cognitivo racionalista.

Tanto en una grabación como en un concierto, el significado de una ejecución se entiende como un espacio multidimensional y multifuncional que expresa valores, ideas, historias personales o descripciones con o sin texto verbal. Esta expresión es en sí misma un texto, una imagen, un valor y una experiencia. En este sentido, el rock se vale de códigos de significado que le son propios. Su performance es sometida a un proceso de significación que remite a espacios diversos según el contexto en que sea presentada. Así, el ejecutante pasa a ser el significante y la música el significado, formando una entidad que actúa a nivel de la memoria del instrumentista y que remite a textos similares musicales y no musicales que solo un auditor experimentado en rock puede descifrar. El intérprete o auditor realiza inferencias lógicas y descubre estos íconos, ideas, representaciones anteriores o códigos musicales a través de los procesos de inducción o deducción que realiza sobre los elementos que el intérprete le entrega. Los estudios de *affordances* han desarrollado estos temas relacionados con la percepción, especialmente en los trabajos de Gibson (1979) y Clarke (2005), entre otros autores.

7. Algunos autores rockeros, como Colombina Parra en sus proyectos Los Ex y Besos con Lengua, presentan la idea de "renovación" por medio de la improvisación verbal en el escenario.

El caso: presentación

Los siguientes párrafos buscan indagar experimentalmente en una posible conexión entre dos casos aislados. El primero es la performance musical realizada en el marco del festival Rock in Río de 1985 por la cantante alemana Nina Hagen, interpretando el single más destacado de su discografía, “New York, New York” (1983)⁸. Nina Hagen es una de las principales exponentes femeninas europeas del movimiento *dance punk* surgido hacia finales de los años setenta, y desde temprana edad se irguió como una figura destacada dentro de la escena *underground* europea⁹. Desarrolló una exitosa carrera durante los años ochenta, que mantiene vigente por medio de su constante renovación y la publicación de un gran número de álbumes, además de una carrera paralela como actriz y activista por los derechos humanos y los derechos de los animales. El segundo caso hace referencia a Casimiro de las Calaveras, uno de los guitarristas y cantantes de rock más destacados de la escena *underground* chilena, en su performance realizada junto a la banda Espejos Muertos durante la final del concurso chileno de rock emergente Talento Crudo, organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), que se llevó a cabo en el Teatro Oriente de Santiago en 2009.

Nacida en Berlín, en la República Democrática Alemana, la infancia de Nina Hagen (n. 1955) estuvo marcada por la división, la música y el muro. Perteneció a una familia crítica del régimen y hacia 1977 fue exiliada junto a su familia a la República Federal Alemana. Si bien desde niña mostró dotes para la música, fue ese año cuando comenzó la historia de la banda junto a la cual desarrolló su carrera, Nina Hagen Band. Como compositora y cantante, su música destacó por la fusión entre el rock, pop y el canto lírico que le dio un sello personal a su proyecto. Características de su sonido son la fusión de ritmos, la presencia de estilos divergentes y la exploración de timbres en la emisión vocal. Todos estos elementos se enmarcan en la escena de fusión de la Alemania Federal de los setenta, que ha sido icónica dentro de la escena post punk y *new wave* de los años ochenta.

Poseedora de un carisma extraordinario, Nina Hagen dispuso su cuerpo en función de un personaje caracterizado con maquillajes similares a los de las *drag queens* y una infinidad de vestuarios que buscaban poner una marca de “antidiva” en la escena¹⁰. La gran propuesta vocal y creativa de Nina Hagen, junto con su versatilidad como actriz, propician una figura que ha marcado históricamente el rock desde los años ochenta hasta la actualidad. Su compromiso con causas globales y políticas también la han transformado en figura de admiración debido a sus contenidos sociales y a su cercanía con la contingencia¹¹.

8. Nina Hagen, “New York, New York”, interpretado en Rock in Rio (1985). Se ha trabajado sobre el registro audiovisual de la plataforma Youtube sobre este concierto realizado en Rio de Janeiro, en la primera versión de este festival. Acceso 17 de enero de 2013. http://www.youtube.com/watch?v=w_Sve01iczw

9. Otros referentes mundiales de este estilo son Iggy Pop, New Order y Public Image, entre otras figuras asociadas al movimiento *new wave* de los años ochenta que tomaron elementos de la música *disco* en su inmersión rítmica en el postpunk. Durante la década del 2000 este género ha sido revitalizado por bandas de resonancia mundial como Hot Chip, Le Tigre, The Rapture o LCD Soundsystem. Un interesante trabajo acerca de mujeres en el punk e *indie rock* se puede encontrar en *Cinderella's Big Score*, de la autora norteamericana Maria Raha (2005).

10. En este sentido, el ámbito visual de la performance ha sido una de las características de su puesta en escena, al igual que otras propuestas de la época. En efecto, durante los años sesenta y setenta venía desarrollándose una tendencia en el rock norteamericano que presentaba propuestas de canto y performance de *front men* y *front women* con nuevas fronteras para estos roles. Alice Cooper ya había asentado esta tendencia en Norteamérica, a quien seguirán bandas como Kiss.

11. Se puede encontrar material sobre su vida y obra en la publicación de Feige (2003).

El segundo caso hace referencia a Casimiro de las Calaveras, particularmente a la performance realizada junto a Espejos Muertos en el concurso chileno de rock emergente Talento Crudo (2009)¹². Cantautor y principal gestor del material musical de la banda Espejos Muertos¹³ y otras bandas del movimiento punk *underground* de los noventa, Casimiro de las Calaveras nació en la periférica comuna de Pudahuel. Hijo de padres hippies amantes del blues, se crió cerca de la guitarra que aprendió a tocar con su padre. Inmerso en los circuitos punk de los suburbios de la capital durante su adolescencia, comenzó su carrera como cantautor explorando las posibilidades de varios instrumentos. Gracias a un concurso comunal pudo comprar una guitarra de madera, a la cual siguieron sus primeras guitarras eléctricas. Su cuarta guitarra, modelo Fender Jaguar, se transformó en su compañera de viajes y principal fuente de exploración sonora junto a los pedales de distorsión *wah*, *delay* y otros, que le permitieron instalarse dentro de una sonoridad característica que hoy forma parte de su composición musical¹⁴.

El modelo Fender Jaguar, surgido durante los años sesenta, había dejado de ser utilizado durante dos décadas, y fue revitalizado por las bandas de *indie* rock y *grunge* de los años noventa, como Sonic Youth y Nirvana, principales influencias de la música postpunk de los noventa y de los años 2000. Por otro lado, la influencia de personajes simbólicos del punk, como el irreverente Jello Biafra de la banda norteamericana Dead Kennedys, o Ross Williams de Christian Death, estimularon el interés en Casimiro de las Calaveras por los temas en torno a la antimoda, la antipolítica, el anarquismo o la ironía de las apariencias, que se vieron plasmados en una poética relacionada con cadáveres y espacios de oscuridad como exponentes de la muerte esencial de los seres humanos en virtud de una “vida” exitosa y cómoda. Esto se manifestó en una mezcla musical entre el blues y el punk rock que circula en la escena gótica, *dark* y punk de las capitales sudamericanas, bajo el nombre de la banda Espejos Muertos.

Si bien resultan contrastantes, ambos casos tienen un común denominador: una “actitud” punk alineada con las políticas anárquicas, el trabajo sistemático de la marginalidad en desmedro de las modas, la burla a los falsos íconos, la desacralización de temas religiosos, el cuestionamiento del orden público y, en general, el convencimiento acerca de la falsedad reinante en los sistemas políticos, económicos y sociales de todo orden, con la posibilidad de establecer mundos paralelos para los cuales la música actúa como un canal.

Gestualidad vocal e instrumental

Metodológicamente, este artículo aborda la gestualidad como elaboración *poiética* (creativa) de entornos musicales. Sin embargo, lo primero que debe ser atendido para una observación

12. Véase *El jardín de los suicidas*, concurso Talento Crudo, realizado en el Teatro Oriente de Santiago de Chile (3 de octubre de 2009). Acceso: 13 de marzo de 2013. http://www.youtube.com/watch?v=F1mXsm_xRMM.

13. La banda Espejos Muertos nació el año 2006 en Santiago. Su formato de trío se ha visto modificado con cambios en la batería y el bajo, hasta su conformación actual. Su primer disco fue autoeditado en el año 2009, y ha sido presentado en diversas ciudades del continente.

14. Este trabajo representa una experiencia etnográfica personal, ya que Casimiro y yo hemos sido compañeros en la banda Espejos Muertos durante los últimos dos años. Esta experiencia me ha permitido tener un contacto íntimo con la performance del guitarrista, aprendiendo de su modo de tocar y comprendiendo la propuesta desde diversas y repetidas conversaciones y vivencias. En el momento de realizarse la performance que se estudia en este artículo, no obstante, yo aún no era parte de la banda.

gestual, ya sea vocal o instrumental, es la motivación que da paso a este tipo de análisis. En una performance de rock, o de cualquier otra música en escena, una primera impresión frente a este asunto puede resultar algo incómoda. Ello en el entendido de que, dada la vasta interacción con material audiovisual de la cual dispone la humanidad en este momento del desarrollo de sus comunicaciones, el solo acto de analizar estas performances no colabora realmente a dilucidar los trasfondos presentes en la consecución o lineamientos ideológicos o conceptuales que esa música expresa, sino que entrega solo elementos de contextualización sonora significantes. El espectador cuenta con suficientes elementos de análisis como para enmarcar y “clasificar” el material que se le presenta, realizando una serie compleja de asociaciones inconscientes con tópicos espaciales, temporales, estilísticos, personales, sensoriales, ambientales, etc., los cuales forman parte de una suerte de “ideario global” en torno a la música como un objeto planetario. De este modo, el análisis gestual –o incluso musical– de una performance musical, puede tener que ver más bien con la idea de transparentar conscientemente estas ilaciones, estableciendo categorías más o menos universales, transversales a las distintas culturas y espacios en los cuales las músicas suceden. Sin embargo, la era de las comunicaciones nos ha dejado en claro que no tiene sentido establecer categorías fijas o clasificaciones sesgadas en un contexto cambiante que transforma incesantemente la materia en nuevas materias provenientes del reciclaje y de la recontextualización.

Como cita Simha Arom en su texto acerca de modelos analíticos, basándose en palabras de Le Moigne: “...la labor más importante del modelizador no es *resolver* un problema que se presenta ya expresado de forma clara (aunque lo conciba como complejo y complicado), sino *formular* el o los problemas que él entenderá que es pertinente resolver” (Arom 2005, 205). La teorización sobre culturas de tradición oral, señala este autor, se basa en una “teoría implícita”, y por eso “¡se tiene que aprender a resolver el problema consistente en expresar el problema!” (Arom 2005, 205). Por las razones esbozadas en el párrafo anterior, este parámetro puede ser aplicado a la música popular.

A continuación se hará un intento por revisar brevemente el concepto de gesto musical en su ámbito vocal (vocalidad) e instrumental, en el entendido de que estos deben ser profundizados y constantemente renovados, revisitados y reformulados desde una mirada transdisciplinaria. Para mi análisis de vocalidad utilizo la performance de Nina Hagen, y la de Casimiro de las Calaveras para el análisis de gestualidad instrumental. Luego de esto se dará paso a las conclusiones.

Vocalidad o gesto vocal

Tomando como foco de observación la performance vocal de Nina Hagen de “New York, New York” (1985) en Rock in Rio, se puede señalar que, generalmente, la descripción del canto en la música popular ha sido abordada con mayor protagonismo que las ejecuciones instrumentales, si bien no siempre con igual profundidad. Sin embargo, la posibilidad de abordar la textualidad como un sonido común y complementario ayuda a establecer un foco de análisis: permite poner en discusión la idea de que el canto no tiene incidencia musical respecto de otros instrumentos –algo que parece ser el primer paso para comprender la importancia y conexión del gesto vocal en la música–. En el caso escogido, la emisión vocal de la vocalista yuxtapone diversas tendencias interpretativas de acuerdo a las estructuras musicales de su material, y de acuerdo a conceptos artísticos identitarios.

Los estudios sobre vocalidad dentro y fuera de la musicología han permitido sistematizar el abordaje analítico de la performance vocal desde diversas miradas. Es el caso de Anthony Seeger acerca de los cantos suyá (1987), y de los estudios sobre la voz elaborados desde la filosofía y las ciencias del lenguaje por Roland Barthes (1977) y Jacques Derrida (2012) – pioneros de una extensa nómina de estudios fundamentales sobre la voz y la vocalidad–. A partir de la noción del “grano de la voz” descrito por Barthes (1977, 182), la conexión entre el cuerpo cantante y la emisión vocal permite la reflexión acerca de sistemas complejos de realizaciones vocales, como el caso escogido para este escrito. “El canto tiene que hablar”, señala Barthes, “tiene que escribir, ya que en lo que se produce a nivel del geno-canto es, finalmente, escritura” (1977, 185). Bajo este prisma, la inclusión de las ciencias del lenguaje y el análisis textual es necesaria en la observación del gesto o performance vocal. Asociados a la voz de Nina Hagen, el genotexto o “escritura”, junto al fenotexto o contexto comunicativo y cultural, nos remiten así de inmediato hacia su búsqueda artística global; por un lado, en la realización de una performance vocal desde el grano, en términos de Barthes, y por el otro, jugando con la proximidad sobre los estándares tradicionales. Esto sucede en la medida que su experimentación ha sido el resultado de una búsqueda sonora y articuladora sobre textos significativos –discursos fenotípicos indisolubles de su propuesta artística–. Sobre esto volveremos más adelante.

Amy Frishkey (2011) realiza una interesante revisión de textos referentes a la vocalidad en sus diversas tendencias. La autora insiste en que el texto musical vocal debe ser entendido como música, texto (que la acompaña) y contexto musical (Frishkey 2011). Asimismo, el musicólogo Daniel Party ha trabajado sobre la vocalidad de manera transdisciplinaria, estableciendo cómo los modos en el canto están asociados indisolublemente al contexto cultural en el cual se efectúan, y cómo a través de ellos se puede vislumbrar contenidos que van más allá de su textualidad evidente (Party 2012). El presente escrito busca indagar acerca de esta idea señalando que los textos musicales pueden ser creadores de contextos culturales ya sea por medio de la vocalidad o de la ejecución instrumental.

Performance vocal de Nina Hagen

Como se podrá observar en el siguiente ejemplo, la ejecución de este texto musical puede ser abordada en dos direcciones simultáneas: como conductora de contenidos dependientes de la propuesta artística de la cual nace, o como complemento de una performance vocal. Se propone a continuación una mirada sobre la performance vocal como la conexión entre la poética de Nina Hagen y su realización performática.

Dentro del ámbito de lo performativo, el canto es la marca definitiva del *single* “New York, New York” de Hagen. La fricción sonora y conceptual se genera a partir del contraste entre una sonoridad instrumental situada en la estabilidad del pop, con un canto cambiante y performativo, con claras influencias del rock y el punk. Desde un punto de vista musical, la banda instrumental está conformada por una batería percutida y una secuencia de caja de ritmos eléctrica, características de la sonoridad rítmica del pop de los ochenta, que incluye bajo eléctrico, guitarra eléctrica y un amplio set de sintetizadores de teclado. Estos instrumentos reproducen una sonoridad con fuertes marcas de la música *disco*, sobre todo debido al empleo de *riffs* en la guitarra eléctrica provenientes del *funk*. El bajo realiza una línea rítmica liviana con notas cortas y saltos pausados, mientras la mayor incidencia armónica la tiene la

presencia de los sintetizadores; la batería mantiene un ritmo ligado a la secuencia eléctrica en un estilo continuo, mientras los sintetizadores realizan líneas melódicas de cuerdas y frases características, con una amplia gama de timbres sintetizados en tecla. Con estos elementos, la secuencia instrumental se sitúa en el ámbito de una sonoridad liviana y rítmica, bastante alejada de los sonidos saturados y en alto volumen que caracterizan gran parte del sonido del rock de la época.

La estructura de la canción responde a una forma de cuatro partes principales, resumidas en sus sonidos característicos para cada una de ellas:

Intro	Guitarra-sintetizador-voz
A	Voz-batería-sintetizador
Bridge	Voz-guitarra-sintetizador
B	Voz-guitarra-sintetizador

En la conformación estructural de la canción, las partes han sido distribuidas de la siguiente manera: Invocación inicial verbal + Intro (guitarra-sintetizador), A (voz-batería-sintetizador), *Bridge* (voz-guitarra-sintetizador), A' (voz-batería-sintetizador), B (voz-guitarra-sintetizador), Símil intro (voz-guitarra-sintetizador), A (voz-batería-sintetizador), *Bridge* (voz-guitarra-sintetizador), A' (voz-batería-sintetizador), B (voz-guitarra-sintetizador), Símil intro variante + cierre verbal.

Luego de realizar una invocación inicial en la cual la cantante establece una marca de contenido fundamental de su obra –referente a la creación artística interactiva con seres imperceptibles–, la interpretación vocal realiza un itinerario complejo. En (A) y (A'), Nina Hagen utiliza una emisión sin altura definida en una búsqueda rítmica del habla a través de una dicción marcada con influencias del disco rap –que venía desarrollándose silenciosamente en tendencias callejeras periféricas de la música norteamericana que ella misma cita en la primera estrofa de esta canción–. Esta es complementada en los puentes y episodios de transición (*bridge*) con un tipo de vocalización melódica propia del punk y algunos casos de *heavy metal* llamada *screaming* (grito). Sin embargo, la autora complementa estas emisiones con una característica elaboración lírica en (B), lo cual termina por dar el sello distintivo a su propuesta. Gracias al talento para imitar cantantes líricos desarrollado en su infancia, Nina Hagen genera una propuesta lúdica e innovadora que permite visualizar la gama de posibilidades del uso de la voz en contextos sonoros relativamente convencionales¹⁵.

La posición corporal y la *kinesfera*¹⁶ de Hagen en el escenario están en estrecha relación con sus emisiones vocales. Por un lado, la posición corporal colabora con uno u otro tipo de apoyo del canto, y al mismo tiempo mantiene una cierta coreografía con la estructura musical, observable en el espacio que se utiliza. Por otro, la versatilidad en el uso de los resonadores, donde pasa de la emisión nasal a la pectoral con exageración y rapidez, entrega un contexto de sonoridades cambiantes de acuerdo a la articulación del texto. Dicha articulación está hecha con gran prolijidad a modo de gesto vocal tanto en alemán como en inglés. Asimismo, sus

15. Del mismo modo, la cantante chilena Arlette Jecquier, de la banda Fulano, ha desarrollado una técnica vocal asociada a los timbres y “colores” posibles en la emisión de la voz cantada y hablada, a modo de instrumentación a través de la voz.

16. En la danza y actuación se emplea este término en la definición de espacios de movimiento, planos o espacios de escena, direcciones y ejes. Sobre *kinesfera* y otros términos relacionados, véase Godoy y Leman (2010).

desplazamientos por el escenario están anclados al tipo de emisión vocal que emplea en un momento u otro de la estructura de la canción.

Puede esbozarse el siguiente esquema, que muestra cómo la voz emplea su variabilidad timbrística según la estructura musical en la cual se encuentra, relacionándose con los desplazamientos y movimientos en el escenario:

Estructura musical	Vocalidad	Movimiento
Invocación poética	Apelación, habla	Apelativos
Intro	Base instrumental	Danza + gestos preparatorios
A	Rap, inflexiones, nasalidad	Desplazamiento por el escenario + danza
<i>Bridge</i>	Gutural, inflexiones, grito	Desplazamiento por el escenario + danza
A´	Rap, inflexiones, nasalidad	Movimiento vertical en punto fijo
B	Apertura lírica, colocación palatal - <i>screaming</i>	Reducción de desplazamiento – detención
Repetición esquema: (A) (<i>bridge</i>) (A´) / (B) (B)		
Var. intro + voz	<i>Screaming</i>	Desplazamiento
Cierre	Apelación, invocación, habla	Movimiento vertical en punto fijo, inclusión del atril de micrófono

El esquema de (A) (*bridge*) (A´) se repite dos veces de manera idéntica, lo cual muestra una implícita coreografía vocal y de movimiento, que con pequeñas variantes hace difícil identificarlas como similares u homogéneas. La fuerza de (B) en medio de ambas cadenas provoca un gran contraste, lo cual diversifica la sonoridad y performance de ambas partes.

Las traducciones de la columna derecha buscan reflexionar acerca de cómo una performance vocal de alto rendimiento, que emplea diversas posibilidades timbrísticas y técnicas en el uso del instrumento de la voz, está anclada directamente al uso del espacio escénico. El canto sin altura y con énfasis rítmico permite mayor movimiento corporal y desplazamiento que la técnica lírica. En ellos se observa una repetida detención de los movimientos de desplazamiento, con puntos fijos en el escenario (donde se puede situar el cuerpo para realizar dicha emisión). La técnica del *screaming* está marcada por movimientos verticales relacionados con el uso del apoyo dorsocostal en el canto y la detención del movimiento, algo que favorece este tipo de emisiones de mayor volumen y profundidad. Es así como Nina Hagen va armando la escena

momento a momento, cayendo en ella la responsabilidad performativa del show, en contraste con la ausencia de movimiento que muestran los instrumentistas –quienes asumen sus roles instrumentales dentro de espacios más acotados–.

En esta performance es posible identificar algunos movimientos principales estrechamente ligados a la performance musical: la danza, definida en el paso de marcha, como elemento para la expansión del espacio escénico, y el movimiento de brazos, utilizado por ella en episodios en los cuales busca el baile como complemento musical. Por otro lado, la detención frente al micrófono (especialmente durante las partes B), el *screaming* y las invocaciones se presentan como momentos en los cuales se requiere solidez corporal para lograr emisiones de compleja realización.

Algunos movimientos corporales de Nina Hagen arrojan dos elementos para el análisis: por un lado, el uso del espacio escénico –como se ha observado–, y por otro, la delimitación que se establece respecto del espacio del público. Su contacto con este se realiza principalmente por medio de interpelaciones y diálogos al comienzo y al final de la interpretación. En el desenlace de esta performance, ella hace un homenaje a las figuras de Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison, además de Marilyn Monroe y Elvis Presley, dejando entrever cómo de alguna manera los admira y se siente parte de una herencia, “recibiendo espíritus del espacio exterior”¹⁷. Es decir, el texto tiene un rol fundamental como gesto performativo para la vocalista, ya que le permite establecer una marca discursiva respecto de su búsqueda artística como medio de conexión con realidades paralelas. Esto puede observarse especialmente en el texto conclusivo de la performance, en el cual hace alusión a la música como una nave espacial con la cual vuela hacia espacios extraterrestres, aludiendo a los objetos voladores no identificados (OVNIS o UFO, por su sigla en inglés) que ha invocado en la apelación inicial del concierto. “Yo soy mi propia radio” señala en este momento¹⁸, desde una subjetividad compartida con sus auditores.

A partir de un uso corporal autónomo de la realización vocal, se puede entablar una performance sonora que es en sí misma una propuesta poética y conceptual. En efecto, esta canción realiza una parodia acerca de los centros de moda neoyorquinos de la época, en una actitud de antimoda propia del punk, y un juego de palabras que relaciona el concepto de “disco” como discoteca –espacio fundamental para la consolidación de las modas juveniles–, con una sonoridad de música *disco* que se escucha en el entorno instrumental. Es decir, al citar en su música texturas de este estilo Nina Hagen está, de alguna manera, dando un espacio a la existencia del movimiento *dance* punk del cual ella es precursora. El concepto central que tanto en inglés como en alemán –u otra lengua– presenta el término “disco” como un estilo musical universalmente traducible, y que constituye un estilo segregado socialmente, aúna elementos musicales y performativos con ideas políticas, estilísticas, ideológicas y vivencias juveniles en un texto global musical. Todo ello se traduce en esta canción que ha utilizado como “pre-texto” o espacio de acción la ciudad de Nueva York en 1983, año de la creación de esta canción.

Resulta significativo detenerse en lo que implica la inclusión de géneros de la música afroamericana en la música de Nina Hagen, en un momento histórico cúlpe de segregación racial en Estados Unidos. Hacia fines de los años setenta, el rock fue entendido por algunos

17. Minuto 5'30'' de video.

18. Minuto 5'12'' de video.

grupos no menores como una expresión exclusiva de los blancos. A partir de ello, nace un movimiento social contra la música *disco* negra cuya ideología llevó a episodios de violencia y exclusión. La inclusión de elementos musicales afroamericanos en su música representa una marca de contenido en el trabajo de la autora, y muestra su apuesta respecto al apoyo a las causas relacionadas con derechos humanos.

Por otro lado, la autora realiza una parodia acerca del desenfreno nocturno de la ciudad de Nueva York, que va desde las lunas de miel hasta las discotecas, y que representa una moda con la cual ella puede jugar y hacerse o no parte. La ironía con que abarca Nina Hagen las temáticas referentes a las antimoda, la juerga juvenil interminable, las estrellas de rock, la sexualidad y el género¹⁹, entre otros tópicos, se ve potenciada a través de su interpretación vocal y sus movimientos corporales poco convencionales. Además, influye en ello la elección de su vestimenta. De alguna manera, esta mirada parodia el optimismo con el cual Frank Sinatra interpretaba su versión de “New York, New York” hacia 1980; una de las canciones más difundidas del cantante hasta la actualidad, y que muestra la ciudad de Nueva York como lugar de éxtasis de la fama y la juerga para sus inmigrantes.

Desde una perspectiva barthesiana, se puede realizar un análisis fonemático sobre la intención que la cantante pone en ciertas palabras, dejando entrever cómo estas acentuaciones o prolongaciones de sílabas y fonemas provocan un desplazamiento de contenido. Entre una gran cantidad de ejemplos posibles, puede observarse cómo la construcción sintagmática *honeymoon* presenta una inflexión marcada en su articulación que se divide en dos partes: la primera emitida en altura y la segunda en altura grave, con un corte articulatorio marcado. De este modo, esta palabra –o el concepto que ella representa– recibe un carácter lúdico, mientras el aspecto rítmico del habla adquiere gran significación. La exageración en su acentuación, marcada en el tiempo fuerte del compás, provoca la atención del auditor sobre el término. Por su parte, la utilización de la técnica lírica sobre el sintagma o concepto que representa New York, propone una atmósfera de sicodelia y desenfreno que se ve confirmada por el *screaming* que realiza después de (B). Este punto merecería una profundización mayor, pero por motivos de extensión me veo imposibilitada a ello.

El gesto musical

El segundo caso escogido es la interpretación del guitarrista chileno Casimiro de las Calaveras, autor y compositor principal del material sonoro de la banda de rock Espejos Muertos que, luego de repasar algunos conceptos, revisaré a continuación.

Como un movimiento portador de significado, el gesto musical se entiende como una acción que produce música, y a su vez, como una acción que responde a la música (López Cano 2009). López Cano (2009) define tres niveles de acción en el gesto: la comunicación, que es contacto; el control, referido a la fuente sonora o el instrumento, y la metáfora, que es el movimiento que la música sugiere. Estos gestos están determinados por el entorno social y

19. Sin pretender adentrarse en otros espacios de análisis temático, para esta performance Nina Hagen ha propuesto el androginismo como parte de su personaje. Para ello ha agregado una malla de bailarina, unas *pantys* de red, el pelo largo y colorido y un pene blanco que resalta sobre la vestimenta íntegramente negra. Dentro de la música, la autora ha sido pionera en propuestas referentes al androginismo, simultáneamente a lo que venía realizando David Bowie en su propuesta artística.

cultural en que se ejecutan, y transforman la información musical en información corporal o gestual. Es así como se generan esquemas corporales asociados a ciertas músicas –apropiados en respuesta a estas– que han sido aprendidos o adquiridos dentro de una cultura.

En tanto unidad formada por un gesto corporal y un sonido asociado a este desde diversas dinámicas de interacción, el gesto musical puede ser entendido como un parámetro de análisis que, de una manera u otra, permite cuantificar y segmentar el análisis sobre un cuerpo generador de música. La dirección orquestal puede resultar ilustrativa para la comprensión de una representación gráfica sobre un sonido a través del uso de los brazos, manos, cabeza y mirada. En este sentido, la dirección orquestal ha definido claramente sus gestos en fracciones determinadas, segmentables y repetibles que les permiten ser reproducidos de generación en generación. Es decir, la gestualidad corporal y musical en este gesto característico es disociable y analizable.

En términos de Rolf Godoy y Marc Leman, el gesto presenta una resistencia en su análisis, ya que dificulta su segmentación y parametrización al ser un elemento multifuncional, que realiza distintas acciones de manera simultánea (Godoy y Leman 2010, 11). Los medios de toma de muestreo y análisis de las ciencias contemporáneas resultan efectivos para la segmentación y observación de los gestos y movimientos corporales en la música. Entendiendo el gesto como una entidad intrínsecamente “corporizada” (Godoy y Leman 2010, 8), están sincronizados en la música con el texto y el fraseo. El instrumento de un performer es un medio de comunicación, es comunicación misma, y en él se encarna el potencial de un sonido determinado. De este modo, el instrumento desaparece, y pasa a formar parte del cuerpo del intérprete. A su vez, este pasa a ser parte del cuerpo del instrumento, unificando los movimientos y gestos en un todo indivisible (Cfr. Pelinski 2000).

De alguna manera y en términos generales, una gran cantidad de efectos sonoros del rock generados a partir de la ejecución del instrumento y las competencias de su ejecutante, ponen en jaque un posible análisis segmentado del gesto musical focalizado únicamente en su realización. Ello pues dicho gesto implica necesariamente diversas funciones de manera simultánea, lo cual no puede ser disociado de un contexto musical al cual responde –si bien pueda ser observado en sus segmentos–.

Es así como los movimientos corporales reflejan directamente los gestos musicales. Las dinámicas de movimiento en los distintos estilos dentro del rock responden a estas necesidades musicales, que en una dinámica de flujo dan nacimiento a movimientos afines, reforzando o quebrantando dichas sonoridades, tal como se ha observado en el caso anterior.

En el caso de la performance de Casimiro de las Calaveras, se proponen tres puntos de inflexión para el análisis de los gestos: la escena o lugar en el cual se realizan; la posición; y la performance (López Cano 2006). La performance puede ser analizada en términos del espacio personal del músico, la *kinesfera* o espacio que ocupa su interpretación, y el espacio que delimita la música con su alcance.

Para la clasificación de los gestos musicales, se propone el listado trabajado en detalle por Rubén López Cano a partir del trabajo de Delalande, Wanderley y otros (López Cano 2009). Entre los gestos de una performance musical se pueden distinguir: los gestos efectores, que producen un sonido directo (bajo) o indirecto (baquetas); los gestos ancilares preparatorios,

vinculados o compensatorios, que colaboran con la producción del sonido musical sin intervenir en los efectores; los gestos icónicos o *indexales*, situados entre la emocionalidad y la producción del sonido, entre los cuales se encuentran los matices; los gestos comunicativos entre músicos para coordinarse (o de supervisión con el público); y los gestos adaptativos, ya sea de preparación o de autoestimulación por nerviosismo. Davidson (2011) ha descrito además los movimientos simbólicos, relacionados con la estandarización de ciertos gestos corporales que permiten al sujeto entregar un mensaje (por ejemplo, la mano en el corazón). Estos gestos, que podrían ser incluidos en los gestos comunicativos descritos anteriormente, son fáciles de reconocer y bastante claros en sus mensajes.

Performance de Casimiro de las Calaveras

La banda Espejos Muertos ha situado su pertenencia estilística al circuito *underground dark*, definido como un espacio cultural que aúna diversos estilos musicales y estéticos derivados del movimiento de rock gótico surgido desde fines de los setenta y comienzos de los ochenta²⁰, y donde se puede apreciar un interés transversal por los temas relacionados con lo siniestro, la muerte y la experiencia estética que sobre ello se puede vivenciar. Bandas como Christian Death, una de las principales impulsoras de la estética gótica de comienzos de los ochenta, presentaba temas relacionados con la muerte de la religión, la desacralización de la iglesia y revitalización de sus espacios como centros sociales; la reivindicación, una vez más, del anarquismo punk y la antimoda, plasmada en nuevas representaciones acerca de la belleza. La belleza, como la entiende este movimiento, se puede encontrar en lo siniestro, en la oscuridad, en la muerte y el dolor. Seres de inframundo, espacios olvidados y tiempos remotos donde surgen arquetipos literarios como vampiros, zombis y hombres-máquina, fueron llevados como elementos integrantes de los espacios góticos y *dark*²¹.

La canción escogida para este escrito hace referencia a dichos temas, retratando una búsqueda poética de su autor quien, como se ha señalado anteriormente, persigue ilustrar la muerte del ser humano –en su condición de esclavo de la “vida” cotidiana– principalmente a través de los cadáveres. “El jardín de los suicidas”, una de sus canciones más antiguas (2001) y extensamente escuchadas, hace referencia justamente a estos seres condenados de la oscuridad, que deambulan, bailan, y cantan en el cementerio: “Las almas que se hunden bailan en la oscuridad”, según señala su texto.

La escena de esta performance está formada por un trío de personajes distribuidos en la batería (ejecutada por Graciela Rosanegra), el bajo eléctrico (ejecutado por Camila Decharol) y la guitarra y voz principal (ejecutadas por Casimiro de las Calaveras). Por su carisma, propuesta y performance escénica, las presentaciones de esta banda han sido reconocidas entre los shows más creativos e interesantes de la escena local y sudamericana²², como se puede observar en

20. Bandas representativas del surgimiento del rock gótico o movimiento dark son Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, Christian Death, además de The Cure y las posteriores Sisters of Mercy.

21. Desde los años noventa se realiza en Alemania uno de los principales festivales góticos del mundo, llamado *Gothik Treffen*. Este festival se realiza en edificios góticos medievales en los cuales se emplazan ferias de arte, poesía, literatura, música y teatro que toman como tema central la estética *dark*.

22. Existe gran cantidad de material de prensa, entrevistas, comentarios y blogs sobre sus giras y actuaciones en la escena latina, que pueden consultarse a través de páginas asociadas a la escena gótica. Entre estas se encuentran: www.absentamusical.com, www.aldealocal.com, www.ecuadorgotico.blogspot.com, www.gothiclatinamerica.blogspot.com,

múltiples referencias de medios en la web, generadas a partir de sus giras. Sus evocaciones poéticas, sonidos ruidosos y desgarrados, vestuarios y maquillajes, y su “muerte” al final de los conciertos (en un desvanecimiento coordinado entre los tres personajes), han puesto sobre la escena elementos performativos relevantes dentro de la escena del rock pesado, que se alejan de otras vertientes como el *heavy metal*, el *death rock* y otras vertientes²³. En este sentido, Espejos Muertos presenta en sus shows una propuesta argumental que permite visualizar sobre la performance musical una vía para la expresión de emociones relacionadas con la muerte, en la etapa de “El jardín de los suicidas”.

El empleo de la guitarra está supeditado a la estructura musical. Según describe su autor, los procesos creativos han sido llevados a cabo a partir de dicho instrumento y los textos preexistentes²⁴. Es decir, todas las líneas de cuerda de este *single* han sido elaboradas desde la guitarra y traspasadas luego al bajo eléctrico por medio de los ensayos. La afinación que ocupa la banda se encuentra un semitono por debajo de la afinación convencional en E (Mi). Esta afinación ha sido utilizada desde los comienzos del rock “ruidoso”, empleada por guitarristas como Jimi Hendrix y diversos estilos dentro del rock pesado. Sin pretender entrar a un análisis musical detallado de cada línea instrumental, a continuación se buscará entablar una observación específica del empleo de las guitarras.

La línea melódica característica de cada canción ha sido creada para la guitarra, lo cual es recurrente en la mayor parte del material sonoro de Espejos Muertos. Esta línea melódica es presentada en una sección de introducción en la cual la guitarra –o en ocasiones el bajo– presenta el material del cual se desprenderá el resto de los elementos melódicos y rítmicos de la canción. En “El jardín de los suicidas” esto puede escucharse claramente, en una línea de guitarra con distorsión que es doblada por el bajo, para ser reforzada, como vemos a continuación²⁵:

El Jardín de los Suicidas (Intro)

Espejos Muertos

Línea melódica de la introducción

Guitarra Eléctrica

Imagen n° 1

“El Jardín de los Suicidas”. Banda Espejos Muertos

Transcripción por G. Becker.

www.thisisgothicrock.com, entre otros sitios y *podcast* radiales.

23. Otra banda de la escena *dark* con propuestas performativas es Voodoo Zombie, banda chilena de *psychobilly* o rock con contrabajo, con personajes caracterizados de zombis. Se puede encontrar información sobre esta banda en diversos sitios de la red.

24. Parte de la información sobre este caso se ha obtenido a partir de dos entrevistas realizadas a Casimiro de las Calaveras los días 23 de diciembre de 2012 y 12 de febrero de 2013.

25. Si bien la sonoridad real responde a Si bemol menor, esta transcripción ha sido realizada en la tonalidad de Si menor para facilitar su lectura.

Como se aprecia en el ejemplo, el uso de los intervalos de tritono y semitonos, además de las características quintas paralelas, son algunas de las características de las líneas melódicas y armonías generales que utiliza Casimiro de las Calaveras. Como en otras obras, la construcción melódica remite aquí a sonidos enmarcados en modos menores, frigios y otros similares, así como a “disonancias” que configuran una textura característicamente áspera o “dura”.

Esta canción ha sido estructurada en las siguientes partes, según su instrumentación y línea melódica principal:

Evocación poética, Intro (guitarra-bajo-batería), A (voz-guitarra-bajo), *Break* (voz), B (voz-guitarra-bajo-batería-coro), Intro (guitarra-bajo), C (voz-guitarra-bajo-batería), *Break* (voz), B (voz-guitarra-bajo-batería-coro), Intro (guitarra-bajo), A variante (voz-guitarra-bajo-batería), Intro variante (guitarra-bajo-batería).

Resumiendo sus partes en tres elementos principales, Intro, A y B, podremos ver cómo el empleo de la guitarra y sus efectos de pedal resultan diáfanos en la generación de contrastes –o bien de una textualidad– entre estas partes. En las secciones Intro el guitarrista emplea el efecto de pie de distorsión en *riff*, lo que armoniza la melodía que lleva la línea principal, doblada o imitada a su vez por el bajo en su nota principal de manera idéntica. Estos *riff* responden a una necesidad rítmica y de armonización, manteniendo una estructura fija. En las secciones A se activa un efecto de pedal *wah* de la guitarra, manipulado de manera tal que permite establecer una sonoridad independiente y libre por medio de notas largas y agudas con un grado de improvisación. Estas notas tienen como fin entregar una sonoridad de ruido indeterminado y contrastante con las partes marcadas del bajo y batería, que realizan la base armónica y rítmica para dar protagonismo a la voz. Esta voz se introduce por primera vez en esta sección –sin altura y con un timbre raspado– cuando comienza la narración. La salida de la sección (A) está marcada por un efecto de *slide* o deslizamiento descendente por las cuerdas, con el fin de realizar el corte o *break* que deja la voz en solitario. Las secciones (B) presentan un patrón rítmico en los tres instrumentos, que modifica el pulso marcado desde los tiempos fuertes a un patrón sincopado. En este patrón, más suave que el anterior, el bajo toma protagonismo respecto de los movimientos de notas, mientras que la guitarra, sin distorsionar, efectúa un patrón melódico y rítmico invariable situado en las notas agudas del instrumento. Este pasaje está marcado armónicamente por una bajada cromática, que es el segundo elemento característico de esta canción, presentado por el bajo.

Con estos tres elementos (melodía principal armonizada, notas libres en improvisación y *ostinato* rítmico), la guitarra plantea tres posibilidades performativas respecto de su uso: como apelación, como ambiente y como acompañante.

Tomando en cuenta la clasificación realizada por López Cano (2009) acerca de los gestos, en el proceso de observación de la interpretación de la guitarra eléctrica de Casimiro de las Calaveras es necesario realizar una mención acerca de cómo se distinguen los gestos efectores con los gestos ancilares efectivos. En resumidas cuentas, la ejecución de la guitarra eléctrica, además del modelo del instrumento y efectos que el intérprete ha escogido, requiere de gestos que colaboren en la producción del sonido –que estén en el ámbito de la técnica instrumental– para instaurar gestos efectores o productores del sonido propiamente tales. Por ejemplo, un *slide* o deslizamiento por las cuerdas de la guitarra con un efecto de *glissando*

ascendente o descendente (proveniente de los guitarristas del blues), no se puede separar de su aspecto técnico y efector. Es decir, este sonido se elabora a partir de un gesto técnico que necesariamente involucra el ámbito icónico (y no otro) como señal de pertenencia a un estilo y también un gesto efector, es decir, cómo suena ese efecto según el empleo de pedales determinados. Este gesto sitúa la música producida por esa guitarra dentro de un estilo o cultura musical que determina la velocidad del efecto, su prolongación, la cantidad de veces que puede ser utilizado y, finalmente, el efecto analógico adicional que recibirá dicho sonido por medio de los pedales de pie. Al ser realizado en alta velocidad, pasa a formar parte del vocabulario guitarrístico de algunos estilos metaleros y punk que se han apropiado de estas sonoridades en sus instrumentos de cuerda.

Otro ejemplo se relaciona con los tipos de *riff* utilizados en los distintos estilos del rock. En el caso de Casimiro de las Calaveras, su interpretación intercala *riff* cortos y secos con *riff* resonantes y largos que permiten dar contraste a las diferentes partes de la canción. Por ejemplo, si durante un verso A una nota o *riff* es larga y continua (al modo de *legato* que colabora con la exaltación vocal de la melodía, los puentes o *bridges*), los episodios Intro responderán a *riff* mucho más duros y marcados, en una suerte de *staccato* que permite una marca rítmica acelerada y contrastante con la parte A. Estos puentes contienen muchas veces los episodios musicales más ricos de las canciones de la banda, mostrando las posibilidades de variaciones cadenciales conectivas más diversas y complicadas (*fields*), en comparación con cadencias predecibles de otros pasajes. En estos episodios o células únicas, puede observarse un afloramiento del blues instrumental como un *feedback* presente y constante.

Otro punto interesante es cómo se conectan los gestos efectores y ancilares con los icónicos y comunicativos. En el caso del *slide* citado, este gesto sonoro va necesariamente acompañado de un movimiento del brazo y una posición de dedos, e incluso de una posición de la guitarra global, que permiten hacer resonar las cuerdas de manera que se logre percibir el *glissando* con un comienzo y fin. Sin embargo, un *slide* de un estilo de rock no depende únicamente de un deslizamiento correcto, sino más bien de la forma en que el intérprete lo realiza. La “actitud”, emoción o búsqueda “visceral”, influyen enormemente en el sonido que un mismo gesto puede adquirir en diversas interpretaciones. Un *slide* correctamente ejecutado no logra una sonoridad rica para este estilo musical, ya que se busca una leve imprecisión y violencia en su realización, más allá de su discreto logro técnico.

La guitarra en el rock de Espejos Muertos marca icónicamente la pertenencia o lejanía de esta música a uno u otro espacio musical. Esta cuestión se hace más evidente a través de las guitarras utilizadas entre un y otro estilo, que si bien comparten un espacio común muy diverso llamado “rock”, no responden a las mismas funciones y usos que sus estilos proyectan. Es en este punto que toma sentido un análisis o examen de los movimientos corporales como gestos que permiten o colaboran en la exposición de un concepto o propuesta musical. En este caso, la danza no propone una solución concreta para la performance, dado que el vocalista está “vistiendo” una guitarra, lo cual demanda su uso corporal en todo momento hacia el instrumento y la comunicación entre instrumentistas.

En la ejecución de Casimiro de las Calaveras, los gestos “efectores” pasan a un segundo nivel respecto de los gestos ancilares en su forma de tocar. Al ser una propuesta indisoluble de performance musical y escénica, la guitarra toma un protagonismo especial como medio

de comunicación entre las emociones que el compositor pretende mencionar y el resultado sonoro global. En este plano se enmarcan los gestos *indexales*, que son los más utilizados por el guitarrista en su performance.

Todos los gestos musicales mencionados anteriormente pueden ser observados en esta performance. Por un lado, los gestos efectores mencionados producen sonido en sí mismos, y tienen su propia impulsividad y sostén en el tiempo. El uso de la uñeta o púa nos plantea la pregunta acerca de si se puede hablar de gestos directos o indirectos, lo cual no parece ser tan claro en la medida que el sonido que adquiere la cuerda con la uñeta es totalmente diferente al sonido de cuerda pulsada por dedos, al igual que en el caso del bajo.

Diversos gestos ancilares pueden deducirse de esta performance guitarrística. Por ejemplo, en las secciones (B) se puede identificar un balanceo de la guitarra que marca el pulso de manera inconsciente. Casimiro de las Calaveras está reforzando su responsabilidad rítmica por medio de este gesto, mientras el bajo y la batería realizan la melodía y armonía principales. Es decir, este puede ser interpretado como un gesto ancilar compensatorio.

Los gestos *indexales* se pueden ver como el material principal de la propuesta performativa del guitarrista, que refuerza los contenidos del texto y de la música por medio de movimientos. Por ejemplo, cuando efectúa giros amplios de brazo para separar un *riff* de otro, este movimiento da señales de cita a estilos rockeros aledaños, que buscan mostrar virtuosismo instrumental.

Entre los gestos comunicativos, uno que merece ser destacado de entre otros, es el salto final del guitarrista hacia el parlante cercano a la batería, con el cual se marca la cadencia que dará paso al acorde final del concierto. Este salto tiene un ritmo de entrada, sostén y bajada que permite visualizar claramente para los demás ejecutantes el momento en el cual será dado el acorde. Es así como la coordinación entre los tres se da de manera muy clara, permitiendo este final de manera unísona. A su vez, este acorde da paso al desmayo final de los tres ejecutantes, quienes caen a un ritmo similar al piso, como gesto característico de los finales de concierto de Espejos Muertos. Este gesto de desmayo o muerte final es también un gesto comunicativo entre ellos que remite al final del proceso, en el cual todos los participantes dan por acabada la performance. A su vez, dicho gesto es simbólico, ya que justifica el nombre de la banda y la temática mortuoria que el autor ha buscado impregnar, estableciendo cómo la muerte se encuentra al final de todos modos, más allá de los sucesos que pueden haber acontecido durante el concierto.

Por último, entre los gestos adaptativos de esta performance se puede encontrar la preparación inicial de la guitarra, que es tomada y colgada a la espalda del vocalista. También el acto de desvestirse que realiza la baterista antes de subir al estrado de la batería es un gesto sutil de preparación en la escena en este comienzo. El gesto resulta muy interesante por la velocidad y decisión con la cual es realizado por Graciela Rosanegra, quien logra situar la escena en el ámbito de lo sugerente y lo sensual desde los inicios de la interpretación.

Conclusiones

Los casos escogidos para este estudio permiten arrojar algunas conclusiones generales que hacen referencia al uso del cuerpo en supeditación a la estructura musical. Este escrito ha intentado proponer una posible entrada al análisis corporal referente al uso de la voz para explicar sus conexiones con la poética, algunos conceptos generales y la musicalidad de la performance. Por un lado, la voz –definida como un conjunto de gestos– presenta una gran versatilidad ya que posee numerosas posibilidades que determinan el mapa de movimiento y las actitudes, según puede encontrarse en la performance de Nina Hagen. Por otro, la revisión de la gestualidad en la guitarra eléctrica presenta una posible metodología de análisis para la observación del cuerpo en las performances musicales.

En el ámbito de la recepción musical, se pueden establecer movimientos asociados a ciertas músicas que han sido reproducidas a lo largo de la historia del rock por diversas generaciones. Es decir, es posible decir que existe un vocabulario corporal determinado para cada una de las músicas del mundo. Por ejemplo, el sacudido de cabeza vertical y la ausencia del baile son dos marcas fácilmente observables en conciertos de *heavy metal*, mientras otros movimientos –como empujones colectivos– son identitarios de los auditores del punk o el *thrash metal*. La interacción que se establece en los conciertos de rock entre el espacio escénico y el espacio público presenta una ruptura del escenario como un espacio delimitado.

A partir del surgimiento del *grunge* en los años noventa, las estrellas glamorosas del rock son reemplazadas por músicos a ras de piso con el público –así lo planteaban bandas como Nirvana y otras contemporáneas, quienes se situaban muchas veces entre el público con sus instrumentos, como si fuesen parte de él–. El simbólico lanzamiento de su cuerpo que realizan algunos performers hacia el público para ser recibidos por él, es otro ejemplo de quiebre de espacialidades escindidas, lo cual se puede realizar únicamente a través de los performers o actores. Es decir, cuerpo y música en el rock están en constante interacción desde la espacialidad, a partir del contrapunto entre roles.

Como se puede observar, son cuantiosos los temas que surgen a partir de miradas relacionadas con la corporalidad y el rock, y muchos los cabos sueltos que un escrito como este deja. Los estudios realizados por los autores citados al respecto resultan un aporte importante, más allá de intentos experimentales como este. Ello en el entendido de que el lenguaje escrito u oral no satisface las necesidades para un análisis performático o musical, ya que es el lenguaje audiovisual el que puede entregar una mayor “performatividad” a este tipo de cuestiones y reflexiones.

Bibliografía

- Arom, Simha. 2008. "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral". En *Las Culturas Musicales*, Francisco Cruces et al., eds., 203-232. Madrid: Trotta. Originalmente publicado en "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", *Analyse Musicales* (67): 62-78, 1991.
- Barthes, Roland. 1977. "The Grain of Voice". En *Image, Music, Text*. Traducción de Stephen Heath, 179-189. Nueva York: Hill and Wang.
- Breton, David Le. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Clarke, Eric F. 2005. *Ways of Listening*. Nueva York: Oxford University Press.
- Davidson, Jane. W. 2011. "The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox". *Musicae Scientiae* V (2): 235-256.
- Derrida, Jacques. 2012. "The Voice that Keeps Silence". En *The Sound Studies Reader*, Jonathan Sterne ed., 495-503. Nueva York: Routledge.
- Feige, Marcel. 2003. *Nina Hagen: That's Why the Lady Is a Punk*. Berlín: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Ferrando, Bartolomé. 2003. "La Performance. Su creación. Elementos". Acceso: 26 de mayo de 2013. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>.
- Frishkey, Amy. 2011. "Planet Strange: Strange Vocality in 'World Music' and Beyond". *Radical Musicology*. 5. Acceso: 20 de marzo de 2013. <http://www.radical-musicology.org.uk/2011/Frishkey.htm>.
- Gibson, James J. 1986 [1979]. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Godoy, Rolf y Marc Leman. 2010. *Musical Gestures*. Nueva York, Abingdon: Routledge.
- Levitin, Daniel, 2008. *El cerebro y la música*. Cataluña: Ediciones RBA.
- López Cano, Rubén. 2004. "Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización". Texto para el curso on-line *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*, Escuela Universitaria de la Música de Uruguay. Acceso: 26 de mayo de 2013. <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>.
- López Cano, Rubén. 2005. "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, Cuerpo y Cognición". *Trans* 9. Acceso: 2 de enero de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>.

- López Cano. 2009. "Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore". Acceso: 2 de marzo de 2012. en <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>.
- López Cano, Rubén. 2011. "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la *performatividad*", en *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, Marita Fornaro, ed. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Escuela Universitaria de Música. Acceso: 12 de marzo de 2013. <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>.
- Madrid, Alejandro L. 2006. "Dancing with desire: cultural embodiment in Tijuana's Nor-tec music and dance". *Popular Music* 25 (3): 383-399.
- Madrid, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Trans* 13. Acceso: 13 de enero de 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>.
- Party, Daniel. 2012. "'Un pequeño defecto': el bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica", en *El Lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, Mabel Moraña e Ignacio Sánchez, eds., 227-242. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical". *Trans* 9. Acceso: 28 de septiembre de 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Racionero, Luis. 1977. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.
- Raha, María. 2005. *Cinderella's big score: women of the punk and indie underground*. Emerville: Seal Press.
- Salas, Fabio. 1998. *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago: LOM.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Suzuki, Shinichi. 1983 [1969]. *Hacia la música por amor*. Traducción de José A. Cadilla. Nueva York: Exposition Press.
- Turner, Victor W. 2001. *The Anthropology of Performance*. Segunda edición [1993]. Nueva York: PAJ Books.

Recursos en línea

Rubén López Cano. www.lopezcano.org

Philip Tagg. www.tagg.org

Absenta Musical. www.absentamusical.com

Aldea Local. www.aldealocal.com

Ecuador Gótico. www.ecuadorgotico.blogspot.com

Blog Gothic Latin America. www.gothiclatinamerica.blogspot.com

This is Gothic Rock. www.thisisgothicrock.com

<http://www.facebook.com/pages/Espijos-Muertos-Rock-de-Cementerios/31707467497012?fref=ts>

Ausiovisuales

Nina Hagen. “New York, New York”. Primera versión festival *Rock in Rio*. 11 al 20 de enero de 1985, Rio de Janeiro. http://www.youtube.com/watch?v=w_Sve01iczw.

Espejos Muertos. “El jardín de los suicidas”. *Talento Crudo*. 3 de octubre de 2009, Teatro Oriente, Santiago de Chile. http://www.youtube.com/watch?v=F1mXsm_xRMM.

Entrevistas

Entrevista a Casimiro Nuñez Rivera (Casimiro de las Calaveras), 23 de diciembre de 2012, comuna de Providencia.

Entrevista a Casimiro Nuñez Rivera (Casimiro de las Calaveras), 12 de febrero de 2013, comuna de Providencia.

R