



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE  
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

"conocer para crear"



**FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA"**

**MAESTRÍA INSTITUCIONAL EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

**"EL CUERPO FENOMENOLÓGICO DEL INTÉRPRETE  
MUSICAL. UNA REFLEXIÓN FILOSÓFICA A PARTIR DE  
MERLEAU-PONTY"**

---

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

PRESENTA

**Lic. SOFÍA CORTEZ MACIEL**

ASESOR DE TESIS: DR. JESÚS EMMANUEL FERREIRA GONZÁLEZ

MORELIA, MICHOACÁN: JUNIO 2020



*No sabemos qué puede un cuerpo.*

Spinoza

## AGRADECIMIENTOS

La presente investigación es resultado del programa de Maestría en Filosofía de la Cultura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su realización ha sido posible gracias al apoyo del CONACyT. Agradezco a la coordinación del posgrado, a mi asesor Dr. Jesús Emmanuel Ferreira González y a mi comité tutorial conformado por el Dr. José Alfonso Sánchez Villa y Dr. Eduardo González Di Pierro. A mi familia y a mi querido esposo César Arceo por acompañarme y apoyarme.



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	10
---------------------	----

## **CAPÍTULO 1**

### **EUSTACHE LE SUEUR Y EL INTÉRPRETE**

<b>MUSICAL</b>	25
----------------	----

1.1 Meletea, la musa del pensamiento	27
--------------------------------------	----

1.2 Mnemea, la musa de la creación	34
------------------------------------	----

1.3 Aedea, la musa de la interpretación	37
---	----

1.4 El cuerpo: dinamismo y expresión	39
--------------------------------------	----

## **CAPÍTULO 2**

### **EL CUERPO DEL INTÉRPRETE MUSICAL**

47

2.1 El vestido de Aedea	48
-------------------------	----

2.2 La ropa, al ocultar, muestra	52
----------------------------------	----

2.3 El pecho muestra al ocultar	56
---------------------------------	----

2.4 Pensamiento encarnado	59
---------------------------	----

2.5 La expresividad corporal	67
------------------------------	----

## **CAPÍTULO 3**

### **PARA VER, CIERRA LOS OJOS**

77

3.1 Entrecruce de los sentidos: Disgregación perceptiva	80
---	----

3.2 Visión táctil	92
-------------------	----

3.3 Tactilismo auditivo	97
3.4 Tocar sin ver; escuchar sin oír	101
3.5 El cuerpo del cantante	110
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>EL CUERPO QUE VIBRA</b>	117
4.1 La carne conmovida	118
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>DOS CUERPOS</b>	127
5.1 El cuerpo del instrumento	130
5.2 El cuerpo del intérprete musical	146
5.3 El cuerpo musical	149
<b>CONCLUSIONES</b>	160
<b>REFERENCIAS</b>	169

## RESUMEN

La mirada objetivante de la modernidad ha provocado que el cuerpo sea escindido de «lo humano» y se convierta en una especie de lastre o limitación. El sujeto moderno estima que «su humanidad» reside en o es efecto de la razón y que el cuerpo es un obstáculo (que debe superar, o al menos, silenciar, controlar u ocultar). Contempla el mundo y las cosas a partir de una perspectiva *descorporeizada*. Es un ser sin cuerpo. La interpretación musical no escapa al desdén por lo subjetivo, lo sensible y lo corpóreo. El intérprete musical es visto (y determinado) a partir de un enfoque racional. Al circunscribir el cuerpo a una definición particular, la comprensión del intérprete queda, por tanto, inconclusa. El cuerpo aparece como un elemento adjunto o secundario. En el presente trabajo se sostiene que el cuerpo del intérprete musical aporta *diversos modos* de sentidos no intencionales a la interpretación musical. *Diversos modos* que se presentan en forma de cuatro tipos de síntesis (tiempo, espacio, sentidos, cuerpo). Mediante las síntesis, el cuerpo accede al estado naciente de sentido, se adentra en un estrato irreflexivo, antepredicativo, asiste a la generación misma de sentido en la que afloran los sentidos no-intencionales. La interpretación musical es expresividad corporal. En la investigación se reflexiona, a partir de la filosofía merleau-pontyana, sobre el cuerpo fenomenológico del intérprete y sus aportaciones a la interpretación musical. Se intenta reivindicar el papel de la corporalidad y comprender sus *posibilidades*, deslindar al intérprete de la estructura musical y entender cómo influye la experiencia corporal en el enigma interpretativo. Para comprender qué aporta el cuerpo, se describe cómo es, cómo percibe, cómo se comporta y cómo se relaciona con el instrumento musical.

Palabras clave: *cuerpo, percepción, fenomenología, síntesis, interpretación musical.*

## ABSTRACT

The objective gaze of modernity has caused the body to be split from the «human» and become a sort of burden or limitation. The modern subject believes that "his humanity" resides in or is the effect of reason and that the body is an obstacle (that must overcome, or at least silence, control or hide). Contemplates the world and things from a disembodied perspective. He is a bodyless being. Musical interpretation does not escape the contempt for subjectivity, sensitivity and corporality. The musical performer is seen (and determined) from a rational sight. By circumscribing the body to a particular definition, the comprehension of the musical performer remains, therefore, unfinished. The body appears as an attached or secondary element. In the present work it is argued that the body of the musical performer brings *various modes* of unintended meanings to the musical interpretation. This paper argues that the body of the musical performer provides various *ways of being body* that are presented in the form of four types of synthesis (time, space, senses, body). Through the syntheses, the body accesses the nascent state of meaning, enters a thoughtless, antepredicative stratum, assists the very generation of meaning in which the unintended senses emerge. The musical interpretation is body expressivity. In the research it is ponder, based on phenomenological method and merleau-pontyan philosophy, the phenomenological body of the performer and his contributions to musical interpretation. It is tried to restore the body role and understand its possibilities, demarcate the performer from the musical structure and comprehend how the body experience influences the interpretive enigma. To realize what the body provides, it is described how it is, how it perceives, how it behaves and how it relates to the musical instrument.

Keywords: *body, perception, phenomenology, synthesis, musical interpretation.*

## PRESENTACIÓN

*«¿Cuál es el papel del intérprete? Ciertamente es más que transmitir. Entre el compositor y el público, aporta el elemento vivo, le da el latido de la vida a la sequedad de las notas alineadas sobre el papel pautado. Lo que hace una interpretación es una ligera irregularidad que se origina en el sentimiento personal, atestiguando que la vida no marcha a una velocidad constante, que la sangre y el aliento deben acelerar o disminuir su velocidad a la altura de las circunstancias».*

Yehudi Menuhin

En una época prominentemente racional y tecnológica, lo sensible, lo expresivo, lo afectivo es subestimado o contenido en una definición o concepto<sup>1</sup>. Lo corporal acerca al hombre a lo irracional, a lo instintivo. En pocas palabras, a lo incomprensible y, por lo tanto, a lo inhumano<sup>2</sup>. Lo sensible se convierte en un atentado contra la soberanía de la razón<sup>3</sup>. El

---

<sup>1</sup> Los *saberes sometidos* de los que hablaba Foucault. «Con esa expresión me refiero, igualmente, a toda una serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la cientificidad exigidos. [...] ...están contra los efectos de poder centralizadores que están ligados a la institución y al funcionamiento de un discurso científico organizado...». Al respecto véase Michel Foucault, *Defender la sociedad* (Buenos Aires: FCE, 2014), 15-30.

<sup>2</sup> «La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Construye modelos internos de ellas y, operando sobre esos índices o variables las transformaciones que permite su definición, se confronta sólo de lejos con el mundo actual». Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986), 17.

<sup>3</sup> Susan Buck-Morss critica la filosofía moderna. La acusa de ser «estrictamente racionalista», «sensiblemente castrante», «misógicamente autocontenida». Mediante estas consideraciones, afirma que las disposiciones reflexivas (como la estética), bajo el subyugo de la tradición filosófica moderna, demeritan el estudio del cuerpo. Al respecto véase Susan Buck-Morss, «Estética y “anestésica”»: una reconsideración del ensayo sobre

sujeto moderno es el sujeto autónomo privado de los sentidos<sup>4</sup>, un sujeto sin cuerpo, *descorporeizado*.

El cuerpo es expresión de lo finito, de lo imperfecto, de lo animal. Es, aparentemente, incognoscible e ininteligible. Esconde, disimula, encubre, confunde, desorienta. La supuesta impenetrabilidad causa recelo<sup>5</sup>. Es necesario comprenderlo, conocerlo para difuminar el desasosiego. «Conocer», en este sentido, implica dominar, mutilar, fragmentar<sup>6</sup>: disociar el cuerpo del «ser humano» y convertirlo en un objeto autónomo<sup>7</sup>,

---

la obra de arte», en *Estética de la imagen*, comp. por Tomás Vera Barros (Buenos Aires: La marca editora, 2015), 159-204.

<sup>4</sup> «Aisthikós es la palabra griega antigua para aquello que percibe a través de la sensación. Aisthesis es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: “la estética nace como discurso del cuerpo”. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el sensorium corporal. [...] Por supuesto, todos los sentidos pueden ser aculturados; este es el punto de interés filosófico en la estética en la era moderna. Pero sin importar cuán estrictamente sean entrenados los sentidos (en tanto sensibilidad moral, refinamiento del gusto, sensibilidad a las normas culturales de la belleza), todo esto sucede a posteriori. Los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural. Esto se debe a que su propósito inmediato es satisfacer necesidades instintivas de calor, alimentación, seguridad, sociabilidad. En pocas palabras siguen siendo parte del aparato biológico, indispensable para la autopreservación del individuo y del grupo social. Exactamente esto es lo que hizo a los filósofos desconfiar de lo estético». Al respecto véase Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 159-204.

<sup>5</sup> Se duda del cuerpo y sus posibilidades. Se considera que la imaginación y los sentidos engañan y no se puede fundar en ellos certeza racional alguna. El cuerpo impide conocer las cosas. Se presenta como una mediación entre el hombre y el mundo. El cuerpo extenso, capaz sólo de una acción mecánica, no puede originar las sensaciones en el alma inextensa, espiritual.

<sup>6</sup> El anatomista holandés Friederich Ruysch se volvió famoso por su destreza como embalsamador. Lograba el color, la tensión tisular y el aspecto exterior de los seres vivos con una minuciosa inyección de ciertos colorantes y fijadores. Transformó su casa en un pequeño museo en que exhibía sus piezas anatómicas, sus cadáveres (especialmente de fetos y niños). Parte de su fama se debe a la disposición de sus piezas. Las colocaba en posiciones dramáticas como si fueran actores en escena. Un cadáver parecía tocar el violín, hecho éste también de tejidos humanos. Un esqueleto adoptaba una posición llorosa, y parecía estar secándose las lágrimas con un pañuelo, el cual en realidad era un pedazo de membrana peritoneal.

<sup>7</sup> Su unión con el ser humano establecía una barrera que no permitía adentrarse en su estudio específico. Los estudios generales sobre el cuerpo quedarían en el pasado. Se hace la primera disección de cadáveres. Se

escindirlo de la consciencia (res cogitans y res extensa)<sup>8</sup>. El cuerpo es un objeto que no representa «lo humano»: «No soy de ningún modo ese ajuste de miembros al que se denomina cuerpo humano», expresa Descartes. La falta de identificación conduce al hombre a ocultar y a silenciar su cuerpo para que no le estorbe, incomode o restrinja<sup>9</sup>; a convertirlo en una idea<sup>10</sup>; a estudiarlo a partir de «ninguna parte»<sup>11</sup>. La paulatina acotación

---

establece la anatomía como disciplina científica. En 1543, Vesalio publica *De humani corporis fabrica* (Sobre la estructura del cuerpo humano). Comienza la “visión anatómica del cuerpo humano”. Vesalio busca artistas que ilustren su libro. Se revela un juego macabro que revela una trama sociocultural de prohibiciones sobre el cuerpo, de resistencia ante el acto anatómico, de violación a la integridad humana, hay un morbo por ver el cuerpo humano.

<sup>8</sup> Descartes, heredero de esta concepción, separa la conciencia del cuerpo. Divide la res cogitans de la res extensa. Privilegia la primera mientras denigra la segunda. Considera que el cuerpo es como una máquina: «como un reloj compuesto por ruedas y contrapesos [...] considero al cuerpo del hombre». El cuerpo se convierte en sospechoso y se le pone a distancia como algo despreciable. De esta forma, la relación del yo con su cuerpo es vivida como extraña, en tercera persona. «Y aunque [...] tenga un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, como por un lado tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en tanto sólo soy una cosa que piensa y no extensa, y por otro, tengo una idea distinta del cuerpo, en tanto es sólo una cosa extensa y que no piensa, es cierto que [...] mi alma, por la que soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo y puede ser o existir sin él. [...]». René Descartes, *Meditaciones Metafísicas y otros textos* (Madrid: Gredos, 2015).

<sup>9</sup> Es necesario acallar el cuerpo para poder llegar a una certeza racional. Descartes proponía en su tercera meditación “cerrar los ojos, taparse las orejas, eliminar todos los sentidos, incluso borrar del pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales” para conducirnos a la evidencia del cogito». Y el alma, así, es reducida a puro intelecto, a un yo puramente intrasubjetivo. Ídem.

<sup>10</sup> Así, se instaura un mundo de puras cantidades: tamaños, posiciones, movimientos, formas... Un mundo inexpresivo, medible, plano. El cuerpo adquiere las mismas cualidades. Se convierte en un conglomerado de órganos que divide al hombre entre lo que es y lo que tiene. «Como el objeto, la idea pretende ser para todos la misma, válida para todos los tiempos y todos los lugares, y la individuación del objeto en un punto del tiempo y del espacio objetivos se revela finalmente como la expresión de un poder pro-ponente universal». El cuerpo se transforma en una idea. Se habla de la idea del universo, la idea del tiempo...

<sup>11</sup> Se pretende dar un paso más en el conocimiento del cuerpo. Desentrañar sus más íntimos secretos. La ciencia ostenta el papel del conocimiento del mundo. Adquiere la «vista desde ninguna parte» o la visión de Dios. Supone que existe una realidad independiente que puede describirse correctamente en representaciones simbólicas (lenguaje) que corresponden a cosas y relaciones en el «mundo real». Considera que existe una perspectiva neutral que no es víctima de las limitaciones humanas, es independiente de la subjetividad, fuera de la relación persona-mundo.

de lo corpóreo, el discernimiento de sus cualidades y comportamiento le hace creer que ha resuelto el misterio: el cuerpo puede ser explicado (y por lo tanto contenido).

Los aciertos científicos y tecnológicos estiman haber descifrado el enigma: conocen y definen las partes que conforman el cuerpo y su funcionamiento. Sin embargo, descifrar las piezas no es equiparable a desentrañar su totalidad. El rompecabezas no es la suma de sus partes: el estudio del cuerpo esclarece los elementos que conforman la incógnita, más no el enigma mismo. Desmembrar el misterio ocasiona la formación de un pensamiento objetivo y provoca que el hombre pierda contacto con la experiencia perceptiva (de la que es resultado y secuencia natural). La idea cristaliza la experiencia y aparenta representar, mediante ella, el resto de las experiencias. Al hacerlo, traiciona lo inefable de la experiencia.

El filósofo francés Merleau-Ponty, junto con la tradición fenomenológica, denuncia el pensamiento que conoce a partir de la dominación y fragmentación. El pensamiento «dicotómico» que predomina en la tradición filosófica y científica origina una distancia entre el sujeto y el mundo<sup>12</sup>. Al intentar explicar la realidad, se sitúa fuera de ella. Busca alcanzar un mundo de formas determinadas y constantes que no dé cabida a confusiones causadas por los sentidos y que permita conocer, por medio de las ideas, la «verdadera» naturaleza de las cosas. Al hacerlo, provoca la pérdida del contacto directo con las cosas. Olvida que su experiencia del mundo es su principal fuente de conocimiento.

Merleau-Ponty estima necesario retornar a ese primer contacto ingenuo con el mundo<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Merleau-Ponty sostiene que gran parte del pensamiento filosófico y científico se caracterizó por una marcada inclinación hacia enfoques dicotómicos: alma/cuerpo, sujeto/objeto, apariencia/realidad.

<sup>13</sup> «Volver al mundo vivido, más acá del mundo objetivo, pues es en él que podemos comprender así el derecho con los límites del mundo objetivo, devolver a la cosa su fisonomía concreta, a los organismos su manera propia de tratar al mundo, su inherencia histórica a la subjetividad, volver a encontrar los fenómenos, el estrato de experiencia viviente a través de la que se nos dan el otro y las cosas, el sistema “Yo-el Otro-las cosas” en estado de nacimiento, despertar de nuevo la percepción y desbaratar el ardid por el que ésta se deja olvidada como hecho y como percepción en beneficio del objeto que nos ofrece y de la tradición racional

Es preciso, que el pensamiento de ciencia –pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto en general –se resitúe en un hay previo, en el sitio, sobre el suelo del mundo sensible y del mundo abierto tal como son en nuestra vida, para nuestro cuerpo, no ese cuerpo posible del que se puede sostener con facilidad que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que se mantiene silenciosamente por debajo de mis palabras y de mis actos<sup>14</sup>.

El camino que eligieron tomar la ciencia y la filosofía para conocer el cuerpo los condujo, al olvidar la experiencia del cuerpo (la manera como el cuerpo se experimenta a sí mismo y al mundo), a un callejón sin salida. La corporalidad es la base y la condición de posibilidad de toda experiencia. Sólo se puede conocer el cuerpo a partir de la experiencia que el propio cuerpo posibilita. El cuerpo se conoce mediante el cuerpo mismo.

El recelo por la corporalidad habita en la mirada del hombre moderno y se extiende, como rizoma, por los márgenes de lo sensible, lo afectivo y lo expresivo. El arte, como consecuencia, sufre la necesidad racional por establecer márgenes y fronteras, pues desborda los linderos de cualquier definición. La música, quizás por su carácter efímero y temporal, escapa más notoriamente a las determinaciones de la modernidad. Sin embargo, no logra eludirlas por completo: los elementos que conforman «lo musical» se valoran según su cercanía o lejanía respecto de los estatutos racionales; se destacan aquellos que se inclinan hacia la reflexión intelectual y se subestiman los que se acercan a lo sensitivo, corpóreo. En el segundo caso, se encuentra la interpretación musical, preeminentemente corporal. La mirada moderna provoca que diversas conceptualizaciones *descorporeicen* al intérprete con la intención de acercarlo a lo racional: el intérprete es aquel que «hace algo» con la partitura, el instrumento o las ideas del compositor; mediante la musicalidad, las ideas o el sonido. No es, en cambio, aquel que «hace algo» con su cuerpo.

---

que ella funda» Véase Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta, 1994), 77-78.

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y...*, 19.

La razón, aparentemente, es la causa de ese *je ne se quoi* que mora en la interpretación musical; el cuerpo, el soporte material. La corporalidad, por su carácter finito e imperfecto, aparece como un obstáculo que impide consumir la *idea musical*: estorba, duele, se cansa, incomoda. El intérprete trata de expresarse a pesar de las contrariedades que le ocasiona su cuerpo: intenta dominar y superar los limitantes mediante incontables horas de estudio; tocar sin que los dedos trastabilen, sin que las manos se agoten o debiliten, sin que la respiración interrumpa la melodía... Sin embargo, a pesar de su esfuerzo, un obstáculo se interpone entre él y esa música que pretende tocar: su cuerpo. La musicalidad<sup>15</sup> es, aparentemente, resultado de la razón; la técnica, del cuerpo. La *idea musical* surge una vez que el cuerpo ha sido dominado, controlado, trabajado.

El intérprete, especie de prestidigitador, construye, con movimientos delicados y precisos, una ilusión. Descendiente de las sirenas (quimera de piel plumífera)<sup>16</sup>, de Angus (el cupido celta)<sup>17</sup>, de Brage (el juglar celestial)<sup>18</sup>, de los gandharvas (que unen a hombres y

---

<sup>15</sup> Musicalidad entendido como ese «Je ne se quoi» de la música. Se le ha nombrado de muchas formas (libertad, expresividad, precisión, virtuosismo...) y ha tratado ser sistematizado. Sin embargo, permanece en la indefinición. ¿Qué puede aportar el cuerpo a este estrato nebuloso de la música?

<sup>16</sup> Las sirenas eran seres mitad pájaro y mitad mujer. Se les atribuía una voz encantadora que hechizaba a todo aquel que la escuchaba.

<sup>17</sup> Angus era el dios celta irlandés del amor. Sus besos se transformaban en pájaros, tantos como modulaciones tenían los cantos amorosos que ejecutaba. La música que tocaba atraía a todos los que lo escuchaban.

<sup>18</sup> Bragi es una deidad del panteón nórdico, hijo de Odín y la gigante Gunlod. Tan pronto como Bragi nació en la cueva rodeada de estalactitas en la que Odín se había ganado el afecto de Gunlod, los enanos se presentaron con un arpa mágica de oro y, colocándole en uno de sus barcos mágicos, le enviaron al mundo exterior. Al sonido de su hermosa música, los árboles brotan y florecen y la hierba a sus pies se adorna con innumerables flores.

a dioses)<sup>19</sup>, de Hérmenes (el alado dios)<sup>20</sup>, de Marsias (el sátiro)<sup>21</sup>, de Ihy (el niño de la alegría y la música)<sup>22</sup>, es un ser híbrido. Posee un cuerpo poliforme, parte humano, parte instrumento. Su cuerpo doble, como un espejo elíptico<sup>23</sup>, revela el abismo que se oculta tras la mirada del hombre.

Musicólogos, filósofos, melómanos, historiadores, luthiers, literatos han tratado de comprender quién es y qué hace. El sortilegio encanta y fascina. Quizás, a eso se debe que tantos hayan intentado, con infantil curiosidad, asomarse tras bambalinas para desvelar el misterio sonoro. Sin embargo, a veces el arduo empeño aleja de la finalidad o provoca equívocos: el ansia por desenmascarar el encantamiento simplifica la explicación, confunde al prestidigitador o subestima lo incomprensible. Por un lado, el intérprete ha sido definido a partir de la relación que establece con los elementos que lo circundan (como el compositor y el oyente). Por el otro, la simplificación ha distanciado al intérprete de los estudios que moran en lo ilógico, lo confuso, lo discordante. Para comprender la ilusión,

---

<sup>19</sup> Los gandharvas eran un tipo de deidades de la mitología budista e hinduista. Eran músicos de los planetas celestiales superiores. Algunos eran parte animal: un pájaro o un caballo.

<sup>20</sup> Hermes es el emisario de los dioses en la mitología griega que hechiza con su música.

<sup>21</sup> En la mitología griega, Marsias (en griego antiguo Μαρσύας) fue un sátiro que desafió a Apolo en un concurso musical. Se creía que había nacido en Celenas (Frigia), en la fuente principal del río Meandro. Marsias era un experto tocando el aulós, una especie de flauta doble.

<sup>22</sup> Ihy es el dios niño de la alegría y de la música, hijo de la diosa Hathor y del dios Horus en la mitología egipcia. Como dios de la infancia se le vinculaba también con el comienzo de la creación, por lo que algunas veces se le asociaba como hijo del dios sol Ra.

<sup>23</sup> El artista danés Olafur Eliasson ha explorado, en su producción artística, distintos estratos de la percepción humana. Eliasson incorpora la fisiología del ojo y del espacio en las instalaciones, esculturas y objetos que crea. En sus exploraciones, los espejos son un tema recurrente. Estudia sus volúmenes, sus disposiciones, sus formas sus curvaturas... Un espejo curvo o elíptico (como él le llama) puede generar la ilusión óptica de un tiempo diferido, de una realidad *otra* como en Alicia a través del espejo. Al respecto véase <https://vimeo.com/365225820>

primero, es necesario desvestir al encantador de prejuicios<sup>24</sup> y colocarlo en el centro del análisis. Segundo, ahondar en la incoherencia de la fantasía. La creciente racionalización del mundo provoca el paulatino desdén por lo inexplicable. La apariencia revela algo de mundo.

¿En qué consiste la prestidigitación del intérprete? ¿Qué sucede tras las bambalinas del encantador? ¿Es posible comprender la ilusión sin traicionar su experiencia? ¿Tendrá el cuerpo algo que ver en la posibilidad del encantamiento? El cuerpo, ¿qué le aporta a la interpretación musical?, ¿cuál es su papel?, ¿participa en la musicalidad o sólo en la técnica?, ¿expresa algo?, ¿qué expresa?, ¿cómo es?, ¿cómo se mueve?, ¿qué provoca que cada interpretación sea radicalmente distinta?, ¿influye la experiencia corporal, la forma particular de sentir y percibir de cada intérprete?

Quizás, a pesar de haber sido desestimado por la modernidad, la participación del cuerpo en la interpretación musical es significativa. Es importante enfatizar que, no por destacar el valor de la corporalidad, mengúa el del intelecto. Es sumamente importante estudiar las intervenciones de la razón en la interpretación musical, así como debería serlo analizar las del cuerpo. Acaso, algún osado escritor se aventure a entender la racionalidad en la interpretación musical. En esta ocasión, nos adentraremos en los vericuetos del cuerpo musical del intérprete. Con algo de suerte, podremos objetar algunas de las acusaciones que la modernidad ha hecho sobre lo corpóreo.

En la presente investigación, se sostiene que el cuerpo del intérprete aporta a la interpretación musical *diversos modos de ser del cuerpo*<sup>25</sup>. *Modos de ser* que se presentan,

---

<sup>24</sup> Como Merleau-Ponty propone en las reflexiones introductorias en *Fenomenología de la Percepción* al criticar los prejuicios científicos y filosóficos del mundo. Al respecto véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*

<sup>25</sup> Para Merleau-Ponty los estratos de la consciencia expresan una posibilidad diversificada. Dicha estimación le sirve como modelo para afirmar que, así como hay varias maneras para la consciencia de ser consciencia,

a partir de una perspectiva merleau-pontyana, en forma de cuatro síntesis (tiempo, espacio, sentidos, cuerpo). Las síntesis no sólo impresionan directamente la interpretación musical sino la experiencia corporal del intérprete (pues antes de afectar reflexivamente la experiencia, lo hacen de manera irreflexiva, antepredicativa<sup>26</sup>). Las reflexiones en torno a la corporalidad están inspiradas en la filosofía de Merleau-Ponty, puntualmente, en *Fenomenología de la Percepción*. Critican la visión científica que estudia al cuerpo como un objeto y que lo deslinda de su experiencia; y de la concepción musical que concibe al cuerpo como soporte material de la interpretación musical. Merleau-Ponty traza una vía para estudiar la experiencia corporal del intérprete musical. La investigación comienza con una reflexión sobre el papel del intérprete en la creación musical para describir, a partir de ahí, las cualidades principales del cuerpo, disertar sobre las síntesis corporales y, finalmente, discutir las implicaciones del encuentro entre el intérprete y el instrumento musical.

En el planteamiento principal «¿qué aporta el cuerpo fenomenológico del intérprete musical a la interpretación?», preciso a *la interpretación musical* y no a la *música* porque el propósito es estudiar al intérprete de forma independiente, dissociado del compositor y del oyente. Aunque, quizás, entender qué aporta a *la interpretación musical* responde, en última instancia, a qué aporta a *la música*. La intención es dilucidar, a partir de mi propia experiencia como intérprete, qué papel tiene el cuerpo del intérprete musical en la prestidigitación.

La investigación se divide en cinco capítulos. En el primer capítulo, ubico algunas de las cualidades que caracterizan al cuerpo del intérprete musical. Para desarticularlo de la

---

existen varias maneras de ser cuerpo para el cuerpo. Al respecto véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 141.

<sup>26</sup> Es decir, que se nutre de se «nutre de ese estrato de sentido bruto del que el activismo no quiere saber nada». Merleau-Ponty, *El ojo y...*, 18.

compañía del compositor y del oyente, retomo el mito griego de las tres musas de la creación y la obra *Las musas: Melpómene, Erato y Plyhymnia* del pintor francés Eustache Le Sueur (véase fig. 1). En el segundo capítulo, a partir de la filosofía de Merleau-Ponty, describo<sup>27</sup> las propiedades del cuerpo. Utilizo el concepto de *intencionalidad operante*<sup>28</sup> para comprender cómo se mueve, aprende y expresa. En el tercer capítulo, analizo la percepción del intérprete (cómo se siente a sí mismo y a su instrumento). Utilizo tres libros como apoyo: *El ojo y el espíritu* de Merleau-Ponty<sup>29</sup>, *Los cinco sentidos* de Michele Serres<sup>30</sup> y *Tratado de los objetos musicales* de Pierre Schaffer<sup>31</sup>. El primer libro permite desprenderme de la concepción que estudia por separado los sentidos; el segundo, explicar cómo se entrecruzan los sentidos en la interpretación; y el tercero, analizar los diferentes tipos de escucha del intérprete musical. Dedico un apartado al canto y otro a los intérpretes con discapacidad auditiva y visual. En el cuarto capítulo, estudio el *comportamiento* del cuerpo. Recupero la idea merleau-pontyana de *La estructura del comportamiento*<sup>32</sup>: el cuerpo se comporta como percibe y percibe como se comporta. En el quinto capítulo, a partir de la *síntesis del propio cuerpo* de Merleau-Ponty, analizo la relación entre el cuerpo y el instrumento musical. El cuerpo del intérprete y el del instrumento no son dos cuerpos, son un cuerpo doble que conforma al *cuerpo musical*.

---

<sup>27</sup> Tomando el sentido con que Merleau-Ponty expresa «Se trata de describir, no de explicar ni de analizar». Al respecto véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 8.

<sup>28</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*

<sup>29</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y...*

<sup>30</sup> Michel Serres, *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo* (México: Taurus, 2002).

<sup>31</sup> Pierre Schaffer, *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza, 2003).

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La estructura del comportamiento* (Buenos Aires: Hachette, 1976).

En un intento por no traicionar el carácter efímero e inefable de la experiencia, recurro a cuatro tipos de análisis<sup>33</sup>: el fenomenológico<sup>34</sup>, el iconográfico-iconológico<sup>35</sup>, el mitológico<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Los cuatro análisis están influenciados por el estilo de tres autores: Maria Zambrano, Michelle Foucault y Michelle Serres. Los tres reúnen, en mayor o menor medida, poesía, literatura y filosofía. Retomo el estilo poético-filosófico de Maria Zambrano. La filósofa española, en su afán por acariciar lo inefable y no limitarlo, recurre a lo poético; en su anhelo por pensarlo, a la filosofía. Se acerca a la filosofía mediante la poesía y a la poesía por medio de la filosofía. Para el análisis del cuadro de Eustache Le Sueur, recurro a *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault. Considero ejemplar la forma en que el filósofo francés analiza «Las Meninas» de Velázquez para hacer una reflexión filosófica. Michelle Serres, con un estilo multiforme, entrecruza la reflexión filosófica e histórica con la literatura y la poesía. Su particular estilo me sirve como inspiración para analizar el mito de las tres musas de la creación y el de *Argos Panoptes*.

<sup>34</sup> Algunos de los libros que analizo de Merleau-Ponty son: *Fenomenología de la percepción*, *El ojo y el espíritu*, *La estructura del comportamiento*, *El mundo de la percepción*, *Las notas de cursos en el College de France*, *Signos*, *Lo visible y lo invisible*. Trabajo con la primera parte de *Fenomenología de la Percepción*, específicamente con los siguientes capítulos: «El cuerpo como objeto y la fisiología mecanicista», «La síntesis del propio cuerpo», «La experiencia del cuerpo», «La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad», «El cuerpo como expresión y palabra». En el tercer capítulo, analizo *El ojo y el Espíritu* para hablar del entrecruzamiento de los sentidos, de la sinestesia y de la percepción. Retomo *La estructura del comportamiento* como base para comprender los principios de la conciencia perceptiva o corporal. De *El mundo de la percepción*, *Las notas de cursos en el College de France*, *Signos*, *Lo visible y lo invisible* recupero diversos fragmentos y elementos que me ayuden a explicar con más precisión el pensamiento merleau-pontyano. Al respecto véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, Merleau-Ponty, *El ojo y ...*, Maurice Merleau-Ponty, *La estructura...*, Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción...*, Maurice Merleau-Ponty, *Signos* (Barcelona: Seix Barral, 1964), Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010). Utilicé como apoyo una serie de libros y artículos para comprender el pensamiento del filósofo francés. Algunos de los libros son: *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontiana*, *El quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de Merleau-Ponty*, *Retorno a lo sensible. Filosofía y estética*, *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty* del Dr. Mario Teodoro Ramírez, *Merleau-Ponty viviente*, una compilación de artículos coordinado por el Dr. Mario Teodoro Ramírez, *Merleau-Ponty* de Taylor Carman, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty* coordinado por Taylor Carman y Mark B. N. Hansen, *Divergencies of Perception* de Saara Hacklin, *La Perception de Pascal Dupond*, *Merleau-Ponty desde la fenomenología en su primer centenario de la Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*, *Merleau-Ponty's reading of Husserl*, *The Merleau-Ponty Dictionary* del Dr. Donald A. Landes, *The philosophy of Merleau-Ponty* de Eric Mathews, entre otros. Los nombres de algunos de los autores de los artículos que leí son los siguientes: Jesús Emmanuel Ferreira, Marc Richir, Sacha Carlson, Bernardo Haour, Stefan Kristensen, Eduardo Di Pierro, Pascal Dupond, Ma. del Carmen López Saens, Thomas Fuchs... Al respecto véase Mario Teodoro Ramírez Cobián, *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontiana* (Toluca: U.A.E.M., 1996), Mario Teodoro Ramírez Cobián, *El quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de Merleau-Ponty* (Morelia: U.M.S.N.H., 1994), Mario Teodoro Ramírez Cobián, *Retorno a lo Sensible. Filosofía y estética* (Morelia: F.O.N.A.P.A.S.-U.M.S.N.H., 1980), Mario Teodoro Ramírez Cobián, *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), Mario Teodoro Ramírez Cobián (comp.), *Merleau-Ponty viviente* (México: U.M.S.N.H., 2012), Taylor Carman,

y el musicológico. Los cuatro se entretajan y complementan. La fenomenología y la musicología son las bases de la investigación. Mientras uno constituye la forma; el otro, el contenido. La fenomenología establece los pilares de la investigación, la estructura; la

---

*Merleau-Ponty* (London: Routledge, 2008), Taylor Carman, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), Saara Hacklin, *Divergencies of Perception: The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art* (Helsinki, University of Helsinki, 2012), María Carmen López Sáenz, *Merleau-Ponty desde la fenomenología en su primer centenario (1908-2008)*. (Madrid: Revista de la Sociedad Española de Fenomenología, 2008), Ted Toadvine y Lester Embree (edit.), *Merleau-Ponty's reading of Husserl* (Norwell: Kluwer Academic Publishers, 2002), Donald A. Landes, *The Merleau-Ponty Dictionary* (London: Bloomsbury, 2013), Eric Mathews, *The philosophy of Merleau-Ponty* (London: Routledge, 2014).

<sup>35</sup> Para el análisis iconológico-iconográfico, retomo el cuadro del pintor francés Eustache Le Sueur para cuestionar el mito de las tres musas de la creación y plantear el tema de la interpretación musical. El cuadro y el mito son el motivo que me permite comprender quién es el intérprete y cuál es su aportación a la interpretación musical. Al hablar de lo que se ve (la forma) estoy hablando de lo que se conoce a través de lo que se ve (el significado). Hago una descripción y un análisis clasificatorio de la imagen (iconografía) y un intento por interpretar el pensamiento que se transmite mediante la imagen (iconología). Al respecto véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 2008).

<sup>36</sup> La mitología establece la ruta para plantear el tema de la experiencia: su ambivalencia permite acercarse a las cosas sin limitarlas, sin condicionarlas o restringirlas. Retomo el mito griego de las tres musas de la creación para comprender quién es y qué hace el intérprete; el mito de *Argos* y *Hermes* para expresar la sinestesia merleau-pontyana. Al respecto véase Pausanias, *Descripción de Grecia* (Madrid: Gredos, 1994), Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis* (Madrid: Gredos, 2008) y Serres, *Los cinco sentidos...*

musicología, el contenido. Analizo una serie de cuentos<sup>37</sup>, de memorias<sup>38</sup>, entrevistas, tratados<sup>39</sup>, estudios especializados<sup>40</sup>, ensayos interdisciplinarios<sup>41</sup>, análisis fenomenológicos<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Textos literarios: se acercan un poco más a la experiencia vivida del intérprete, aunque su propósito no es estudiarla o definirla sino expresarla. La literatura cuenta con un gran acervo de cuentos y novelas que hablan sobre el intérprete musical. Los ejemplos son múltiples: *El malogrado* de Thomas Bernhard [Thomas Bernhard, *El malogrado* (Madrid: Alfaguara, 2011)]. *El contrabajo* de Suskind [Patrick Suskind, *El contrabajo* de (Barcelona: Seix Barral, 2013)]. *Marsias* y *La música* de Luis Cernuda [Luis Cernuda, *Prosa completa* (Barcelona: Barral, 1975), 1089-1093]. *El pianista célebre* de Giovanni Papini [Giovanni Papini, *El libro negro* (México: Época, 2008)]. *Música* de Vladimir Nabokov [Vladimir Nabokov, *Cuentos completos* (México: Debolsillo, 2017)]. *Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera* de W.H. Auden [Wystan Hugh Auden, *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007)]. *Pianista Blanco y Piano viejo* de Alberto Savinio [Alberto Savinio, *Toda la vida* (México: U.N.A.M., 1998), 421-426]. *El metrónomo cerebral y la medición de la música* de Ernest Pöppel [Ernest Pöppel, “The Measurement of Music and the Cerebral Clock: A New Theory” en *Leonardo*, 22, no. 1 (Massachusetts, 1989): 83-89].

<sup>38</sup> Un punto intermedio entre los textos literarios y los académicos son las memorias, comentarios y entrevistas. Parientes de los literarios y vecinos del ensayo, son un testimonio inmediato de la opinión del intérprete musical. Quizás, por ello, abordan más evidentemente la experiencia corporal. *Mis años de juventud* y *Mi larga vida* del pianista judío Rubinstein, son un vestigio de su experiencia como músico: su acercamiento a la música, sus primeras clases de piano, sus anécdotas como músico profesional... Véase Artur Rubinstein, *Mis años de juventud* (España: Fondo de Cultura Económica, 2012) y Artur Rubinstein, *Mi larga vida* (España: Fondo de Cultura Económica, 2012). *Sobre la música. Ensayos Completos y Conferencias* de Alfred Brendel es una compilación de diversos ensayos sobre compositores, obras del repertorio pianístico, su visión como músico (cómo tocar, qué hacer y qué no hacer)... Al respecto véase Alfred Brendel, *Sobre la música. Ensayos Completos y Conferencias* (Barcelona: Acanalado, 2016).

<sup>39</sup> Tratados musicales de interpretación: definen y explican las habilidades corporales y técnicas que debe desarrollar el intérprete para tocar. Más su objeto de estudio no es la experiencia corporal. La obra *Principios de la flauta travesera o flauta de Alemania. De la flauta de pico o flauta dulce y del oboe* del compositor y flautista francés Jacques-Martin Hotteterre ha sido considerada el primer ensayo de flauta. Contiene valiosa información sobre la articulación y la ornamentación. Al respecto véase Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute d'Allemagne; De la Flute A Bec, ou Flute Douce; Et du Haut-Bois: Divisez en Differents Traitez* (London: Forgotten Books, 2018). El libro *Cello, Bow and You, Putting It All Together* de Evangeline Benedetti trabaja tres elementos: el pensamiento musical del intérprete, las propiedades del instrumento y la capacidad motriz del cuerpo. La autora considera que la relación entre los tres elementos conduce a una interpretación físicamente saludable que permite y posibilita la expresividad musical. Véase Evangeline Benedetti, *Cello, Bow and You, Putting It All Together* (USA: Oxford University Press, 2016).

<sup>40</sup> Estudios académicos: son, en su mayoría, textos especializados en el tema. Investigaciones que analizan las características, cualidades, facultades y habilidades del intérprete musical. John Rink, profesor de música y pianista, editó un libro titulado *La interpretación musical* y compila textos de diferentes autores. Los ensayos tratan temas como el papel de la interpretación en la historia, su enseñanza, las habilidades que debe poseer

---

el ejecutante la interpretación en grupo, en concierto y en grabación, entre otros temas. Véase John Rick, *La interpretación musical* (Madrid: Alianza, 2006). Bruce Ellis Benson escribió *The improvisation of musical dialogue, a phenomenology of music*. Benson, en este libro, discrepa con la tradición musical: contradice las tesis canónicas de la creación musical y el papel que desempeñan los personajes del universo musical. Véase Bruce Ellis Benson, *The improvisation of musical dialogue. A phenomenology of music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

<sup>11</sup> Los estudios interdisciplinarios son un conjunto de textos que reúnen filosofía y música, ciencia y música, antropología y música... Alan H.D. Watson escribió *The biology of musical performance and performance-related injury*<sup>11</sup>, un análisis biológico sobre la interpretación musical. Analiza aspectos fisiológicos y ergonómicos; presenta información precisa sobre los principios biológicos y los procesos físicos que subyacen al oficio de la interpretación musical. Al respecto véase Alan H.D. Watson, *The biology of musical performance and performance-related injury* (London: Scarecrow Press, 2009). *Musical Performance, A Philosophical Study* de Stanley Godlovitch es un estudio filosófico que analiza las implicaciones de la tecnología en la música. El autor considera que entender cómo se transforma la expresividad de la música en vivo y en grabación aporta una visión actual de la música. Véase Stanley Godlovitch, *Musical Performance, A Philosophical Study* (London: Routledge, 1998). *El instrumento musical* de Bernard Séve es una miscelánea entre filosofía, musicología y luthería. El filósofo francés considera que el instrumento musical ha sido relegado e intenta reivindicarlo. Sostiene que el instrumento musical tiene un papel fundamental en la ontología de la obra musical. Véase Bernard Séve, *El instrumento musical, un estudio filosófico* (Barcelona: Acantilado, 2018). *The Routledge Companion to Philosophy and Music* compilado por Theodore Gracyk tiene un artículo interesante sobre la interpretación y la grabación escrito por Andrew Kania y Theodore Gracyk. El libro en general, es una guía maravillosa y una interesante fuente de referencia sobre diversos temas de filosofía y música. Véase Theodore Gracyk, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, (England, Routledge, 2011).

<sup>12</sup> Los estudios fenomenológicos, probablemente, se adentran de manera más consciente e intencional en la experiencia del intérprete musical. No obstante, se han enfocado en otros atributos del intérprete musical. Algunos autores que han ahondado en el tema son: Marc Richir, Sacha Carlson, Don Ihde (*Listening and Voice, Phenomenologies of sound*), Roman Ingarden (*The work of music and the problem of its identity*), Tiger C. Roholt (*Groove, a phenomenology of rhythmic nuance*), Alfred Schutz (*Fragments on the phenomenology of music*), James Tenney (*META/HODOS, a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form*), Ramón Pelinski (*Corporeidad y experiencia musical*), Mikel Dufrenne (*Fenomenología de la experiencia estética I y II*), Peter Szendy (*Phantom limbs on musical bodies*)... Al respecto véase Don Ihde, *Listening and Voice, Phenomenologies of sound* (New York: State University of New York Press, 2007), Roman Ingarden, *The work of music and the problem of its identity* (London: Palgrave Macmillan, 1986), Tiger C. Roholt, *Groove: a Phenomenology of Rhythmic Nuance* (London: Bloomsbury Academic, 2014), Alfred Schutz, "Fragments on the phenomenology of music" en *Music and Man*, 2, no. 1-2 (Great Britain, 1976): 5-71, James Tenney, *META/HODOS, a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form* (Lebanon New Hampshire: Frog Peak Music, 1988), Ramón Pelinski, "Corporeidad y experiencia musical" en *Trans Revista Transcultural de Música*, no. 9 (Barcelona, 2005): 1-39, Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética I y II* (Valencia: Universidad de Valencia, 1982) y Peter Szendy, *Phantom limbs on musical bodies* (New York: Fordham University Press, 2015).

sobre la interpretación musical. La mayoría de la bibliografía existente estudia el tema de la experiencia corporal del intérprete musical de forma indirecta; sólo una minoría, directamente. Parte de la bibliografía analiza la corporalidad a partir de la visión que Merleau-Ponty critica y revela una perspectiva sobre la interpretación que limita y restringe al intérprete musical. Es necesario reflexionar sobre la experiencia corporal para comprender el papel del intérprete musical.

## CAPÍTULO I

### EUSTACHE LE SUEUR Y EL INTÉRPRETE MUSICAL



Fig. 1 Eustache Le Seur. *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*. 1652-1655.  
Musée du Louvre.

En el presente capítulo reflexiono sobre la participación del cuerpo en la interpretación musical. Para entender cómo y por qué el cuerpo del intérprete impresiona la interpretación (como argumento en la hipótesis), es necesario, a partir de la filosofía merleau-pontyana y del mito griego de las tres musas de la creación, explorar los atributos de la corporalidad y desvestir al intérprete de antiguos prejuicios (colocarlo en el centro del análisis y no en el tránsito de un proceso ajeno a partir de la relación que entabla con otros elementos de la creación musical) y poner entre paréntesis su definición.

El capítulo se subdivide en cuatro apartados. Retomo el mito griego de *las tres musas de la creación* para ubicar al intérprete en el centro de la reflexión. El mito griego cuenta que había, antes de las nueve musas apolíneas, tres musas primigenias. Tres hermanas, tres momentos de la creación artística: Meletea, Mnemea y Aedea. Una lectura somera del mito presenta los elementos que conforman la creación artística a partir de su relación con los otros componentes. Si la apreciación del mito permaneciera en un nivel superficial, el análisis del mito sería estéril y la investigación regresaría al punto inicial: a la definición que estudia al intérprete a partir de dos o mas componentes circundantes. Sin embargo, los mitos se expresan en escorzos y al hacerlo, enmascaran. La mirada fenomenológica (particularmente, la merleau-pontyana) permite ver lo que se esconde a plena vista. En este caso, el cuerpo del intérprete musical. El análisis mitológico coloca al intérprete en el centro de la reflexión e incorpora a su definición los elementos que lo circundan. Retomo la representación iconográfica del mito griego de las tres musas de la creación del pintor Eustache Le Sueur (véase fig. 1) para adentrarme en los senderos del mito griego.

En el primer apartado, reflexiono sobre Meletea, la hermana mayor: el pensamiento (las ideas). En el segundo, destaco las cualidades que caracterizan a Mnemea, la de en medio: la creación (el autor). En el tercero, describo los atributos de Aedea, la menor: la interpretación. El mito divide en tres momentos la creación artística aunque, en apariencia, concentra sólo en uno la actividad creativa (en Mnemea, el autor). Un momento antes de Mnemea la obra aún no existe; un instante después, ha fenecido. El pensamiento es el preámbulo de la creación y, el momento posterior, su representación. El intérprete no tiene

un papel creativo en la creación artística, sólo reproductivo. Al ahondar en el sentido del mito y de la pintura, se invierten los valores y surgen diversas apreciaciones. Una (de muchas otras), revela al intérprete como elemento central del mito y del cuadro; a Mnemea y a Meletea como componentes constitutivos del cuerpo de Aedea. En el cuarto apartado ubico algunas cualidades que conforman la corporalidad del intérprete. Cualidades que contribuyen a reflexionar sobre el objetivo central de la investigación: qué aporta el cuerpo del intérprete a la interpretación.

### 1.1 Meletea, la musa del pensamiento

En la descripción de Grecia, Pausanias, el viajero, habla de tres musas primigenias<sup>43</sup>, tres musas hermanas anteriores a las nueve más conocidas. Hijas de Urano y de Gea. Son las

---

<sup>43</sup> Pausanias explica que había dos generaciones de musas. Las primeras y más antiguas eran hijas de Urano y Gea. Las segundas, de Zeus y Mnemósine. Meletea, Mneme y Aedea eran adoradas en el monte Helicón en Boecia. Se decía que su culto y nombres habían sido introducidos por primera vez por Efialtes y Oto:

“XXIX. [1] Sostienen que Oto y Esfialtes fueron los primeros en la antigüedad, que sacrificaron a las Musas en el monte Helicón, y en declarar sagrada esta montaña. Se cree que construyeron Ascra. Hegésino nos enseña en su poema en Ática, donde dice que Poseidón han tenido la buena voluntad de dormir con la hermosa Ascra, que tiene un hijo pasado el tiempo y que llamó Eoclo, que junto con el hijo de Aloeo, construyó Ascra, ciudad a los pies del monte Helicon, rico en fuentes. [2] Este poema se perdió antes de que yo estuviera en el mundo, y ya nunca sabremos pero Calipo de Corinto en su historia de los Orcomenios cita esto que yo de él he tomado prestado. Ascra la ciudad de hoy, no tiene nada notable, salvo una torre que se mantiene. Los hijos de Aloeo instituyeron el culto sólo tres musas, y el nombre de las tres Musas es Mélete (estudio), Mneme (memoria) y Aede (canto). [3] Se dice que luego Píero el macedonio, el hombre que dio su nombre a una montaña de Macedonia, después de haber llegado a Tespias, estableció las nueve musas, e impuso a todos los nueve nombres de hoy, o se inspiró en su propia sabiduría, o guiado por algún oráculo, o que había tenido conocimiento de algunos de Tracia, porque en cualquier momento los tracios fueron más científicos que los macedonios, y más cuidados de las cosas divinas. [4] Otros dicen que este Píero tenía nueve hijas, y les dieron los mismos nombres con que hemos denominado a las Musas, desde donde pasaron los nietos, en la mente de los griegos, a ser los hijos de las Musas. Sin embargo, Mimmermo, que escribió el verso elegíaco de la batalla de Esmirna contra Giges el rey de Lydia, aprendemos a partir del proemio de su poema, que las musas son hijas de la más antigua de los cielos, y hay otras de menor antigüedad, que son hijas de Zeus”.

Pausanias. *Descripción...*

musas de la creación: Meletea, Mnemea y Aedea. Su iconografía, múltiple, ha trazado relaciones entre ellas y las nueve posteriores. Eustache Le Sueur las asocia en el óleo *Las musas: Melpómene, Erato y Plyhymnia*<sup>44</sup>. Las pinta en mitad de una espesura: inalcanzables, remotas, sempiternas. Dos permanecen imperturbables. Una, encantada (Aedea).

Meletea, vestida de rosa, piensa, imagina las ideas. Mnemea, a la izquierda, con una partitura entre las manos, crea, en el sentido de autor. Aedea, en éxtasis musical, en un más allá del aquí del cuadro, interpreta. Lleva un instrumento de cuerda entre las manos, una especie de viola da gamba. Viste de azul. Su cuerpo, evidentemente, importa.

Unos ojos se dirigen hacia el exterior del espacio del cuadro. ¿Miran al espectador? ¿Buscan algo? Son los ojos de Meletea, la hermana mayor. Contemplan la distancia con risueña melancolía. Una distancia que está en su interior y no frente a ella. Los ojos de la musa eluden el mundo palpable y visible para adentrarse en un mundo detrás de su mirar.



Fig. 2. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*.

¿Qué mira la musa? El prelude del pensamiento... Contempla lo indistinto e inventa sus relieves. Introduce el contorno que ahorma las ideas y que funda lo abstracto. Meletea piensa. Esboza y esculpe conceptos, juicios, ideas... Los griegos estiman que en ella yace el

---

<sup>44</sup> Eustache Le Sueur, *The Muses: Clio, Euterpe y Thalia*. Aunque no hay una representación directa de las tres musas primigenias, las interpretaciones que hablan de la combinación entre las primeras musas y las nueve posteriores son múltiples.

albor de la creación artística. Su nombre significa “el ensayo”, “la meditación”. Su creación es insonora, impalpable, inasible.

Meletea porta una corona de hojas de laurel. El laurel es árbol de la dríade Dafne (δάφνην, el laurel), la de cabellos frondosos y tez de corteza; su padre, el afluente Peneo<sup>45</sup>, la convirtió en laurel para evitar que el dios Apolo la atrapara.

Dafne, con el cabello suelto al viento,  
sin perdonar al blanco pie corría  
por áspero camino tan sin tiento  
que Apolo en la pintura parecía  
que, porqu´ella templase el movimiento,  
con menos ligereza la seguía;  
él va siguiendo, y ella huye como  
quien siente al pecho el odioso plomo.  
Mas a la fin los brazos le crecían  
y en sendos ramos vueltos se mostraban;  
y los cabellos, que vencer solían  
al oro fino, en hojas se tornaban;  
en torcidas raíces s’estendían  
los blancos pies y en tierra se hincaban;  
llora el amante y busca el ser primero,  
besando y abrazando aquel madero<sup>46</sup>.

Sin embargo, aún cuando los labios de la musa no fueron más que retoños, ramas sus deditos, tronco su cristalino pecho, la ternura del dios perduró (véase fig. 3).

Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; contigo, laurel, adornaré siempre mi cabellera, contigo mi cítara, contigo mi carcaj; tú acompañarás a los

---

<sup>45</sup> En otras versiones hija del río Ladón. Ovidio sostiene que es hija del río Peneo: «El primer amor de Febo fue Dafne, hija de Peneo, y no fue un don de la Fortuna ciega, sino de la ira cruel de Cupido».

<sup>46</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesía Castellana Completa* (España: Cátedra, 2006).

caudillos del Lacio cuando la voz jubilosa grite triunfo y el Capitolio presencie largos cortejos. Guardián fidelísimo, permanecerás ante la puerta, en el umbral de Augusto, y protegerás la corona de hojas de roble que está en su centro; y lo mismo que mi cabeza es juvenil por sus cabellos sin cortar, tu llevarás siempre como adorno hojas perennes<sup>47</sup>.



Fig. 3. Lorenzo Bernini. *Apollo e Dafne*. 1622-1625.  
Museo Borghese.

La corona se convierte en símbolo de victoria, de liberación. La presurosa dríade consigue su libertad en la metamorfosis arbórea. Al escapar de Apolo, se aleja de todo lo que él representa: la perfección, la armonía y la razón. Se adentra en lo indefinido, en lo salvaje, en lo indeterminado. El laurel encarna la libertad.

¿Por qué Meletea porta la corona de laurel? ¿Acaso la creación de la musa se aparta o rehuye lo apolíneo y se adentra en lo abstracto, lo indistinto? ¿Es ella quien funda lo racional, lo simétrico, lo armónico?

El laurel es un elemento constante en los mitos apolíneos. Su aparición comienza con la dríade Dafne y se extiende hasta los cultos en Delfos. La pitonisa del oráculo de Delfos

---

<sup>47</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 258-259.

vierte hojas de laurel en las brasas. Si crepitan, el diseño es bueno. Si no, adverso. El laurel induce sueños premonitorios. Premonición viene del latín tardío *praemonitio*, -ōnis aviso previo. Se compone de *prae-* (antes, delante, por anticipado) y el verbo *monere* (hacer pensar en, advertir, aconsejar, recordar algo a uno)<sup>48</sup>. La premonición es una cualidad prometéica. «Pro-meteo es el que comprende de antemano, el que prevé»<sup>49</sup>. ¿Qué advierte o vaticina Meletea? ¿Anuncia la creación venidera, la aparición de la obra de arte? ¿Es presagio de la creación artística? ¿Hace pensar en el arte?

El vestido de Meletea es de un color rosáceo. El rosa, en la historia de la pintura, ha teñido los vestidos cándidos de doncellas tiernas y pícaras<sup>50</sup>, de incautas bailarinas<sup>51</sup>, de plácidas cortesanas<sup>52</sup>, de praderas crepusculares<sup>53</sup>, de fondos abstractos<sup>54</sup>, de cielos albos<sup>55</sup>... Es el rosa con el que Proust imagina a Odette, a Orlane de Guermantes, a Albertine. El rosa es el tono del amanecer, de los primeros fulgores áureos, de la pureza,

---

<sup>48</sup> Véase <http://etimologias.dechile.net/?premonicio.n>

<sup>49</sup> Jean Pierre Vernant, *El universo, los dioses, los hombres: el relato de los mitos griegos*, (España: Anagrama, 2000), 73.

<sup>50</sup> Véase el cuadro de Jean-Honoré Fragonard, *The Swing*, circa 1767-68. The Wallace Collection. National Art Museum, London.

<sup>51</sup> Véase el cuadro de Edgar Degas, *The Pink Dancers, Before the Ballet*, 1884. Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhagen.

<sup>52</sup> Kikukawa Eizan, *The Courtesan Hanazome of the Ogiya reading a letter and grinding ink*, circa 1815. The San Diego Museum of Art, California.

<sup>53</sup> Paul Gauguin, *Cavaliers sur la plage (II) (Riders on the Beach (II))*, 1902. Stavros Niarchos Collection, Grecia.

<sup>54</sup> Andy Warhol, *Marilyn 31*, 1967. Chicago Art Institute, Chicago.

<sup>55</sup> Thomas Gainsborough, *Mary, Countess Howe*, circa 1764. Kenwood House, London; Claude Monet, *Amanecer*, 1872. Museo Marmottan Monet, París; Utagawa Hiroshige, *Jardín de ciruelos en Kamada*, 1857, de la serie "Cien famosas vistas de Edo". Brooklyn Museum, Brooklyn; Henryk Siemiradzki, *Aurora, design for a ceiling decoration*, circa 1886. Museo Nacional de Varsovia, Varsovia.

del candor juvenil, de lo naciente. ¿El color sonrosado del traje de la musa anuncia su papel en la creación artística?



Fig. 4. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

El rosa surge de la unión entre azul y cierto tono de amarillo<sup>56</sup>. ¿Será una coincidencia que el color del atuendo de Aedea sea azul y azafrán el de Mnemea? El mito no apresa la esencia de las cosas: la expresa. Funda su laberíntica condición. ¿Será posible que en los colores de los vestidos de las musas resida el enigma del mito? Meletea es albor y corolario de la creación artística. Los colores vaticinan la presencia constante de Meletea en la creación de Mnemea y Aedea.

Quizás, el color que elige Le Sueur revela la relación entre las musas. Un color surge de otro hasta que se teje un entramado de sentido. ¿Qué significa que Meletea, el albor de la creación es resultado de las otras dos musas? ¿Las hermanas son anteriores a ella? ¿O quizás, no hay un antes y un después, sino una simultaneidad entre pensamiento, creación e interpretación?

---

<sup>56</sup> «Though anchored in the primary color red, pink isn't part of the electromagnetic spectrum. "When we see pink, we're not seeing actual wavelengths of pink light," explains Christina Olsen, the outgoing director of the WCMA and curator of its current exhibition. "It's an extra-spectral color, which means other colors must be mixed to generate it." The diversity of pink hues is the result of adding or subtracting yellow and blue tones from a wide spectrum of colors...». Alice Bucknell realiza una breve historia del color rosa, al respecto véase <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-pink>

El color anuncia más de lo que contiene su expresión sensorial. Merleau-Ponty considera que en el «anuncio más allá del contenido» está presente una *carga de sentido*<sup>57</sup>. El tono del vestido afecta la sensación que revela el color. El rosa y la experiencia de él son una vivencia de un estado en sí mismo. Le Sueur pone a la musa en una *situación*: la *situación* del color. En la ropa y en el color se oculta un sentido que manifiesta la percepción de un hecho; un hecho en el que los sentidos se entrelazan. El cuerpo es sensible a este hecho: lo percibe mucho antes que la razón. Por eso, advertir el juego de color en la vestimenta de las musas revela un elemento fundamental: la percepción corporal. El cuerpo percibe el cambio de color y sólo después, sucede la síntesis intelectual<sup>58</sup>.

La corona de laurel sobre la cabellera de Meletea representa el alejamiento de lo apolíneo y, por tanto, de lo racional y lo establecido. Es símbolo de la libertad. Revela que el pensamiento no sólo reside en la mente, habita en otros espacios. No hay nada que lo contenga: permanece en la indeterminación. El color rosa del vestido refleja la manifestación, la *dación* de ese pensamiento. Es el rosa del amanecer, de la aurora, de lo naciente. El pensamiento de Meletea no mora en el conocimiento establecido ni es resultado de las síntesis reflexivas. Es indistinto: surge en el estado naciente de sentido, es decir, en la más preeminente corporalidad.

---

<sup>57</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 25.

<sup>58</sup> Merleau-Ponty estima que el pensamiento no sólo reside en la mente, no sólo se compone de reflexiones intelectuales, sino también de síntesis motrices. Reflexionamos al respecto en el segundo capítulo.

## 1.2 Mnemea, la musa de la creación

A un costado de Meletea está sentada Mnemea, la memoria<sup>59</sup>. Mnemea atesora recuerdos. Compone una especie de «recuerdofilia». La fascinación de una colección, decía Italo Calvino, reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado. Mnemea colecciona las ideas, ilusiones y alborozos de su hermana Meletea. Intenta asirlas y apresarlas en la tinta de la escritura. Las dota de delicadas facciones, un semblante, una presencia. Las enreda y entreteje hasta que surge un ser independiente de ella. Un ser de condición breve y paradójica que fenece en el instante que Mnemea cesa de concebirlo o en el momento que surge y se instaura. Cuentan los lejanos relatos del monte Helicón que la obra de arte existe, «es» mientras Mnemea la crea. Antes de ella, la obra aún no está viva. Un momento después, ha expirado: el flujo de la obra se suspende y permanece inerte.

El rostro de Meletea está inclinado. Sostiene un manuscrito sobre el regazo: una partitura (véase fig. 5)<sup>60</sup>. Su boca está entreabierta (contiene su éxtasis), ¿dice algo o permanece en silencio? Mnemea es poeta, escritora, compositora, dramaturga, pintora, escultora... Artista es quien dice algo y a la vez no. Su creación habita en la aprehensión de la tinta, de los óleos, de la piedra... Pertenece a la sonoridad sin sonido del pensamiento. Quizás por eso la abertura en la boca de la musa es apenas perceptible.

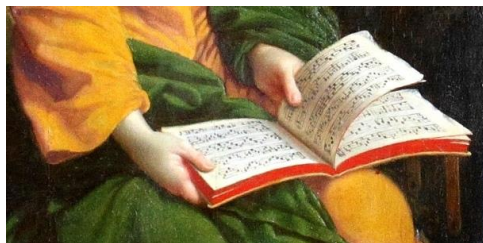


Fig. 5. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*.

---

<sup>59</sup> «Memoria», del latín *memoria*, se compone del adjetivo *memor* (el que recuerda), y el sufijo *-ia* que se usa para crear sustantivos abstractos y construir el verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente). Véase <http://etimologias.dechile.net/?memoria>

<sup>60</sup> La musa tiene una partitura sobre las piernas. Es un anacronismo porque los griegos no tenían partituras.

Mnemea es la autora. «Autor», del latín *auctor*, significa «fuente», «instigador» o «promotor». *Auctor* se origina en *augere* (agrandar, aumentar o mejorar). El autor perfecciona algo que ya existe. Su labor consiste en promover esa creación. Mnemea retoma las ideas de su hermana Meletea y las perfecciona.

La musa lleva un manto aceitunado y una túnica color azafrán. El color de la primavera y del otoño: el origen y el fin. «Verde» se deriva del latín *viridis*, «verde, vigoroso, vivo, joven», se relaciona con *virere*, «verdear» (cercano al *verdadear* de Heidegger). El verde cubre el cutis de Gea, colorea la dermis de plantas y árboles, símbolo del nacimiento, la juventud, la calma... El amarillo<sup>61</sup> entinta el otoño, la espiga del trigo, la campana del narciso, el fulgor solar, «los cabellos de oro fino»<sup>62</sup>... Amarillo viene del latín *amarus*, «amargo, triste», a través de la forma *amarellus*. Se relaciona con el verbo «μαραίνω», que significa «apagarse, marchitarse». La musa porta el color de lo que surge y desaparece. El tono de su vestido revela el destino efímero de la obra de arte y su relación vital con Mnemea. La obra de arte existe, vive, mientras Mnemea la crea.

La creación es pasajera. Surge y se desvanece a la par. Para emerger y permanecer, la creación necesita la memoria: si brota un pensamiento y no hay memoria, ese pensamiento es olvidado y la creación no se concreta. Y viceversa, para que la creación perdure y se transforme, se requiere la memoria. Quizás, por eso los griegos consideraron que el autor era el creador, pues sólo aquel con la capacidad de recordar es capaz crear. La musa Mnemea atesora las ideas que ha pensado Meletea, su hermana, y construye algo con eso: crea.

---

<sup>61</sup> El ocre amarillo es uno de los pigmentos más antiguos. Las pinturas rupestres (de más de 17,000 años de antigüedad) utilizaron este pigmento.

<sup>62</sup> A menudo, en la antigua Grecia y Roma, los dioses eran representados con el cabello amarillo o rubio: «de oro». Una moda de la época consistía en teñirse el pelo de amarillo o pasar un tiempo bajo el sol para blanquearlo. De la Vega, *Poesía Castellana...*

La creación o construcción de un nuevo sentido se genera, según Merleau-Ponty, a partir de la relación entre los elementos involucrados: el vínculo surge de la conexión intrínseca que se establece entre datos evocando otros datos complementarios. La evocación es el resultado de una asociación que se activa al despertar el recuerdo de una experiencia pasada y compaginarlo con experiencias presentes. Las experiencias del pasado no se equiparan, con exactitud, a las del presente: sólo se asemejan. Dos términos –expresa Merleau-Ponty– no pueden identificarse o reconocerse como siendo el mismo, son dos asociaciones y sustituciones que anuncian diversas impresiones basadas en una significación de lo percibido<sup>63</sup>. La «proyección de los recuerdos» no es una actividad mental en la percepción. Por el contrario, se trata de comprender cómo la consciencia altera la estructura de la experiencia.

El color aceitunado y azafranado de la vestimenta revela que la memoria es el principio y el fin del pensamiento. Es resultado del pensamiento y, a la vez, lo produce. Si Mnemea retoma las ideas de su hermana Meletea, entonces, su creación responde a la naturaleza de esas ideas. Es decir, retoma ideas que surgieron a partir de la corporalidad y, por tanto, se estructurarán como memoria corporal de un pensamiento encarnado. El pensamiento requiere la memoria para permanecer y la memoria no surge sin el pensamiento.

---

<sup>63</sup> La tesis empirista sostiene que la asociación de ideas provoca que cuando tenemos una nueva experiencia la sustituimos con la experiencia similar que tuvimos en el pasado. Por ejemplo, la experiencia que tengamos del amarillo no cambiará pues se remontará a la primera experiencia que tuvimos del amarillo. De ahí en adelante, cada vez que veamos el amarillo no tendremos una nueva experiencia del amarillo, sino que la experiencia pasada sustituirá la experiencia presente. Es decir, con la primera vez que se ve el amarillo es suficiente. En la experiencia nueva sobrepones la pasada. Merleau-Ponty critica la concepción empirista. Expresa que si así fuera, la creación no sería posible. Explica que ciertamente hay una proyección de los recuerdos pero no se pueden reconocer como siendo los mismos recuerdos, sólo pueden asociarse entre sí. Si yo juego a que este es un amarillo y reconozco el amarillo pero no le doy las características de la experiencia pasada, estoy encontrándome con el amarillo de nuevo. En ese momento yo lo que tengo es una nueva posibilidad frente al amarillo. Una experiencia pasada ofrece ciertos datos del amarillo. La experiencia nueva toma ciertos datos de esa experiencia pero no reduce la nueva experiencia a la pasada, justo porque la percepción no lo permite. La creación de lo nuevo surge cuando al pasado le quitas el estatuto de determinante ontológico. La novedad implica tomar al pasado pero articularlo, unirlo. En la intersección entre pasado y presente, queda un espacio vacío. En ese espacio, sostiene Merleau-Ponty, se pueden hilar nuevos sentidos. Al respecto véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 36-37, 43-45.

### 1.3 Aedea, la musa de la interpretación

¿Quién es la musa con el rostro encantado? Aedea, la pequeña. El tercer momento de la creación. Toca un instrumento musical, una viola da gamba con una cabeza de mujer tallada en el clavijero (véase fig. 6). El rostro de madera evoca el semblante de la esfinge o la sibila, las procreadoras de paradojas. Advierte sobre la figura que lo porta y se presenta como insignia.

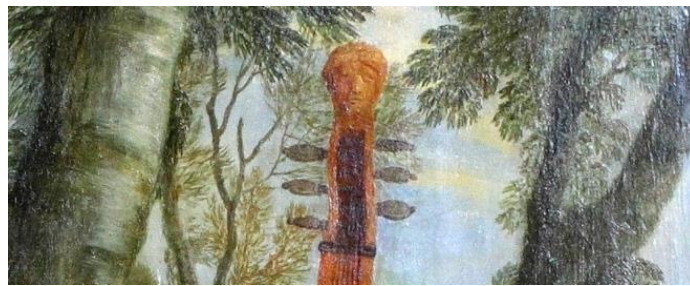


Fig. 6. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*.

Aedea, según el mito griego, es la última fase de la creación artística: la interpretación. A diferencia de Mnemea, ella, aparentemente, no crea. La creación no le pertenece. Cuando la obra llega a sus manos, el momento creativo ha concluido. Aedea juega con la creación de sus hermanas. Lee, recita, canta, toca: interpreta.

¿Qué significa interpretar? ¿Qué hace el intérprete? «Intérprete» viene del latín *interpres, interpretis*. Uno de sus significados es «negociador» o «intermediario». Se compone del prefijo *inter-* que sirve para marcar la mediación o posición entre dos puntos; y de la radical *pret-* que se vincula a una raíz indoeuropea *per-* «vender» o «comprar». Por un lado, el intérprete es un mediador: un reconciliador entre dos puntos. Por el otro, es aquel que toma o provee algo (pero no ambas cosas a la vez).

Algunas definiciones advierten que es «la persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida». El intérprete es visto como una persona que transmite información (no suya) a un tercero. ¿Aeдея «traduce» la creación de sus hermanas? «Explica acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos»<sup>64</sup>. Porta un papel de autoridad que decreta qué sucedió con certeza. Otras descripciones le atribuyen un papel más activo, más creativo: «Sirve para dar a conocer los afectos o movimientos del alma» (¿los de Aeдея o los de sus hermanas?), «concibe, ordena o expresa de un modo personal la realidad». ¿Es un emisor de las ideas ajenas, un mediador entre dos elementos, determina la veracidad de una situación, es traductor de las expresiones del alma? ¿Qué hace el intérprete? ¿Traduce algo? ¿Es el vehículo de un traslado? Utiliza sonidos sin palabras. ¿Dónde se encuentra el mensaje original? ¿Está hecho de sonidos? ¿Su traducción es insonora? ¿O viceversa? ¿Los sonidos penetran el alma del oyente? ¿El alma del músico se vuelve sonora?

Responder cualquiera de las preguntas anteriores no es tarea fácil. Sin embargo, más allá de su dificultad, contienen, en su planteamiento, un prejuicio: colocan al intérprete musical en el tránsito de un proceso circunstancial, lo estudian a partir de la relación que establece con los elementos que lo rodean y no en el centro de la reflexión. Al definirlo indirectamente o por medio de una relación lo determinan e impiden que cualquier elemento nuevo se incorpore a la estructura. Por ejemplo, el cuerpo del intérprete musical. La experiencia vivida del cuerpo del intérprete ha pasado prácticamente desapercibida. Los ojos trazados han puesto su atención en otras piezas y, al hacerlo, consciente o inconscientemente, han determinado al cuerpo. Merleau-Ponty propone retornar al cuerpo, a la experiencia vivida. Tomarlo como punto de partida, un punto de vista acerca del mundo. Sostiene que al tomar consciencia del cuerpo, se toma consciencia de la mirada del cuerpo: el cuerpo es la medida del tiempo y del espacio<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Véase <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=interpretar>

<sup>65</sup> Véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 90.

## 1.4 El cuerpo: dinamismo y expresión

Le Sueur elige un tono azulado para el vestido de Aedea. El azul, en el arte, es un color de gran valía<sup>66</sup>: es el color del Sumo Sacerdote egipcio, del manto de Zeus (símbolo del dios celeste), de la virgen María... «Azul» tiene su origen en el *sans rajavarta* que significa «rizo del rey»<sup>67</sup>. ¿Por qué la musa porta un color tanpreciado si, aparentemente, su participación en la creación musical es pasiva? Con el color azul, Le Sueur atribuye (¿sin saberlo?) protagonismo a la musa.

El cuadro persiste en uniforme inmovilidad. Un elemento acalla la quietud: un pálido piececillo descalzo se asoma bajo el manto de Aedea. Sutil y expresivo. Su aparente estatismo encubre el movimiento: el salto, la danza, el trote<sup>68</sup>... ¿Por qué sólo se asoman los pies de Aedea y no los de sus hermanas? ¿Cuál es la relación de la pequeña musa con el movimiento? ¿Es un atributo de su actividad creativa?<sup>69</sup>

Su delicado rostro de gardenia se dirige hacia el cielo. Manifiesta éxtasis. Un intenso sentimiento la embarga (un sentimiento *appassionato*) (véase fig. 7). ¿Cuál es la razón de

---

<sup>66</sup> «For centuries, the cost of lapis rivaled the price of gold. Given its hefty price tag, the color was reserved for only the most important figures (namely, the Virgin Mary) and the most lucrative commissions (namely, the church). Legend has it that Michelangelo left his painting *The Entombment* (1500–01) unfinished because he could not generate the funds to buy ultramarine blue. Raphael used the pigment scarcely, applying it above base layers of azurite when depicting the Virgin Mary’s blue robe. The Baroque master Johannes Vermeer, on the other hand, bought the color in spades, so much so that his indulgence pushed his family into debt. Given the high demand, in 1824, France’s *Société d’Encouragement* offered a reward of 6,000 francs to anyone who could invent a synthetic version of ultramarine». Sara Gotttesman realiza una propuesta interesante sobre la historia de los colores. Al respecto véase <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-brief-history-of-blue>

<sup>67</sup> La palabra azul se deriva del árabe hispánico *lazawárd*, este del árabe *lāzaward*, ‘lapislázuli’, este del persa *laǵvard* o *lažvard*, y este del sánscrito *rājāvarta*, «rizo del rey». Véase <http://etimologias.dechile.net/?azul>

<sup>68</sup> La representación de los miembros del cuerpo de Aedea reflejan el movimiento, son íconos del movimiento.

<sup>69</sup> El tema se desarrolla en el segundo capítulo.

su embeleso? ¿La creación de sus hermanas? Su rostro no es el único participante en su delirio, su cuerpo también. Su torso está fuera de equilibrio y su pecho, dilatado por algo que lo impulsa desde dentro como si algo quisiera salir, expresar. Aedea, a diferencia de Mnemea (que retiene su éxtasis), no disimula su expresión (facial ni corporal). ¿Por qué la pequeña musa no encubre su arrebató? ¿Acaso su deleite supera el de sus hermanas? ¿Su confinamiento respecto del acto creativo provoca que su goce sea mayor? ¿Qué posee ella (y no sus hermanas) que disfruta más?



Fig. 7. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

Un pecho sin control escapa de los ropajes de Aedea (véase fig. 8). Rosado como la peonia. El cuerpo de la musa no está oculto. Se revela sin ataduras. Parece que la expresividad de la musa promueve el desprendimiento de su vestimenta y, por lo tanto, la aparición del cuerpo. Un gesto de violencia contenida se deja ver en el trazo de Le Sueur. Acaso, ¿el aspaviento revela la presencia del cuerpo bajo la ropa? ¿Le Sueur busca manifestar la presencia y el goce del cuerpo oculto tras la indumentaria?



Fig. 8. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

Aeдея deja ver un piececillo albino, un gesto extasiado y un cuerpo velado. Dinamismo, expresión y corporalidad. Dinamismo se relaciona con la fuerza y el movimiento. Expresión con la cualidad de manifestar algo que se quiere dar a entender. Corporalidad con el cuerpo o lo relativo a él. El primero y el segundo dependen del tercero. Sin cuerpo no hay dinamismo ni expresión. Ambos anuncian la presencia tácita del cuerpo. La hermana pequeña aporta su cuerpo a la obra de arte. Un cuerpo dinámico<sup>70</sup> y expresivo.

El intérprete musical es movimiento: abre y cierra los labios, infla sus cachetes, contrae los músculos del cuello y del rostro, desplaza sus brazos y dedos por el instrumento; ejecuta movimientos precisos, violentos, abruptos, escarpados, suaves, suspicaces, puntillosos, concisos, tímidos, breves... El intérprete es expresión: suspende el gesto, fractura la vibración, juega con el tiempo, inmoviliza el flujo, produce espasmos enérgicos y estremecimientos delicados... Otorga sentido al movimiento. El músico es cuerpo: el movimiento expresivo o la expresión móvil no son posibles sin un cuerpo. El músico es dinamismo y expresión corporalizada y un cuerpo dinámico y expresivo.

El cuerpo del intérprete es un cuerpo musical. Un cuerpo que se *conforma* en el momento de encontrarse con el instrumento musical. El goce, la expresión y el dinamismo corporales adquieren sentido en el momento que se encuentran con otro objeto del cuadro. Un elemento que se destaca, que parece competir por el primer plano del cuadro con el cuerpo de Aeдея: el instrumento musical. En el fondo del cuadro está Meletea (el pensamiento); en la parte izquierda, Mnemea (la creación) y en la derecha, Aeдея (la interpretación); al frente, el instrumento. Sin embargo, a pesar de que Aeдея está en la zona derecha central del cuadro, su cuerpo se inclina para aparecer en la parte frontal, junto al instrumento. La cabeza de mujer tallada en la punta del clavijero augura la relación

---

<sup>70</sup> Merleau-Ponty no utiliza el término *dinámico* para hablar del movimiento en el cuerpo. Incluso, lo critica. «Los psicólogos dicen a menudo que el sistema corpóreo es dinámico. Reducido a un sentido preciso, este término quiere decir que mi cuerpo se me revela como postura en vistas a una cierta tarea actual o posible». Sin embargo, la forma en se utiliza *dinámico* en la investigación busca recuperar la noción de movimiento como espacialidad de situación y la noción de *dynamis*, como lo «que puede un cuerpo». Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 117.

entre el cuerpo del intérprete musical y el instrumento. La viola da gamba tiene un rostro, un semblante que adquiere al encontrarse con el intérprete. El instrumento musical es parte del cuerpo del intérprete y el cuerpo del intérprete se *conforma* hasta encontrarse con el instrumento.

Las tres musas hermanas no son tres momentos de la obra de arte, son tres aspectos de la creación artística, un flujo sin principio ni fin, un prisma. No hay distinción entre una y otra. La creación artística (en este caso, musical) no sucede, como una lectura superficial del mito podría sugerir, en tres momentos (pensamiento, creación o autor, interpretación), ni la definición de los elementos implicados se elabora a partir de la relación entre ellos. Más que ser tres momentos, son tres *aspectos*. «Aspecto, del latín *aspectus* vocablo derivado del verbo *aspicere*, y ambas palabras formadas por ad, prefijo que indica asociación, junto a, y la raíz del verbo *specere*, observar, contemplar, mirar. Es por eso que aspecto es la visión asociada a algo, y también el punto de vista, el plano de visión. El prefijo ad- (hacia, aproximación), como en adaptar, adherir, admitir. Se relaciona a una raíz indoeuropea as- (a, cerca)»<sup>71</sup>. La representación iconográfica de Eustache Le Sueur permite advertir otros semblantes del mito. El pintor lo manifiesta con sutiles guiños: el color rosa del vestido de Meletea es resultado del color de los vestidos de sus hermanas, el azul (Aeaea) y el tono amarillo (Mnemea). Su disposición revela su confinidad y unicidad: no están en el mismo plano o distanciadas, están apenas sobrepuestas. Las dos hermanas mayores, Meletea (el pensamiento) y Mnemea (la memoria) constituyen un lado de la balanza: el de la consciencia. Un ámbito difuso (Meletea) y, el otro, nítido (Mnemea). Aeaea, la hermana menor (la interpretación), el contrapeso: el cuerpo. Sin embargo, las musas no están escindidas sino entrelazadas.

Aeaea no es la última musa y el último momento de la creación artística porque su importancia sea menor o su aportación insustancial. El cuerpo de Aeaea es el semblante

---

<sup>71</sup> Véase <http://etimologias.dechile.net/?aspecto>

de las dos hermanas, lo visible que revela lo invisible<sup>72</sup>. Sin embargo, constantemente parece lo contrario. El color azul y la vestimenta que se despende revelan lo visible que se presenta como invisible: el cuerpo pasa inadvertido a pesar de su visibilidad. Lo evidente de su presencia causa su invisibilidad a plena vista.

El piecillo de la musa sintetiza el encuentro entre Meletea, Mnemea y Aedea. El pensamiento corporal surge mediante el movimiento. Es un cuerpo que se mueve y, al hacerlo, crea sentidos. El gesto de su rostro y de su cuerpo revelan la expresividad. El cuerpo de la musa está vivo, siente, percibe, experimenta y, por lo tanto, expresa. Es un cuerpo doble: el cuerpo del intérprete se *configura* al encontrarse con el instrumento musical (incluso si el instrumento es el cuerpo o la voz)<sup>73</sup>.

El mito griego y la lectura del cuadro de Le Sueur permiten comprender, por un lado, que el cuerpo posee un papel fundamental en la interpretación musical y, por el otro, vislumbrar algunos de los rasgos principales que lo conforman. Revelan tres cualidades del cuerpo del intérprete musical: un piecillo albar que se asoma bajo el vestido, un rostro extasiado y el instrumento musical. El pie advierte movimiento; el gesto, sensibilidad y, por lo tanto, expresión; el instrumento, diálogo. ¿Qué relevancia tiene el movimiento y el gesto en la interpretación? ¿Cómo se configuran al encontrarse con el instrumento musical?

El pie y el gesto en el semblante de Aedea revelan que para conocer el cuerpo se requiere estudiar previamente su experiencia: analizar el cuerpo como *Leib* y no como *Körper*. Merleau-Ponty, junto con la tradición fenomenológica distingue entre el cuerpo como *Körper* y como *Leib*. El primero, *Körper*, es heredero de la obra de Vesalio<sup>74</sup>, de la filosofía cartesiana y resultado del pensamiento científico. Concibe el cuerpo como un

---

<sup>72</sup> Cfr. Merleau-Ponty, *Lo visible...*

<sup>73</sup> En el capítulo quinto analizaremos la relación entre el cuerpo del intérprete y el instrumento musical.

<sup>74</sup> Al respecto, véase nota al pie 7.

objeto, un *partes extra partes*, una cosa corpórea, un objeto externo, independiente del ser humano. *Körper* es el cuerpo mecánico, geométrico, físico, natural («el conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo»)<sup>75</sup>. El segundo, *Leib*, considera al cuerpo como consciente capaz de percibir el mundo y a sí mismo<sup>76</sup>. *Leib* es el cuerpo-sujeto, fungiente, sintiente, ser-cuerpo, cuerpo-propio. Es «el cuerpo que se intuye, experimenta, padece y siente, que no se deja objetivar conceptualmente de un modo total»; «el cuerpo, en cuanto organismo mío, en cuanto vivido por mí como corporalidad».

Para Merleau-Ponty, la comprensión del cuerpo como *Körper* acalla y desestima la experiencia corporal, y al hacerlo, accede a un conocimiento fragmentario y parcial del cuerpo. «La ciencia no tiene, no tendrá nunca, el mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la razón de que sólo es una determinación o explicación del mismo»<sup>77</sup>. Para conocer la corporalidad, es imprescindible entender cómo experimenta y percibe el ser humano el mundo y su propio cuerpo. Es necesario, dice Merleau-Ponty, que:

[...] el pensamiento de ciencia –pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto en general– se resitúa en un “hay” previo, en el sitio, sobre el suelo del mundo sensible y del mundo abierto tal como son en nuestra vida, para nuestro cuerpo, no ese cuerpo posible del que se puede sostener con facilidad que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que se mantiene silenciosamente por debajo de mis palabras y de mis actos<sup>78</sup>.

El conocimiento científico da por sentado la información que proporciona la experiencia del cuerpo pues la considera irrelevante o engañosa. Olvida que el cuerpo es

---

<sup>75</sup> Al respecto véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 87-108.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, 25-60.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, 8.

<sup>78</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y...*, 21.

la condición de posibilidad de todo conocimiento. Es la base de su propio conocimiento: para conocer el cuerpo hay que partir del cuerpo. El cuerpo es vivenciado, intuido, experimentado: es un ser -situado-corporalmente-en-el-mundo. En sentido fenomenológico, no es un objeto que se pueda concebir y tratar como una cosa ni como algo puramente material, ya que es una dimensión de la existencia propia de cada ser humano. El cuerpo-propio, fenomenal, hay que considerarlo como el sujeto encarnado que está presente en el mundo. El cuerpo como *Leib* toma la experiencia del cuerpo vivido como fundamento. Por ello, Merleau-Ponty estima necesario dar un paso atrás y valorar la información que proporciona la corporalidad.

No puedo captar de ella un conocimiento distante. Si adivino lo que ella puede ser, es a base de dejar allí el cuerpo objeto, partes extra partes, y de referirme al cuerpo cuya experiencia actual poseo, por ejemplo, al modo como mi mano rodea por todas partes al objeto que toca, anticipándose a los estímulos y dibujando la forma que percibiré. No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo<sup>79</sup>.

La experiencia corporal del intérprete es la vía para comprender el cuerpo del intérprete<sup>80</sup>. El cuerpo del intérprete es un cuerpo vivido que experimenta, percibe y vive el mundo de determinada manera, con características y cualidades particulares que lo definen. El intérprete aporta su cuerpo a la interpretación musical. Un cuerpo dinámico, expresivo, dialógico (tres atributos corporales que se presentan antes de cualquier síntesis reflexiva). Para comprender el cuerpo del intérprete, es necesario partir de su experiencia

---

<sup>79</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 94.

<sup>80</sup> ¿Qué diferencia hay en la interpretación si se distingue entre cuerpo como *Körper* y cuerpo como *Leib*? En un caso, el cuerpo tiene una función: actúa como soporte material. Su participación se asemeja a la del lienzo en la pintura. En el otro, el cuerpo es un objeto consciente que siente y percibe y, por lo tanto, experimenta. La experiencia requiere de una participación activa, bilateral: recepción y expresión. El éxtasis en el rostro de Aedeia recuerda que su cuerpo siente, percibe y expresa. El éxtasis, ese «más allá del aquí», muestra cómo el cuerpo desborda la concepción que lo ubica como soporte material.

vivida corporal, conocer las cualidades que lo conforman, la forma cómo percibe y cómo se comporta.

¿Cómo es el cuerpo de la musa Aedea? ¿Cómo se manifiesta la presencia de sus hermanas (el pensamiento y la creación) en él? ¿Se asemeja al de la hermosa estatua Galatea, de inigualable belleza pero incapaz de moverse? ¿O al de Europa, la de ojos vacuos, tosco y salvaje? ¿O al de la ninfa Dafne, estático? En el siguiente capítulo, veremos cómo se presentan las dos hermanas mayores en la corporalidad del intérprete musical y cómo es, a partir de la filosofía de la corporalidad de Merleau-ponty, el cuerpo del intérprete musical.

## CAPÍTULO II

### EL CUERPO DEL INTÉRPRETE MUSICAL

¿Cómo es el cuerpo de Aedea? ¿Qué papel juega en la interpretación musical? ¿Qué significa que es dinámico y expresivo? ¿Cuál es la importancia del movimiento en la interpretación? ¿Qué significa que el cuerpo es expresivo? ¿Qué expresa el cuerpo?

Para dilucidar qué aporta el cuerpo del intérprete a la interpretación musical se requiere, previamente, comprender cómo es ese cuerpo. En el presente capítulo, describiré, a partir de la filosofía de Merleau-Ponty, las cualidades del cuerpo; específicamente, las del cuerpo del intérprete musical. El filósofo francés, antes de describir qué hace y cómo se comporta el cuerpo, trata de entender qué es el cuerpo: ¿es un objeto?, ¿qué tipo de objeto es?, ¿qué lo diferencia de los demás objetos? ¿Acaso los objetos tienen la posibilidad de ser dinámicos y expresivos? ¿Una cosa puede expresar algo?<sup>81</sup>

El capítulo dos tiene cinco apartados que, en conjunto, permiten explicar cómo es el cuerpo del intérprete. En el primer apartado, utilizo la vestimenta como analogía de comportamiento para destacar la carga simbólica del cuerpo al mostrarse. En el segundo apartado, ahondo en el análisis del cuerpo como categoría fenomenológica. Continuo con la ambivalencia retórica de la vestimenta para destacar cómo la experiencia perceptiva del cuerpo propio, a partir del oscilamiento entre presencia y ausencia, anuda estratos de identificación. Enfatizo la «cristalización sensible» de la consciencia a partir de la estructuración perceptiva del propio cuerpo<sup>82</sup>. En el tercer apartado, reflexiono sobre los

---

<sup>81</sup> Véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 108-115.

<sup>82</sup> Ídem.

alcances y posibilidades del cuerpo interpretativo (al ser una entidad abierta a las experiencias sensibles). Tomo como base la premisa merleau-pontyana que afirma: el cuerpo es «el centinela que se mantiene silenciosamente por debajo de mis palabras y de mis actos»<sup>83</sup>. El momento de la experiencia previo a la síntesis refelexiva es el espacio para el origen de todo sentido<sup>84</sup>. En el cuarto apartado, destaco cómo el cuerpo manifiesta una posibilidad de pensamiento, un pensamiento encarnado. El cuerpo es capaz de comprender su horizonte espacial, gracias a su percepción sensorial y por medio de las experiencias que lo vinculan a su contexto inmediato. El cuerpo fenomenológico es un cuerpo perceptor de un mundo percibido. Finalmente, en el último apartado, subrayo el vínculo que el cuerpo, a partir de la experiencia, establece entre memoria y percepción.

## 2.1 El vestido de Aedea

«Las imágenes muestran y ocultan a la vez, y en ocasiones, lo ocultado y ausente es más significativo que lo presente»<sup>85</sup>. Al mostrar, ocultan. Al ocultar, muestran. Le Sueur pinta una desnudez velada en Aedea (véase fig. 9). Un seno que se asoma y una piel que se cubre. Un cuerpo que, al manifestarse, se esconde. Un paño que ciñe la figura de la musa y la disimula. La presencia del cuerpo rara vez es evidente: la piel revestida revela la inadvertencia constante del cuerpo; el pecho, su aparición escorzada<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Ídem.

<sup>84</sup> Merleau-Ponty sostiene que la génesis del cuerpo objetivo es un estrato genético en el cual surge el sentido. *Ibíd.*, 91.

<sup>85</sup> Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto* (Barcelona: Anagrama, 1996), 36.

<sup>86</sup> La piel vestida de Aedea pone de manifiesto el constante olvido nuestro cuerpo. El cuerpo pasa desapercibido constantemente pues, a diferencia del resto de los objetos, no podemos alejarnos de él. Siempre está con nosotros. Sin embargo, a pesar de su ineludible presencia (o quizás debido a) pasa desapercibido la mayor parte del tiempo: nos olvidamos de él. ¿Cómo nos percatamos de su ocasional presencia? El pecho níveo de Aedea que se asoma tras la vestimenta es expresión de su intermitente manifestación. El cuerpo sufre una triste paradoja: su presencia constante provoca su olvido; sin embargo, su



Fig. 9. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

El vestido de la musa denuncia la necesidad humana de silenciar el cuerpo. La ropa invisibiliza, esconde. Como la máscara, simula una apariencia. Dios oculta la hiriente desnudez de Adán y Eva tras vestiduras de piel (véase fig. 10)<sup>87</sup>. Ropa, del gótico *raupa* «botín», se deriva del germánico *raupjan* «pelar, arrancar». Al esconder el pecado, Dios le «arranca» al ser humano una parte de su ser: su cuerpo. El hombre vestido es un hombre sin cuerpo. El hombre desnudo es un hombre sin razón. Las mujeres de Tebas, al seguir a Dionisio, se despojan de sus vestidos y, con ellos, de su cultura y razón<sup>88</sup>. Al vestirse, el hombre niega su cuerpo y se convierte en un ser racional; al desnudarse, recupera su

---

eventual notoriedad no es algo anhelado. Si el cuerpo se nota es porque algo le duele, porque se ha equivocado, o porque limita y no permite realizar alguna acción. Se presenta mediante el error, la angustia, el cansancio...

<sup>87</sup> «Dios hizo vestiduras de piel para Adán y su mujer, y los vistió». (Génesis 3:21).

<sup>88</sup> Vernant, *El universo...*, 154-173.

cuerpo pero se aleja del dominio de la razón. Aparentemente, razón y corporalidad son incompatibles<sup>89</sup>.

Merleau-Ponty expresa que el cuerpo es un objeto y, a la vez, no lo es. A diferencia del resto de las cosas, es un objeto consciente que percibe el mundo, a la par, que a sí mismo. Es un objeto que se mueve, que puede tocar otros objetos, conocerlos a partir de diversos ángulos, acercarse y alejarse de ellos<sup>90</sup>. No puede verse más que a partir de la misma perspectiva. No es capaz, como lo hace con otros objetos, de pararse frente a sí mismo, de darse la vuelta a sí mismo o alejarse de sí mismo<sup>91</sup>. Su presencia inminente sólo es viable

---

<sup>89</sup> Razón y cuerpo han sido ubicados como categorías opuestas, adversarias, antagonistas. La razón encarna lo propiamente «humano»; el cuerpo, lo «animal». El cuerpo, antítesis de lo racional, se vincula con lo salvaje, lo ilógico, lo absurdo. El cuerpo es lo que se revela mediante enfermedades, delirios, sueños, confusiones, malestares o placeres. Distrae y limita al ser humano. No le permite acceder al conocimiento y lo esclaviza con sus necesidades. Por algo Sócrates llamó al cuerpo «prisión del alma»; la Edad Media, «morada del demonio». Plotino, por ejemplo, se avergonzó de tener cuerpo. Cuenta una anécdota que no quiso posar para un retrato porque eso inmortalizaría una abominación degradante (el cuerpo). Porfirio lo consideró sombra o reflejo de una realidad perfecta que existía en otro mundo. Para él, los retratos presentaban una copia de una mala copia. Los cínicos buscaron cortar todo vínculo doméstico y dedicarse a la vida contemplativa; consideraron que el cuerpo era algo menospreciable, corruptible, transitorio... La vestimenta constituye el intento humano por disimular, encubrir y silenciar lo irracional. Entre más imperceptible es lo corporal en el hombre, mayor su cercanía con la razón. El cuerpo ha sido considerado penumbra de la razón; la opaca y enturbia. No permite su libre actividad. La restringe, la perjudica. Por ello, la razón se ha encargado de dominar, acallar y contener al cuerpo. El cuerpo aprende mediante la guía de la reflexión y el juicio. El ser humano considera que los aciertos que tiene son resultado de la razón; los errores, producto de las limitaciones corporales.

<sup>90</sup> «Merleau Ponty's via media between the two is what I shall call the bodily point of view, which is to say the ordinary intuitive understanding we have of ourselves as embodied perceivers. The bodily point of view is the first person point of view, but it is not the subjective or personal point of view traditionally theorized, for again only some of our experience centers around a self-conscious subject, a locus of personal identity and responsibility—in short, an I. Underlying that (more or less) transparent personal subject is a more primitive, one might say merely translucent layer of bodily experience that has a more impersonal character better captured by the French pronoun on (“one” or “we”), as in one blinks every few seconds, or we breathe through our noses. The prepersonal bodily subject of perception is thus not my conscious, reflective self, but simply “the one”». Carman, *Merleau-Ponty...*, 94.

<sup>91</sup> La espacialidad del cuerpo «no es como la de otros objetos exteriores o como la de las sensaciones espaciales, una espacialidad de posición sino una espacialidad de situación». Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 117.

con una ausencia constante y múltiple: se ve a sí mismo incluso al cerrar los ojos (pues no deja de percibirse) pero no puede observarse en su totalidad. Se advierte en escorzos: el precipicio de la nariz, la periferia de las órbitas, el perfil de las extremidades (brazos, piernas...) <sup>92</sup>. La ropa al ocultar, muestra: pone de manifiesto que el cuerpo limita y estorba. El pecho muestra al ocultar: revela la presencia del cuerpo tras el velo de la vestimenta (de la cultura, de la razón, de la religión) <sup>93</sup>.

El enigma consiste en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también mirarse y reconocer entonces, en lo que ve, el otro lado de su potencia vidente. El cuerpo se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo <sup>94</sup>.

Su presencia ininterrumpida le acarrea un terrible destino: el olvido de su presencia <sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> «Si nuestros ojos estuvieran hechos de tal modo que ninguna parte de nuestro cuerpo cayera bajo nuestra mirada, o si algún dispositivo maligno, dejándonos la libertad de pasear nuestras manos por encima de las cosas, nos impidiera tocar nuestro cuerpo-o simplemente si, como ciertos animales, tuviéramos ojos laterales, sin recorte de los campos de visión-, este cuerpo que no se reflexionaria, que no se sentiria, este cuerpo casi adamantino, que no sería completamente carne, no sería tampoco un cuerpo de hombre, y no habría humanidad». Véase Merleau-Ponty, *El ojo y...* 23.

<sup>93</sup> Diversos velos se le han impuesto al cuerpo para acallararlo: la ropa, la religión, la cultura, la moral, la racionalidad, el objetivismo... Son formas de demeritar y acallar al cuerpo. La razón instruye al cuerpo por medio del enmudecimiento, el olvido o la repetición. Lo moldea hasta desvanecer sus deficiencias (cansancio, dolor, lentitud, pesadez...). La meta: que el cuerpo pase desapercibido: que no duela, no estorbe, no limite, no se canse.

<sup>94</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y...* 22.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, 108-165.



Fig. 10. Alberto Durero. *Adán y Eva*. 1507. Museo del Prado.

## 2.2 La ropa, al ocultar, muestra

El cuerpo posee la desafortunada cualidad de pasar desapercibido<sup>96</sup> y el aún mayor desacierto de revelarse mediante el dolor, el cansancio o la angustia. Antes del pecado mortal, Adán y Eva no notan su cuerpo<sup>97</sup>: «Y estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, y no se avergonzaban»<sup>98</sup>. Al corromperse, la inadvertencia se difumina: se percatan de su desnudez y buscan ocultarla. «Fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; y cosieron hojas de higuera y se hicieron delantales»<sup>99</sup>. La ausencia del

---

<sup>96</sup> Para Merleau-Ponty, el cuerpo está presente siempre y, por lo tanto, no puede ausentarse. Sostiene que la imposibilidad de ausencia provoca que sea olvidada su presencia. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 92-115.

<sup>97</sup> Es decir, no es motivo de indecencia o vergüenza.

<sup>98</sup> (Génesis 2:25)

<sup>99</sup> (Génesis 3:7). Así como el cuerpo de Adán y Eva pasa desapercibido para ellos antes de cometer el pecado, nosotros no notamos nuestro cuerpo la mayor parte del tiempo (pues como decíamos más arriba, su presencia constante provoca su inadvertencia). Así como Adán y Eva se volvieron conscientes de su cuerpo mediante la vergüenza, nosotros percibimos nuestro cuerpo mediante sensaciones que consideramos desagradables o limitantes: el error, el dolor, la vergüenza, la indecencia, el deseo...

cuerpo se asocia con la pericia, la superación, la libertad; su aparición, con el tormento, la restricción, el impedimento, la vergüenza.

Al percatarse de su desnudez, Adán y Eva la ocultan. Su cuerpo desnudo, antes desapercibido, se ha vuelto evidente. Ambos ansían retornar al estado originario, desprenderse de la vergüenza que les causa la presencia incuestionable de su cuerpo. Desean, una vez más, «invisibilizar» su cuerpo. Aterrorizados, se cubren con hojas. Se visten. Las hojas expresan el anhelo por acallar y ocultar el cuerpo.

El cuerpo pasa desapercibido cuando no estorba o limita, cuando obedece los mandatos e instrucciones de la razón. El ser humano ha considerado que su corporalidad lo restringe y lo aleja de lo «humano». Cree, por lo tanto, que debe superar los defectos corporales que lo condicionan. Quizás, Dios creó las vestiduras de piel no sólo para esconder el pecado original (para ocultar el cuerpo), sino para mostrar que el ser humano puede dominar las deficiencias que le impone su cuerpo.

El intérprete musical también esconde, en cierta medida, su cuerpo<sup>100</sup>. ¿Qué músico no desea expresarse sin las contrariedades que le impone su corporalidad? ¿Quién no ha tratado de dominar, de derribar sus limitantes corporales mediante horas de estudio e infinitas repeticiones? ¿Tocar sin que los dedos tartamudeen, las manos se fatiguen, la respiración o los brazos interrumpen la melodía?

El músico imagina el inagotable abanico potencial de su interpretación: tocar una melodía que abra «más ampliamente el alma», una frase que «despierte la sed de una ilusión desconocida», una música que permita «entrar en contacto con un mundo que no está

---

<sup>100</sup> ¿Acaso la vestimenta de gala que utilizan los intérpretes occidentales es una expresión del disimulo del cuerpo? El propósito de la ropa, negra, parece ser una forma de pasar desapercibidos. La música es la protagonista, el cuerpo no debe notarse.

hecho para nosotros»<sup>101</sup>. Sin embargo, no puede hacerlo, un obstáculo parece interponerse entre él y esa música: su cuerpo<sup>102</sup>.

El intérprete advierte su cuerpo cuando le impide, estorba o limita para tocar<sup>103</sup>. Lo percibe mediante un prolífico catálogo de aflicciones, fatigas e inquietudes. Experimenta dolores puntillosos<sup>104</sup>, tirantes<sup>105</sup>, opresivos<sup>106</sup>, irritantes<sup>107</sup>; cansancios paulatinos que le impiden tocar ininterrumpidamente<sup>108</sup>, que provocan el entorpecimiento de sus

---

<sup>101</sup> Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido: por el camino de Swann* (Madrid: Editorial Anagrama, 1998).

<sup>102</sup> Así como Adán y Eva intentaron, mediante las hojas de higuera, invisibilizar su cuerpo, el intérprete lo oculta mediante el trabajo, la repetición constante y automática o la restricción. Busca silenciarlo para rebasar sus «limitantes». El músico trata de sobrepasar sus carencias mediante el estudio: toca durante horas con la esperanza de que su cuerpo no se canse, no le duela, no se equivoque y exprese lo que él desea... Repite miles de veces el mismo pasaje hasta lograr que el cuerpo no le «estorbe» y pueda tocar como él quiere.

<sup>103</sup> Adán y Eva lo notaban mediante la vergüenza.

<sup>104</sup> Laceraciones dactilares que ocasiona la fricción de la cuerda.

<sup>105</sup> Experimenta tensión en articulaciones o músculos (en las muñecas, los hombros, el cuello, la espalda...). Por ejemplo, la postura que adquiere el violinista mientras toca le causa (eventualmente) dolor en la columna, en el cuello, en la barbilla y en los hombros. El laudista o el guitarrista tocan sentados, con el cuello desviado hacia la derecha y, a veces, con el pie sobre un descanso. Esta postura provoca que el peso se recargue en la pelvis, que la columna se curve y que el cuello mire en dirección contraria.

<sup>106</sup> Hay músicos, como los cantantes o los músicos de alientos, que experimentan presión en el pecho y la cabeza.

<sup>107</sup> Algunos músicos de instrumentos de viento padecen irritaciones en la boca o en los labios. Ciertos alimentos, bebidas o medicamentos hinchan o resecan los labios, interfieren con la respiración o provocan sofocos. Los labios, al sensibilizarse, no permiten que el intérprete toque con libertad.

<sup>108</sup> De lo contrario, sería capaz de tocar *Vexations* de Erick Satie sin ningún problema. Una obra de aparente brevedad: 18 notas. No obstante, debe tocarse 840 veces. «Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses». Richard Toop (1968) y Peter Evans (1970) interpretaron la obra. El primero, después de diecisiete horas de tocar, tuvo un coma hipoglucémico. El segundo, en la repetición 595, dejó de tocar porque sufrió «alucinaciones demoníacas». Parece que un ideal es que el cuerpo no se agote, que pueda trabajar sin cansancio. Sin embargo, pocas veces se considera que tocar un instrumento coincide o incluso supera muchas actividades físicas. El esfuerzo del atleta puede ser inferior al del músico. Sin embargo, mientras que el deportista suele

movimientos y la flaqueza de su respiración. El resto del tiempo, el cuerpo pasa desapercibido (cuando es ligero, rápido o delicado). Cuando el cuerpo es acertivo, lo negamos; cuando no lo es, lo desdeñamos.

Las hojas de higuera de Adán y Eva<sup>109</sup> se presentan con diversos semblantes en la interpretación musical. El músico repite con persistencia un movimiento, un pasaje, una nota. Intenta que el cuerpo pase inadvertido: que no se agote rápidamente, que no se equivoque, que sea ágil, que no sea tosco (o que lo sea si es el caso)... Trabaja arduamente con el propósito de ocultar su cuerpo. Repite con persistencia los mismos movimientos una y otra vez. La repetición, la abstinencia, la continencia, la moderación son diversos semblantes de las hojas de higuera de Adán y Eva. Son formas de esconder, omitir y acallar el cuerpo. Sin embargo, el disimulo del cuerpo no conduce a la creación musical.

¿Es posible silenciar el cuerpo? ¿Cuál es la razón que incita su disimulo? ¿Dios, al vestir al ser humano, no lo despoja de uno de sus atributos más valiosos? ¿Habrá sido ese el verdadero castigo de Dios para Adán y Eva? ¿Acaso quiso debilitar al hombre mediante la «descorporeización»? ¿Cuál es el cuerpo de Dios? Vestir el cuerpo implica negarlo. La desnudez en las mujeres de Tebas (seguidoras de Dionisio) les confiere poder, libertad y fortaleza<sup>110</sup>. Al mostrar su cuerpo, se convierten en seres, aparentemente, irracionales y salvajes. Sin embargo, se vuelven fuertes. Hay algo irracional en ellas, algo que la vestimenta y la razón les quita.

---

retirarse joven porque disminuyen sus capacidades físicas y se acumulan las lesiones, el músico sigue tocando toda su vida. Debe superar el desgaste físico y el cansancio para tocar como él quiere.

<sup>109</sup> Son un reflejo de la necesidad humana de ocultar el cuerpo.

<sup>110</sup> Aunque, aparentemente vuelve a las mujeres de Tebas irracionales, salvajes y las reduce a su condición animal, a la vez, las vuelve más poderosas, más fuertes. Hay algo irracional en ellas, algo corporal que la vestimenta y la razón les quita.

El cuerpo es ambivalente. Es un objeto capaz de percibirse a sí mismo (a diferencia de los demás objetos, es consciente de sí mismo), pero su presencia constante e ineludible provoca su olvido (nunca nos distanciamos de él como lo hacemos con otros objetos). Se anhela su inadvertencia y se evita su notoriedad.

### 2.3 El pecho muestra al ocultar

*«Detrás de tus pensamientos y sentimientos  
[...] se encuentra un soberano poderoso, un  
sabio desconocido. [...] En tu cuerpo habita,  
es tu cuerpo».*  
Friederich Nietzsche<sup>111</sup>

El seno rosáceo de Aedea revela la presencia velada del cuerpo. Un cuerpo disimulado, imperceptible. Un centinela incógnito que actúa con sigilo<sup>112</sup>; un Cerbero que vigila el encuentro de dos mundos; un colosal Argos que jamás reposa<sup>113</sup>. Es el personaje tras la máscara, el vigilante (*vigilantis*) «el que hace guardia en la noche». Aunque el cuerpo de Aedea esté cubierto por una vestimenta, su seno níveo se revela victorioso: el cuerpo, a pesar de su aparición velada, está presente. Sin importar los intentos por esconderlo, el cuerpo permanece. Su presencia es discreta y constante.

Proust, con precisión evocadora, expresa ese actuar clandestino del cuerpo:

---

<sup>111</sup> Friederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 1985), 60-62.

<sup>112</sup> Véase Merleau-Ponty, *El ojo y...*, 21.

<sup>113</sup> «De cien luces ceñida su cabeza Argos tenía, / de donde por sus turnos tomaban, de dos en dos, descanso, / los demás vigilaban y en posta se mantenían». Nasón, *Las metamorfosis...*, 263.

Cuando yo me despertaba así, con el espíritu en conmoción, para averiguar, sin llegar a lograrlo, en dónde estaba, todo giraba en torno de mí, en la obscuridad: las cosas, los países, los años. Mi cuerpo, intentaba, según fuera la forma de su cansancio determinar la posición de sus miembros para de ahí inducir la dirección de la pared y el sitio de cada mueble, para reconstruir y dar nombre a la morada que le abrigaba. Su memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que, a su alrededor, las paredes, invisibles, cambiando de sitio, según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas. Y antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiese identificado, enlazado las diversas circunstancias que se le ofrecían, el lugar de que se trataba, el otro, mi cuerpo, se iba acordando para cada sitio de cómo era la cama, de dónde estaban las puertas, de adónde daban las ventanas, de si había un pasillo [...]. Luego, renacía el recuerdo de otra postura; la pared huía hacia otro lado: estaba en el campo<sup>114</sup>.

Aunque pase desapercibido, la corporalidad está presente en cada acción que realiza el ser humano, incluso en el sueño. Actúa silenciosamente, en las sombras, en el anonimato. Su proceder es tan subrepticio que la razón se atribuye la ejecución de cada movimiento, gesto o acción corporal. Así como el títerero da vida a su marioneta inerte, la razón cree dirigir al cuerpo. El cuerpo no es un recipiente vacío animado por un alma o una razón. De lo contrario, Agilulfo, el caballero inexistente, poseería un cuerpo<sup>115</sup>. A pesar de la vanidad de la razón, la mayoría de los actos se hacen «sin pensar». El cuerpo realiza, simultáneamente, un sin fin de movimientos: imperceptibles, minúsculos, precisos, amplios, profundos, ambiguos... Si la razón decidiera cada movimiento corporal, quizás, el ser humano se asemejaría a un autómatas.

---

<sup>114</sup> Proust, *En busca del...*, 25.

<sup>115</sup> «Agilulfo arrastra un muerto y piensa: - Oh, muerto, tú tienes lo que yo jamás tuve ni tendré: este cuerpo. Es decir, no lo tienes: tú eres este cuerpo, o sea eso que a veces, en los momentos de melancolía, me sorprende envidiando a los hombres existentes. [...] Es cierto que quien existe pone siempre en ello un algo, una marca particular, que yo no conseguiré nunca dar». Italo Calvino, *El caballero inexistente*, (Madrid: Siruela, 1990).

No es posible realizar una reflexión racional cada vez que ejecutamos el más ínfimo movimiento. Al pasar por una puerta no nos detenemos a medir su extensión y la de nuestro cuerpo para determinar si cabemos. No verificamos cuántos grados a la derecha y cuántos a la izquierda debemos movernos para no golpearnos con el marco. Al tropezar mientras caminamos, no reflexionamos sobre cuántos centímetros debemos mover nuestros pies, cuántos grados inclinar nuestro cuerpo o cómo virar el torso para eludir la caída. Antes de siquiera percatarnos del posible desliz, nuestro cuerpo reacciona y nos salva de caer. Nos recobramos sin comprender cómo lo hicimos<sup>116</sup>. «De una cosa digo que es movida, pero mi cuerpo, por el contrario, se mueve, mi movimiento se despliega».

«El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo» expresa Merleau-Ponty. Para el filósofo francés, los movimientos corporales no son un conjunto de procesos fisiológicos ni el resultado de una reflexión racional. El cuerpo no se limita al dominio físico-objetivo de la ciencia ni es una máquina de procesamiento. Antes de ser pensamiento, idea o concepto, el cuerpo vivido es la experiencia de nuestras capacidades sensibles, perceptivas que pertenecen al ámbito de lo pre-racional y antepredicativo. Afirmar que casi todos los actos los hacemos «sin pensar» es otra manera de decir que el cuerpo exime a la razón de la responsabilidad de determinar cómo se debe ejecutar cada movimiento. «Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría, desde el fondo de la retirada subjetiva, un cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión»<sup>117</sup>. No todo movimiento, acción o peculiaridad corporal es producto de una reflexión racional. ¿Acaso el asombro, el embeleso o el arrebató son resultado de una

---

<sup>116</sup> Al respecto, véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...* 130-165.

<sup>117</sup> Véase Merleau-Ponty, *El ojo y...* 22

reflexión intelectual, así como «el beso que intercambian los amantes no es más que un bombardeo de partículas microfísicas»?<sup>118</sup>.

La interpretación musical es fruto de una multiplicidad de movimientos simultáneos<sup>119</sup>; movimientos delicados, ásperos, sutiles, frágiles, vaporosos, enérgicos; movimientos que se suceden y entrelazan en una especie de danza. Es más que el resultado de una serie de reflexiones intelectuales: «me parece que bajo el efecto de la música siento lo que realmente no siento, que comprendo lo que realmente no comprendo, que puedo lo que realmente no puedo»<sup>120</sup>.

## 2.4 Pensamiento encarnado

*Si hubiera sido más fácil entender el cuerpo,  
nadie habría pensado que teníamos mente.*

Richard Rorty

Merleau-Ponty considera que el pensamiento no reside exclusivamente en la consciencia: el cuerpo también piensa. En el presente apartado, retomo las reflexiones merleau-pontyanas sobre la intencionalidad operante para comprender los diversos modos en que la comprensión motriz impresiona la interpretación musical.

---

<sup>118</sup> La explicación objetivista o cartesiana traicionan la experiencia del mundo: el cuerpo no es un mero objeto entre otros objetos, un *Körper*. Su explicación empobrece y limita la experiencia corporal. Al respecto véase Michel Henry, *Encarnación, una filosofía de la carne*, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001).

<sup>119</sup> En el curso de la ejecución de una pieza musical es imposible que la conciencia intelectual acompañe la velocidad y la multiplicidad de movimientos que realiza el músico. Incluso, en algunas ocasiones, la introducción de reflexiones intelectuales estorba la interpretación: es necesario confiar en el saber de nuestro cuerpo y dejarlo hacer.

<sup>120</sup> Leon Tolstoi, *Sonata a Kreutzer* (Madrid: Akal, 2010), 92.

El mito revela (al ocultar) el enigma de la creación. Meletea, Mnemea y Aedea no son tres seres, sino tres *aspectos* de la creación. Son una y ninguna como las tres añosas Grayas. Comparten sus atributos como las ancianas su solitario ojo. El tono rosáceo del vestido de Meletea surge del encuentro entre el azafrán de Mnemea y el azul de Aedea. Algo de las dos hermanas menores está presente en Meletea; algo de Meletea, el pensamiento, en las dos musas pequeñas (la memoria y la interpretación).

¿Cómo se revela Meletea en la interpretación? El pensamiento (Meletea) en el cuerpo (Aedea) se presenta como pensamiento encarnado o como un cuerpo que piensa. Meletea está en Aedea y Aedea en Meletea. La mente está enraizada en el cuerpo y el cuerpo en la mente. Es una conciencia corporalizada, un cuerpo consciente<sup>121</sup>. El cuerpo mismo se revela como consciente e inteligente; es un pensamiento corporalizado, encarnado, que no depende de representaciones intelectuales<sup>122</sup>.

Merleau-Ponty encuentra sospechosa la aseveración fenomenológica que expresa que «toda conciencia es conciencia de algo». Considera que el énfasis en la conciencia es engañoso puesto que la unidad del mundo se «vive primero como ya hecha», no se produce como un juicio consciente. El filósofo francés estima que nuestra principal forma de relacionarnos con las cosas no es puramente sensorial y reflexivo, ni cognitivo o intelectual, sino corporal y hábil. Distingue dos tipos de intencionalidad: la intencionalidad de acto (de los juicios conscientes explícitos) y la intencionalidad operante («que produce la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida»)<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> «The mind is not a thing distinct or separate from the body. Nevertheless, experience has an irreducible first person character, for even as realized in the body it remains uniquely, though not exclusively, accessible to the subject whose body it is». Carman, *Merleau-Ponty...*, 95.

<sup>122</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 130-165.

<sup>123</sup> Al respecto véase Carman, *Merleau-Ponty...* y Merleau-Ponty, *Fenomenología...*

La intencionalidad operante es ese fondo vivido no eidético que aparece como condición de posibilidad de la intencionalidad de acto o tética, anterior a toda tesis o juicio. La intencionalidad operante es una conciencia encarnada, es una intencionalidad que parece constituir la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida. Es un trasfondo prenatal, salvaje, de una pasividad previa a toda categorización del conocimiento y a toda acción meditada<sup>124</sup>.

El pensamiento encarnado, la intencionalidad motriz es una actividad en movimiento. El movimiento corporal está cargado de significado e intencionalidad, y la intencionalidad y el significado se encuentran en el movimiento. La síntesis perceptiva no es puramente cognitiva, es una actividad en movimiento. El movimiento corporal en sí mismo es significativamente sobre cosas, es intencional. El *mover-se* es aquel movimiento que deja de ser simplemente un cambio de lugar, por un movimiento que entra en relación con el mundo de la vida, como aquel movimiento que está ligado a la vivencia, las emociones, las percepciones, el estado de ánimo, el sentir corporal, a la conciencia encarnada, es decir, es la motricidad misma. Esto implica también que el espacio no se define en términos de posición objetiva, sino se inscribe alrededor de la situación vivida, en la que el *cuerpo-que-se-mueve* crea sentidos. La motricidad es una intencionalidad original que se oculta detrás del mundo objetivo y que ayuda a constituirlo. La conciencia pasa del intelectualismo (yo pienso) a la acción, a la praxis (al yo puedo)<sup>125</sup>.

El pensamiento encarnado se cimenta en el movimiento<sup>126</sup>. El cuerpo, al moverse, construye un saber; comprende el espacio que habita y capta un significado. Su racionalidad se funda en el movimiento. Aedeo es un cuerpo *dinámico*: un cuerpo que se mueve. Su piecito perlino esconde el albor del movimiento (véase fig. 11). El significado, el sentido

---

<sup>124</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 130-165.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 115-125.

<sup>126</sup> *Ídem.*

está en el movimiento. El cuerpo se adapta y capta un “sentido” en aquella acción que realiza. El pie es la esencia de lo que se mueve.



Fig. 11. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

Una de las concepciones más difundida considera que el cuerpo realiza, mediante repeticiones mecánicas, movimientos que se volverán automáticos. Estima que la reiteración constante quebrantará los limitantes corporales y permitirá que la razón se exprese mediante ellos<sup>127</sup>. ¿Será la interpretación musical resultado de movimientos automatizados?

---

<sup>127</sup> Visión que es heredera del pensamiento cartesiano: What led Descartes and others to draw such a sharp conceptual distinction between the mental and the physical, rendering the two incommensurable? Arguably, the initial motivation was not an intuition about the mind at all, but an assumption about the body, namely, that it must be a machine. What is a machine? A free standing physical system whose behavior as a whole is a function of the workings of its individual parts, which interact rigidly by direct causal contact. Machines are strictly speaking the sums of their parts, hence analyzable into mechanical subsystems: The definition of the object is ... that it exists partes extra partes, and that consequently it acknowledges between its parts, or between itself and other objects, only external and mechanical relationships, whether in the narrow sense of motion received and transmitted, or in the broad sense of the relation of function to variable. Machines are extended objects—“parts outside of parts,” in scholastic lingo—hence explicable from the bottom up, as macroscopic systems supervening deterministically on their underlying micro structures. For Descartes and the tradition that followed him, the body is just that chunk of the physical world that happens to be causally contiguous with the soul, the last link in a chain of causes and effects that ends with the perceptual experience. Of course, For Descartes, by contrast, life is a mechanical phenomenon and has nothing in principle to do with having a soul or mind (which are for him the same thing). It is not the soul that constitutes life, but life that allows the immaterial soul to be united with the material body. Likewise, death is a mechanical failure of the body and “never occurs through the absence of the soul, but only because one of the principal parts of the body decays». Carman, *Merleau-Ponty...*, 83-84.

Una pequeña pianista toca sin parar en el Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, Suiza<sup>128</sup>. Sube y baja sus deditos albinos, mira las teclas, infla el pecho simulando respirar, inclina su cabecita al terminar de tocar. Nunca se equivoca, nunca se detiene. Es el autómatas que Jaquet Droz, relojero francés, construyó en el siglo XVIII (véase fig.12). La infantil pianista mueve su elegante cuerpo mecánicamente. Realiza los mismos movimientos una y otra vez: ve las teclas, mueve los dedos, infla el pecho, agradece con la cabeza... Sin embargo, sus precisas notitas carecen de vida. Se esmera y repite los movimientos sin parar con la esperanza de crear música. Nada pasa. Sus movimientos no expresan: son inertes, planos. El rubor simulado de sus mejillas es el único indicio de expresión<sup>129</sup>.



Fig. 12. Jaquet Droz. *La pianista*. Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel. Suiza.

---

<sup>128</sup> Jaquet Droz, el relojero francés, construyó tres autómatas, tres muñecos vivientes. Uno de ellos, era «la pianista», un autómatas que tocaba un pequeño órgano. Quizás, el nombre correcto sería «la organista» ya que toca una especie de órgano y no un piano. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=WofWNcMHcl0>

<sup>129</sup> El cuerpo de la autómatas es el equivalente del cuerpo como *Körper*, un cuerpo inexpresivo, un objeto mecánico. El de lamusa Aedeas, del cuerpo como *Leib*.

En contraposición, el cuerpo de la musa Aedea es un cuerpo *expresivo*<sup>130</sup>. Sus movimientos no son mecánicos ni automáticos como los de la pequeña autómatas. Son fundamento del pensamiento corporal. El cuerpo se mueve y mediante el movimiento construye un saber. «[...] capta» (kapiert) y «comprende» el movimiento». Son movimientos cargados de significado e intencionalidad<sup>131</sup>.

El cuerpo entiende. Sus movimientos no son rígidos, limitados o insensibles como los de la muñeca automatizada. Las manitas de la pianista no distinguen entre la tecla rígida del piano y la blandura de una golondrina. Sin la reflexión corporal, el mismo movimiento produce un sonido o daña a la avecilla. Por eso, sus movimientos son inexpresivos e incapaces de hacer música<sup>132</sup>. Para tocar un instrumento musical, el cuerpo desarrolla un vasto registro de movimientos (movimientos suspicaces, pesados, secos, quebradizos, tímidos, arrebatados, nerviosos, efusivos<sup>133</sup> ...) *Comprender* cómo interactuar con los distintos materiales que conforman su instrumento (madera, metal, cuero, concha,

---

<sup>130</sup> Es decir, sus movimientos no son automáticos o involuntarios, son movimientos expresivos, con una carga de significación. Son movimientos que se adaptan a cada situación, que comprenden y perciben los pequeños matices entre un objeto u otro.

<sup>131</sup> Los movimientos repetitivos del músico no son sólo automatismos carentes de sentido. Así como el pensamiento aporta algo a la música, también el movimiento corporal: el cuerpo también hace música. En esos movimientos antepredicativos, se erige la base de los movimientos musicales. El intérprete musical, a diferencia del autómatas, comprende que mover sus dedos para tocar no es lo mismo que mover los dedos para recoger algo. El cuerpo comprende la diferencia entre cada movimiento que realiza.

<sup>132</sup> El cuerpo comprende cómo interactuar con los objetos que percibe. Cuando cogemos algo, no movemos nuestros miembros de manera caótica. Nuestro cuerpo se prepara para interactuar con cada objeto. Por ejemplo, si vamos a tomar un pajarito entre las manos, nuestros dedos y manos se preparan para tomarlo con cuidado; si vamos a recoger una piedra, nuestros dedos se preparan para cogerla con fuerza. Para hacer música, es necesaria la comprensión del cuerpo. Sin ella, la interpretación del músico carecería de vida como la del autómatas.

<sup>133</sup> El ser humano utiliza en general una gran cantidad de movimientos. Movimientos que desarrolla durante toda su vida. Sin embargo, el artista se vuelve un especialista en ellos, se obsesiona con la gran variedad que encuentra y aprende.

hueso...), con las diversas sensaciones que percibe (suavidad, dureza, aspereza, rigidez, tersura...).

El cuerpo se adapta al mundo que habita, ajusta sus movimientos a las situaciones que vive. En un momento inicial, aprende a relacionarse con los objetos. Su tacto debe transformarse para interactuar con cada objeto en particular: si es un objeto es suave o pesado. «Por eso, en las primeras tentativas de prensión, los niños no miran su mano, sino el objeto: los diferentes segmentos del cuerpo sólo son conocidos en su valor funcional y su coordinación no es aprendida»<sup>134</sup>. En un segundo momento, transpone estilos de comportamiento. Una vez que el cuerpo aprende un movimiento tiene la capacidad de ejecutarlo en otras situaciones. Si aprende a escribir sobre una superficie puede hacerlo sobre otra, aunque los elementos, movimientos y músculos implicados difieran en cada caso. Por ejemplo, pasar de la escritura pictográfica al pergamino, del papel al pizarrón. Un violinista puede tocar un violín ajeno (con mayores o menores dimensiones<sup>135</sup>) y no por eso olvida cómo tocarlo, aunque su experiencia corporal será radicalmente diferente.

[...] un tiempo tan breve de aprendizaje no permite suponer que, en ese caso, unos nuevos reflejos condicionados se sustituyan a los montajes ya establecidos [...] lo que nos hace salir de la teoría mecanicista, ya que [...] las reacciones vienen mediatizadas por una captación global del instrumento<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 166.

<sup>135</sup> Cualquier músico (un laudista, bansurista, percusionista...) puede tocar con otro instrumento que no es su instrumento. Algunos músicos se acostumbran a esto porque sus instrumentos son pesados o difíciles de mover: es el caso del pianista, el organista o incluso el percusionista... Si un violinista toca otro violín que no es el que suele tocar tendrá que adaptarse al nuevo instrumento. Hay millones de pequeñas variaciones que transforman el instrumento.

<sup>136</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 162.

Según Merleau-Ponty, el cuerpo aplica un determinado conocimiento a cada la situación. Cuando ejecuta el mismo movimiento en dos casos distintos o la misma acción con movimientos disímiles, ha realizado, previa u originariamente, una forma de «comprensión» (intencionalidad operante). Para hacerlo, no requiere (necesariamente) una mediación intelectual: se adapta a la solicitud del mundo que habita.

Si estoy sentado ante mi mesa y quiero coger el teléfono, el movimiento de la mano hacia el objeto, la erección del tronco, la contracción de los músculos de las piernas se envuelven unos a otros; quiero cierto resultado, y las tareas se reparten de por sí mismas entre los segmentos interesados, las combinaciones posibles viniendo dadas de antemano como equivalentes: puedo quedarme recostado en el sillón, a condición de extender un poco más el brazo, o inclinarme hacia adelante, o incluso levantarme un tantico. Todos estos movimientos están a nuestra disposición a partir de su significación común<sup>137</sup>.

Sin esta capacidad corporal, el intérprete no podría realizar múltiples movimientos de manera simultánea. No podría mover ambas manos, respirar, mover su cuerpo o bailar. Sus movimientos serían torpes y caóticos. No ubicaría la posición de su cuerpo ni podría relacionarse con el instrumento musical. Para que el intérprete toque no es necesario realizar una reflexión intelectual antes de hacer cada movimiento.

La propiocepción es la conciencia sensoriomotora directa de nuestros propios cuerpos, y difiere tanto en forma como en contenido de la exterocepción, nuestra percepción de las cosas externas. Somos propioceptivamente conscientes de tener calor o frío, de las posiciones y movimientos de nuestras extremidades y qué partes nuestros cuerpos están siendo tocados –todo sin observarnos a nosotros mismos o formar juicios sobre la base de la observación<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, 166.

<sup>138</sup> «Proprioception is our direct sensorimotor awareness of our own bodies, and it differs in both form and content from exteroception, our perception of external things. We are proprioceptively aware of being warm

Para Merleau-Ponty, el cuerpo sabe en qué posición se encuentra. Para rascarse la pierna, no busca su mano para después encontrar su pierna. Sabe dónde está su mano y su pierna porque las «visualiza» (las ve sin necesidad de utilizar la vista). «Igualmente, cuando estoy sentado ante mi mesa puedo “visualizar” instantáneamente las partes de mi cuerpo que están ocultas. Al mismo tiempo que contraigo mi pie dentro de mi zapato, lo veo. Este poder me pertenece también para las partes de mi cuerpo que no he visto nunca».

## 2.5 La expresividad corporal

*Entonces dejaba que mis manos bajaran desde su cara a sus manos; allí descubría a Le Corbusier. Eran sus manos las que lo desvelan. Era como si sus manos lo traicionaran. Hablaban de sus sentimientos, de todas las vibraciones de su vida interior que su rostro intentaba ocultar [...]. Manos que uno podría pensar que el propio Corbusier había dibujado, con aquel trozo hecho de mil pequeños trazos sucesivos que parecían buscarse uno a otro, pero que al final formaban una línea precisa y exacta, aquel contorno único que perfilaba la forma y que definía el espacio. Manos que parecían titubear, pero de las que surgía precisión. Manos que siempre pensaban, simplemente igual que él hacía con su pensamiento, y en ellas uno podía leer su ansiedad, sus desilusiones, sus emociones, y sus esperanzas. Manos que habían dibujado y que dibujarían toda su obra.*

André Wogenscky, alumno de Le Corbusier

---

or cold, of the positions and movements of our limbs, of whether and which parts of our bodies are being touched—all without observing ourselves or forming judgments on the basis of observation». Carman, *Merleau-Ponty...*, 98.

En el presente apartado, reflexiono, a partir de la filosofía merleau-pontyana, las implicaciones del cuerpo habitual y del cuerpo actual en la interpretación musical. La relación entre ambos cuerpos impide que los movimientos del músico se vuelvan automáticos o repetitivos como los de la pianista autómeta; y muestra que la novedad no difumina la posibilidad de *comprender*. Pasado y presente se entrelazan y su encuentro posibilita el surgimiento de sentido.

La experiencia de la muñequita mecánica no cambia ni se renueva. Nada nuevo siente al repetir una y otra vez las notitas atipladas, no percibe variación alguna entre una interpretación y otra. La experiencia del músico, en cambio, se transforma cada vez, no se paraliza. ¿Por qué la experiencia de uno muda y la del otro permanece? La diferencia entre ellos es que el cuerpo del intérprete musical es *expresivo*, el «sentido» de los movimientos que realiza no se instaura ni petrifica; el cuerpo de la muñequita es un objeto incapaz de sentirse a sí mismo y de advertir el objeto que toca. Cada vez que se mueve, el intérprete experimenta de manera diferente el movimiento. Nunca siente dos veces lo mismo.

Una antigua comprensión reside en el cuerpo del músico: el hábito<sup>139</sup>. Una comprensión motriz que posibilita el «surgimiento de sentido». El hábito, sostiene Merleau-Ponty, es una especie de «memoria» corporal que entreteje pasado y presente. El pasado le permite recordar; el presente, crear. Sin el pasado, el ser humano cada vez tendría que formar la «base» de la experiencia: estaría destinado a realizar infinitamente, sin aprender, las acciones más elementales (comer, caminar...). Sin el presente, sus movimientos se volverían mecánicos e involuntarios.

---

<sup>139</sup> Aunque Merleau-Ponty habla sobre el hábito en la Fenomenología de la Percepción no lo tematiza de manera puntual. El hábito le sirve para explicar el carácter pre-reflexivo de la vinculación originaria entre la persona y su mundo. *Ibid.*, 78-120.

La «memoria» corporal forma parte del cuerpo habitual; la capacidad de renovarla, del cuerpo actual. La primera, colecciona las sensaciones, movimientos, habilidades y percepciones que el cuerpo aprehende; la segunda, impide que los «conocimientos» del pensamiento encarnado se paraliquen mediante la renovación.

El cuerpo habitual es la historia inédita de nuestra vida. No la recordamos, pero nuestro cuerpo sí. Quizás, en esa historia desconocida reside nuestro «verdadero yo» (si es que acaso existe algo parecido). Ese pasado conoce y recuerda cada experiencia que hemos vivido. Aunque olvidemos alguna época de nuestra vida, nuestro cuerpo no olvida<sup>140</sup>. Y no nos consulta sobre esa decisión.

El «pasado corporal» es el escalón, el fundamento que abre la posibilidad para la creación, la invención, la imaginación... Sin él, el ser humano estaría condenado a realizar los mismos movimientos una y otra vez sin aprenderlos, sin recordar cómo ejecutarlos una segunda vez. Las posibilidades humanas estarían limitadas a repetir infinitamente las acciones más elementales. Las estructuras desarrolladas a lo largo del tiempo liberan la tensión de tener que construir los cimientos de la experiencia cada vez<sup>141</sup>. El «pasado corporal» no desaparece o se olvida, subsiste en el presente. Es un pasado-presente. No necesita ser «traído» a la conciencia por medio de un recuerdo, está constantemente operando en el presente de modo latente. Está en todas nuestras acciones y movimientos, determinando el campo de nuestras posibilidades.

---

<sup>140</sup> Merleau-Ponty analizó un caso que le pareció paradigmático. Una paciente padecía de amnesia. Era incapaz de recordar. Para comprender su caso, le lastiman la mano en una terapia. Al otro día le preguntan si recuerda el incidente del día anterior. La paciente contesta negativamente. Sin embargo, al acercarle el objeto con el que la lastimaron, la paciente esconde la mano. La paciente podía no recordar, pero su cuerpo sí lo hacía.

<sup>141</sup> El lenguaje materno y el repertorio corporal son una especie de «segunda naturaleza». No necesitamos volver a aprenderlos cada vez. Son la condición previa para poder comunicarnos.

Sin el cuerpo habitual, no es posible la interpretación musical. Para tocar, es necesario que el cuerpo aprenda un delicado y sutil entramado de movimientos, desplazamientos, vibraciones, sensaciones. Gracias al «pasado corporal», el músico aprende cómo se siente la cuerda contra su dedo, cuánto deben abrirse sus falanges para tocar la nota deseada, cómo acomodar sus labios para que suene su instrumento, cómo mover los dedos con agilidad y precisión, cómo acomodar las manos y las muñecas, cómo sostener los codos y brazos, cómo respirar... Para tocar, el cuerpo necesita recordar.

Un ejecutante de *lute* tiene una parte de su memoria en sus manos, pues la facilidad de doblar y disponer sus dedos de muchas formas, que ha adquirido por hábito, ayuda a hacerlo recordar pasajes para la ejecución para los que debe disponerlos así. Ustedes se convencerán de esto si les place considerar que todo lo que se denomina memoria local está fuera de nosotros [...]<sup>142</sup>.

El cuerpo se revela como el portador de un saber y de una comprensión. Un saber que se anticipa y adapta a nuevas situaciones. «Un saber que está en las manos, que no se da sino al esfuerzo corporal y que no puede traducirse por una designación objetiva»<sup>143</sup>. Hay, explica Merleau-Ponty, una incorporación de los gestos y las habilidades motrices. Para adquirir habilidades motrices, el cuerpo debe realizar una «captación motriz» de una «significación motriz».

Aunque los movimientos del cuerpo habitual pertenecen al pasado, no se vuelven automáticos o mecánicos. No son resultado de la rutina ni de la mera repetición ni tienden

---

<sup>142</sup> Descartes, *Meditaciones...*

<sup>143</sup> El filósofo francés considera que ciertos comportamientos hábiles o diestros como bailar, llevar un sombrero grande, conducir un automóvil, utilizar un bastón, escribir a máquina o tocar un instrumento musical no son movimientos que se aprenden como automatismos reflejos ni tampoco como conocimientos intelectuales. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 159.

a la fijación sin lugar para la renovación<sup>144</sup>. No se cimentan en la reiteración de actos iguales sino semejantes. El supuesto mecanicismo del hábito se desmiente en la comprensión corporal. Lo *expresivo* del cuerpo radica en que el movimiento corporal adquiere constantemente «nuevos sentidos»<sup>145</sup>. «Nuevos sentidos» que surgen de la conexión entre pasado y presente.

El enlace entre pasado (cuerpo habitual) y presente (cuerpo actual) impide la automatización del hábito<sup>146</sup>. El cuerpo actual, a diferencia del habitual, es el cuerpo de la existencia espontánea y reflexiva. Está conformado por la experiencia singular instantánea<sup>147</sup>. Es el espacio de improvisación del hábito. El encuentro con lo novedoso, extraño, desconocido evita que los movimientos del cuerpo se vuelven mecánicos o planos. Justamente porque el sujeto posee de antemano una situación espacial habitual posee la capacidad para responder a nuevos requerimientos.

La relación entre pasado y presente es circular: el cuerpo actual se vuelve habitual y el habitual se renueva gracias al actual. La experiencia corporal pasada no queda en el olvido al ser sucedida por la actual, se sedimenta y subsiste en el presente. El pasado habitual está

---

<sup>144</sup> El hábito, constantemente, es entendido como mera repetición mecánica o automática, como la capacidad de realizar ciertas acciones de una manera inconsciente. Por ejemplo, el filósofo inglés Ryle consideró que el hábito se creaba por una rutina y tendía a la fijación en la que no había lugar para la innovación. Cfr. Gilbert Ryle, *The concept of Mind* (Chicago: The University Chicago Press, 1984), 44.

<sup>145</sup> Podríamos considerar que la repetición constante e inerte de la pianista constituye la base del hábito. Sin embargo, al hacerlo, consideraríamos que el hábito es producto de una repetición mecánica. Si así fuera, el cuerpo del intérprete no sería expresivo. El hábito debe renovarse continuamente; no es producto de la rutina.

<sup>146</sup> Carman, *Merleau-Ponty ...*, 83-111.

<sup>147</sup> Todo aprendizaje implica acceder a una capacidad nueva que permite la resolución de situaciones similares al crear respuestas adaptativas. No responde a un contexto específico: todo aprendizaje conlleva una generalidad. Justamente porque el sujeto ya tiene un compromiso con el mundo como totalidad, porque tiene una situación espacial habitual, puede responder al nuevo requerimiento al pasar del nivel habitual o con el cuerpo habitual a un cuerpo actual, que se vuelve a su vez habitual en la nueva reestructuración.

siempre presente de modo latente (no intermitentemente): lo tenemos a nuestra «disposición». Mientras el pasado opera en el presente y configura el horizonte vivencial, el cuerpo actual renueva el conocimiento pasado, no permite que se vuelva plano ni mecánico: lo «resignifica»<sup>148</sup>.

El cuerpo sería improductivo e inerte sin alguna de los dos tipos de *habituales*. La posibilidad de lo expresivo desaparecería. Sin el cuerpo habitual, la «base» de la experiencia tendría que reconstruirse cada vez y el ser humano sería incapaz de crear. Gracias a ella, puede «olvidarse» de las acciones básicas que realiza a cada momento y enfocar su atención en otra cosa: en la reflexión, la creación, la invención... Sin el cuerpo actual, los movimientos del músico eventualmente se volverían planos. Los movimientos del músico serían perfectos y precisos, como los de la muñequita, pero carentes de «sentido» y de vida. El falso *virtuosismo* de los intérpretes circenses es el ejemplo perfecto de una técnica impecable pero carente de expresividad. El falso *virtuosismo* sólo es mecánico.

Por un lado, el cuerpo habitual le permite al músico divagar mientras toca. En muchos momentos, toca «sin poner atención»: su concentración «está en otra parte», pero su cuerpo sigue tocando. Su imaginación deambula, recuerda algo relevante o algo completamente absurdo, se concentra en contar una historia... El cuerpo habitual proporciona al músico una especie de compendio de movimientos que le permiten afinar su interpretación. Por el otro, gracias al cuerpo actual el intérprete dota de nuevos «sentidos» cada nota que toca, ese pasaje que ha tocado infinitas veces, ese movimiento que le es tan conocido. En el cuerpo actual reside el asombro, lo expresivo, lo espontáneo, lo *conmocional*, lo sobrecogedor...

¿Será que en el «pensamiento corporal» se esconde el enigma de la interpretación musical? ¿El cuerpo del intérprete el que piensa la música? ¿Qué aporta esa conciencia encarnada, *antepredicativa*, que atesora un pasado ignorado, que posibilita el «surgimiento

---

<sup>148</sup> Cfr. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 115-165.

del sentido»? ¿Es posible decir que en la interpretación se expresa la historia desconocida de nuestro cuerpo, ese momento irresoluto, mezcla de pasado y presente, de reflexión motriz? ¿El estrato prenatal, pre-reflexivo del hábito le concede algo inefable a la música?

Recapitulando, el cuerpo del intérprete es un cuerpo consciente y una consciencia encarnada. El cuerpo de la musa Aedea es *dinámico* y *expresivo*: atesora los movimientos pasados y aprende de ellos sin dejar que se oxiden. El presente, la inevitabilidad del instante venidero le permite actualizar las experiencias, renovarlas y llenarlas de significado<sup>149</sup>. Su cuerpo *dinámico* es *expresivo* porque tiene algo que decir. El cuerpo cuenta una historia tácita, oculta: la historia de la experiencia corporal del intérprete. Una historia que quizás el mismo intérprete ha olvidado pero que permanece en su más preeminente corporalidad. Es la historia de sus olvidos, sus tristezas, sus reacciones, sus impulsos: de cómo comenzó a experimentar el mundo. Al tocar, esta historia surge (¿sin el consentimiento del intérprete?) y dota la interpretación de un carácter único.

El cuerpo del intérprete musical es un cuerpo *dinámico*: se mueve, *comprende* mediante el movimiento. A diferencia de los objetos, el cuerpo posee la posibilidad (¿capacidad?) de moverse. Los movimientos que realiza no son resultado de una reflexión intelectual, sino de una comprensión motriz. Merleau-Ponty expresa que el cuerpo tiene una especie de saber tácito operativo del entorno percibido, una comprensión corporal del mundo que no es conocimiento reflexivo o contenido mental, ni acción involuntaria o reflejo vinculado al estímulo. Interpreta y significa la interoceptividad y propioceptividad del momento<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> El espacio vacío que se abre en el momento en que la experiencia pasada y la nueva se encuentran, permite el surgimiento de sentido. La posibilidad de sentido surge a cada momento en la interpretación musical. *Ibíd...*, 36-37, 43-45.

<sup>150</sup> *Ibíd.*, 115-165.

El cuerpo aplica un determinado conocimiento en situaciones diferentes. En el momento que ejecuta el mismo movimiento en dos casos distintos o la misma acción con movimientos disímiles ha habido, previa u originariamente, una forma de «comprensión» del cuerpo (intencionalidad operante)<sup>151</sup>. Para hacerlo, no requiere (necesariamente) de una mediación intelectual. Quizás, a eso se debe que haya una infinita variedad de interpretaciones. Si el cuerpo aplica un determinado conocimiento en situaciones desemejantes, el cuerpo se mueve de formas particulares. Por lo tanto, hay sentidos diferentes. Como cada cuerpo se mueve de manera específica, cada interpretación musical es distinta.

El cuerpo realiza su propia reflexión, piensa: es una consciencia encarnada, un pensamiento corporal, un cuerpo pensante. La comprensión, la reflexión que lleva a cabo se distingue de la reflexión intelectual. La intencionalidad operante (pensamiento corporal) es el prefacio que posibilita la intencionalidad de acto<sup>152</sup>. *Dinámico* se refiere a la posibilidad del cuerpo, a lo que «puede» un cuerpo (en sentido aristotélico). El cuerpo tiene una potencia motriz. Una potencia que no es una significación racional, sino motriz<sup>153</sup>.

Meletea (el pensamiento) y Mnemea (la memoria) configuran la posibilidad del cuerpo. Están entrelazadas. Meletea es condición de posibilidad de Mnemea y viceversa, sin Mnemea, no es posible el pensamiento. Si recordamos el mito, Mnemea (la memoria) es la musa de la creación, pero no es posible la creación sin el pensamiento y no es posible el pensamiento sin la memoria. La creación surge cuando ambas hermanas se encuentran. Meletea, el pensamiento permite que el cuerpo realice una comprensión mediante el movimiento. Mnemea, la memoria, se presenta en el cuerpo habitual. El cuerpo, al captar

---

<sup>151</sup> Carman, *Merleau-Ponty ...*, 78-120.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 102-117.

<sup>153</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 125-150.

una significación motriz, aprende. Mnemea atesora, como lo hace con las ideas de su hermana, cada uno de los movimientos que realiza. Los recuerda. Su capacidad de recordar la faculta para afinar el conocimiento corporal motriz. Sin embargo, los movimientos que conserva Mnemea corren el riesgo de volverse automáticos pues una vez aprendidos se reproducen infinitamente. Sólo resignificando cada vez esos movimientos, el sentido no se pierde, sino que surge a cada instante. Sin la posibilidad de renovación, la creación no sería posible. Quizás, por ello los griegos le dieron a Mnemea el apelativo de «creador».

El dinamismo del cuerpo posibilita su expresividad. El cuerpo, sin la capacidad de movimiento, no sería capaz de expresar, de crear. Toda creación es una forma de expresión. Por un lado, el cuerpo habitual, Mnemea, propicia la expresividad; por el otro, sin expresión, el cuerpo habitual se automatizaría. La muñequita de Jaquet Droz no hace música o, si acaso hace música, es una música mecánica. Su cuerpo es automático y, por lo tanto, la expresión de su música es vacía. Vacía porque al ser un robot no goza, no siente éxtasis como Aedea. No está «en un más allá del aquí». Está en un siempre aquí. Su expresión es vacía. El cuerpo comprende, capta un significado mediante el movimiento y, gracias a la comprensión que realiza, es expresivo. Si el cuerpo fuera maquinal, automático sería incapaz de expresar. La expresión es la posibilidad del cuerpo de «sacar lo que trae dentro»<sup>154</sup>.

El encuentro entre las musas produce las primeras dos síntesis del cuerpo del intérprete musical. Una temporal y otra espacial. En la síntesis temporal, el cuerpo sintetiza dos momentos que se dan simultáneamente: Mnemea y Meletea<sup>155</sup>. En la corporalidad del

---

<sup>154</sup> «Expresión viene del latín *expressus* (expresado, claro, manifiesto, hecho salir por presión), participio de *exprimere*, formada por *ex-* (hacia afuera) y *pressus* participio de *premere* (presionar). La idea es de presionar o esforzarse por sacar afuera algo, manifestarlo». Véase <http://etimologias.dechile.net/?expresio.n>

<sup>155</sup> Eustache Le Sueur acomoda primero a Mnemea, la memoria; en medio a Meletea, el pensamiento; y, al final, a Aedea, el cuerpo. El mito coloca al inicio de la creación artística a Meletea, el pensamiento. ¿Por qué

intérprete musical, pasado y presente, pensamiento y memoria se dan a la par. Uno es condición de posibilidad del otro. La relación que hay entre el tiempo y el movimiento es el cuerpo. La síntesis espacial sucede en el momento que el cuerpo significa el movimiento y por lo tanto *habita* el espacio. La potencia motriz o proyecto motor es una intencionalidad motriz que permite la espacialidad del propio cuerpo. El cuerpo habita el espacio. Habitarlo significa que el hábito es una adquisición motriz de una significación motriz<sup>156</sup>. Ambas síntesis permiten que el cuerpo se manifieste. Al hacerlo, el cuerpo altera el sentido de la interpretación.

---

entonces Le Sueur elige otro acomodo? En el mito, el pensamiento simboliza el pasado y, la memoria, el presente; en el cuadro, la memoria representa al pasado y, el pensamiento, el presente.

<sup>156</sup> El cuerpo no está en el espacio, lo habita. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 130-140.

## CAPÍTULO III

### PARA VER, CIERRA LOS OJOS<sup>157</sup>

*No elijas entre tus cinco sentidos: ayúdate del  
oído para ver mejor, del ojo para oír mejor,  
conjuga tus dos cerebros a la vez, tanto el del  
poeta como el del sabio.*

Pierre Schaeffer

*El pensamiento objetivo ignora al sujeto de la  
percepción. Ello es debido a que se da a sí  
mismo el mundo ya hecho,  
como medio contextual de todo posible  
acontecimiento, y trata la percepción como  
uno de estos acontecimientos.*

Merleau-Ponty

En el presente capítulo, a partir de las consideraciones merleau-pontyanas sobre la sinestesia, reflexiono sobre la relevancia y la participación de la percepción y los sentidos en la interpretación musical. ¿Cómo podría la musa tocar su instrumento si no pudiera sentir su propio cuerpo o el instrumento? La autómatas pianista no advierte su cuerpo ni su piano. Percepción «proviene del latín *perceptio*, compuesta del prefijo per (por completo), el verbo *capere* (capturar) y el sufijo -tio (acción y efecto). Es decir, la acción o efecto de capturar por completo las cosas»<sup>158</sup>. La musa Aedea percibe por medio de los sentidos sensaciones, texturas, sonidos, timbres, márgenes, colores, formas, silencios, contrastes,

---

<sup>157</sup> Jan Svankmajer, *Para ver, cierra los ojos* (La Rioja: Pepitas de calabaza, 2012).

<sup>158</sup> <http://etimologias.dechile.net/?percepcion>

ritmos... ¿Qué importancia tienen los sentidos en la interpretación? ¿Aportan algo? ¿Es relevante en la interpretación la forma en que el intérprete experimenta sus sentidos? ¿Cómo experimenta el intérprete sus sentidos? ¿Cómo se conjugan en la interpretación musical?

Merleau-Ponty estima que la ciencia y la filosofía han desestimado y enclaustrado los sentidos. Su comprensión ha sido fragmentaria: analizan los sentidos de forma aislada e independiente. Consideran que la información que aportan los sentidos es engañosa y por tanto estéril para la construcción de conocimiento. El filósofo francés considera que no incluyen, en su definición, la forma en que son experimentados los sentidos<sup>159</sup>.

La ciencia [...] describe las sensaciones y su sustrato como se describe la fauna de un país lejano: sin percatarse de que ella también percibe, que es el sujeto perceptor y que la percepción, tal como la vive, desmiente todo lo que dice de la percepción en general<sup>160</sup>.

Estudia los sentidos fragmentariamente, como si fuera posible amputarlos y examinarlos de manera autónoma, como si fueran asincrónicos. Merleau-Ponty estima que la experiencia de los sentidos es *sinestésica*, simultánea<sup>161</sup>. Expresa que es necesario retornar a nuestra experiencia de los sentidos para comprender nuestra percepción.

---

<sup>159</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 223-258.

<sup>160</sup> «La percepción sinestésica es la regla, y si no nos damos cuenta es porque el conocimiento científico cambia la experiencia y nos hemos olvidado de ver, oír y, en general, de sentir, de deducir la organización del cuerpo y el mundo tal como es concebido por el físico, lo que vemos, oímos y sentimos» *Ibíd.*, 223.

<sup>161</sup> Sin embargo, la explicación científica entiende algo muy diferente por *sinestesia*: «Una variación no patológica de la percepción humana. Las personas sinestésicas experimentan de forma automática e involuntaria la activación de una vía sensorial o cognitiva adicional en respuesta a estímulos concretos. Por ejemplo, pueden ver un color cuando escuchan una nota musical, o percibir tacto en su mejilla derecha cuando saborean un alimento. Estas percepciones son idiosincrásicas, es decir, cada persona percibe unos colores, olores, sonidos, etc. concretos y diferentes». La explicación merleau-pontyana de *sinestesia* se asemeja más a la concepción griega: Sinestesia «proviene del griego (*synaesthesia*) compuesto de *syn* (junto),

Los sentidos, expresa Merleau-Ponty, están interconectados. No vemos, luego sentimos, en otro momento olemos, y más tarde escuchamos. Aunque relacionamos los sentidos con un órgano en específico (ojos, oído, lengua, piel, nariz), nuestra experiencia de ellos es más amplia: la vista no se limita a los ojos, la escucha al oído, el gusto a la lengua<sup>162</sup>. Para el filósofo francés, podemos ver con el tacto, tocar con los ojos, escuchar con la vista<sup>163</sup>.

El capítulo se divide en cinco apartados. En el primer apartado, describo cómo se integran los sentidos en la interpretación musical, la capacidad corporal para acceder, mediante la articulación sensorial, al estado naciente de las significaciones (capacidad que se contrapone con la perspectiva tradicional que prioriza la visión por encima de los otros

---

aesthesia (sensación), y del sufijo ia usado para crear sustantivos abstractos. [...] En la retórica literaria y poética, la sinestesia era definida como una imagen en la cual el poeta funde dos o más sentidos, es decir, hace que un verso o imagen sea perceptible a través de diversos sentidos» Véase Córdoba, Riccò et. al. *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Fundación Internacional Artecittà, 2014 y <http://etimologias.dechile.net/?sinestesia>

<sup>162</sup> «No traduzco «en el lenguaje de la vista» los «datos del tacto» o inversamente, no reúno las partes de mi cuerpo una por una; esta traducción y esta acumulación se hacen de una vez por todas en mí: son mi mismo cuerpo». Véase Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 166.

<sup>163</sup> «Se ve la rigidez y la fragilidad del cristal y, cuando éste se rompe con un ruido cristalino, este ruido es transportado por el cristal visible. Vemos la elasticidad del acero, la ductilidad del acero candente, la dureza de la lámina en un cepillo, la suavidad de las virutas. [...] La forma de un pliegue en un tejido de lino o de algodón nos hace ver la finura o lo seco de la fibra, el frío o la calidez del tejido. El movimiento de los objetos visibles no es el simple desplazamiento de las manchas de color correspondientes en el campo visual. En el movimiento de la rama que un pájaro acaba de abandonar, se lee su flexibilidad o su elasticidad, y es así como inmediatamente se distinguen una rama de abedul y una de manzano. Vemos el peso de un bloque de fundición que se hunde en la arena, la fluidez del agua, la viscosidad del jarabe. De igual manera, oigo la dureza y desigualdad de los adoquinados en el ruido de un coche, y se habla con razón de un ruido «blando», «apagado» o «seco». Podemos sentir la dureza y la fragilidad del vaso (propiedades proporcionadas por el sentido del tacto) con la vista. La percepción permite que la comprensión del propio cuerpo entienda el movimiento que realizará. «Cuando digo que veo un sonido, quiero decir que hago eco a la vibración del sonido con todo mi ser sensorial, y en particular mediante este sector de mí mismo que es capaz de colores. El movimiento, comprendido, no como movimiento objetivo y desplazamiento en el espacio, sino como proyecto de movimiento o «movimiento virtual», es el fundamento de la unidad de los sentidos». *Ibíd.*, 244, 249.

sentidos<sup>164</sup>). El cuerpo del intérprete no jerarquiza la importancia de los sentidos, por el contrario, abreva de todos bajo la fórmula de síntesis<sup>165</sup>.

En el segundo apartado, explico cómo, mediante la síntesis sensorial, el cuerpo del intérprete rebasa la determinación que vincula los sentidos con un órgano específico. En el tercer apartado, expongo la manera como el tacto y oído participan en la experiencia corporal del intérprete. Explico la capacidad singular del intérprete musical para lograr un tacto auditivo. En el cuarto apartado, refiero casos particulares de corporalidades diversas: intérpretes musicales con posibilidades diferentes (discapacidad visual y discapacidad auditiva). En el quinto y último apartado del capítulo reflexiono sobre un tipo de intérprete muy peculiar: el cantante. Al no contar con un «instrumento externo», el cantante usa su cuerpo como instrumento. El caso del cantante permite describir las implicaciones de la propiocepción en la experiencia corporal del intérprete musical.

### 3.1 Entrecruce de los sentidos: Disgregación perceptiva

*No mires, escucha.  
Escucha con la mirada  
y mira con los sentidos.*  
Pierre Schaeffer

---

<sup>164</sup> En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty estudia los sentidos. Aparentemente, le da prioridad a la vista sobre el resto de los sentidos. Sin embargo, considero que el filósofo francés utiliza la vista como un pretexto para estudiar los sentidos y la percepción. Quizás, si hubiera vivido más tiempo habría escrito una reflexión semejante sobre los demás sentidos.

<sup>165</sup> Para la descripción de la *sinestesia* sensorial se recurre a *Los cinco sentidos* de Michel Serres. El cual expone mediante el mito de Hermes y Panoptes, la disposición cultural de los sentidos. Serres sostiene que la vista ha tenido un papel predominante e incluso fulminante frente a los otros sentidos y trata de reivindicar el papel de los demás sentidos. Al respecto véase Serres, *Los cinco...*

Los ojos de la musa, entreabiertos, se dirigen al cielo. ¿Qué miran? Son ojos que ven sin mirar. Ojos invidentes. Ojos introspectivos. La musa no ve o sus ojos no tienen mirada. Es una mirada que no habita en los ojos (véase fig.12).



Fig. 12. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*.

Argos, el pavo real de los cien ojos emplumados, todo lo ve. Cumple la tarea que Hera, la de ojos vacunos, le encomendó: vigilar. El gigante panóptico observa el mundo de lo visible. No es más que puros ojos<sup>166</sup>.

[...] tenía, digamos, dos pares de ojos, uno delante del rostro, como todos nosotros, otro detrás de la cabeza. No tenía punto muerto. Unos dicen que poseía cien ojos, cincuenta delante y otros tantos en la nuca; además de una infinidad esparcida por la piel<sup>167</sup>.

Argos, «un cielo estrellado de ojos»<sup>168</sup>, sólo ve con los ojos.

---

<sup>166</sup> Ídem.

<sup>167</sup> Ídem.

<sup>168</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 265.

La vista, evidente e inmediata, es fundamento de la percepción occidental. Aprehende el mundo, a diferencia de los otros sentidos, (aparentemente) «sin mediación alguna»<sup>169</sup>. Ha sido considerada la ventana del alma, la rendija que permite a la mente divagar por el mundo, la manifestación de lo racional. La mirada que sale por el ojo procede de lo más íntimo del ser. Edipo, el rey parricida, se sacó los ojos con los broches de Yocasta para reducir su existencia a la mínima expresión y dejar de pensar.

Cuando él la ve, el infeliz, lanzando un espantoso alarido, afloja el nudo corredizo que la sostenía. Una vez que estuvo tendida, la infortunada, en tierra, fue terrible de ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como éstas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estarían en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba. Haciendo tales imprecaciones una y otra vez –que no una sola–, se iba golpeando los ojos con los broches. Las pupilas ensangrentadas teñían las mejillas y no destilaban gotas chorreantes de sangre, sino que todo se mojaba con una negra lluvia y granizada de sangre<sup>170</sup>.

Platón consideró la razón como «los ojos del alma» y la idea como «lo visto por el alma». El ser humano (occidental) ha establecido una estrecha relación con lo visual. Para él, es expresión de lo «racional», manifestación de eso que lo «humaniza». Su mirada le revela que es un ser consciente de sí mismo.

La cultura occidental ha hecho énfasis en el paradigma perceptivo visual, ya que considera que el sentido de la vista es el que más se relaciona con la racionalidad. Para los occidentales, la experiencia visual se ha constituido, a lo largo de la historia, en la experiencia perceptiva por excelencia. Siendo visión, el hombre occidental ha

---

<sup>169</sup> Aparentemente, la vista aprehende el mundo directamente e instantáneamente.

<sup>170</sup> Sófocles, *Edipo Rey* (España: Editorial Gredos, 2014).

podido traducir y organizar la vastedad de sensaciones en: múltiples preguntas, distintas respuestas creadoras, diversas construcciones culturales y variadas representaciones o visiones del mundo<sup>171</sup>.

Vista y razón. Razón y vista. La visión, extensión de lo racional, se presenta como un sentido objetivante, dominante, invasor. La vista, como la razón, está disociada de un cuerpo. Ambas superan la corruptibilidad y mediocridad del cuerpo.

La mirada, al ser el sentido de la distancia por excelencia, no involucra directamente al cuerpo. No existe un contacto propiamente dicho entre la mirada y lo mirado. Por ello, puede definir una distancia y mantenerla. Dicho, en otros términos, puede objetivar y dominar. Gracias a su estructura, la mirada objetivista ha sido erigida como el sentido absoluto de conocimiento<sup>172</sup>.

Las dos detentan un papel protagónico y originario: constituyen el fundamento del conocimiento y de lo *humano*. «Se puede creer sólo en lo que puede ser visto»<sup>173</sup>.

En una cultura dentro de la cual “ver” quiere decir entender, los poderes epistemológicos del sujeto están claramente dados como una función de la centralidad del ojo [...] En la civilización occidental la vista se convierte en el Cetro Real para la aprehensión del mundo externo. [...]. El concepto del conocimiento está partido desde el principio. Esta división es apoyada por el sistema establecido y por el mantenimiento de oposiciones ideológicas entre lo inteligible y lo sensible, el intelecto y la emoción, hechos y valores, razón e intuición<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> Miguel Ángel Villamil Pineda, «Fenomenología de la mirada», *Discusiones filosóficas*, 10, no. 14 (Caldas, 2009): 97-118.

<sup>172</sup> Chris Jenks, “*La centralidad del ojo en la cultura occidental*” en *Anuario*, 2 (Argentina, 1998): 5-6.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>174</sup> Marie A. Doane, «Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing», en *Cinematic Apparatus*, ed. por Teresa de Lauretis y Stephen Heath (London: Palgrave Macmillan, 1980), 47-60.

Por lo tanto, la vista, como expresión del conocimiento, es aparentemente objetiva y racional<sup>175</sup>. Sin embargo, ¿qué consecuencias tiene la primacía de lo visual? El resto de los sentidos son juzgados como subjetivos y confusos<sup>176</sup>. La comprensión fraccionada y equívoca de los sentidos es heredera del pensamiento cartesiano. Descartes, el filósofo francés, desarticuló el ojo del cuerpo para analizarlo como instrumento óptico. Consideró que el ojo observaba una imagen que se transmitía del nervio óptico a la glándula pineal y el alma sentía el objeto que había sido contemplado por el ojo. El alma «sentía» y no el cuerpo. Descartes separó la visión del cuerpo y, por tanto, de los demás sentidos. La vista se convirtió en una acción del alma y los sentidos, en una expresión del cuerpo. El vínculo con el alma estimuló la preeminencia de la vista; mientras que la conexión con el cuerpo demeritó el valor de los demás sentidos.

La mirada objetivista convierte al hombre en un «observador», en un vidente sin cuerpo capaz de comprender exactamente, con una sola mirada, todo el universo observado<sup>177</sup>.

La preponderancia visual reduce el universo sensorial humano a cien ojos que miran. Cien ojos que ven y no sienten, no escuchan, no huelen. La vista se instaura como intermediario: para acceder a los sentidos se requiere la mediación visual. Para tocar, oler, ver o degustar es necesario *ver*. El gigante Argos no es más que su vista. ¿Para qué necesita el oído, el gusto, el tacto o el olfato para ver?

---

<sup>175</sup> La primacía de la vista y su proximidad con la razón ha provocado que la vista sea considerada (en mayor o menor grado) como objetiva y racional.

<sup>176</sup> Al priorizar la vista, dejamos de acceder directamente a otros sentidos. Eso provoca que la información que procuran los demás sentidos parezca confusa y subjetiva, pues no accedemos directamente a ellos, sino mediante la vista.

<sup>177</sup> Villamil, «*Fenomenología...*», 85.

La dominación visual provoca una paulatina atrofia sensitiva<sup>178</sup>. Al priorizar la vista, no se accede directamente a otros sentidos y la información que procuran (los otros sentidos) parece confusa y subjetiva. El predominio de un sentido sobre los demás escinde la experiencia del mundo e imposibilita su comprensión. Un sentido no supe al resto.

El uso inmoderado de la vista impide la interpretación musical. El músico espía sus dedos y manos: ve qué hacen o cómo se equivocan, cuánto se deben abrir los dedos o cómo se deben mover las muñecas. Confía que la vista aportará la solución. Sin embargo, el remedio falla<sup>179</sup>. El inconveniente sin resolver incrementa el uso de la vista, la sustitución de los otros sentidos y, por lo tanto, el error. El intérprete deja de escuchar y sentir para ver. El cuerpo no aprende el movimiento y el desacierto permanece<sup>180</sup>. «Cuanto más se ve, menos se mira; cuanto más se mira, menos se ve»<sup>181</sup>. La agudeza de la mirada panóptica, paradójicamente, debilita al gigante. Argos es invencible en el espacio de la visualidad, más no en el de los demás los sentidos. Al concentrar su atención en un sólo sentido y descuidar el resto, surge la posibilidad de la derrota<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> El espejo es paradigma del abuso visual. Proveedor constante de permutaciones sensoriales, regresa, con pícaro y insensata ironía, el reflejo zurdo de las cosas. «Ejecutor de un antiguo pacto», entorpece nuestros movimientos: vuelve la derecha en izquierda, la izquierda en derecha, el adelante en atrás y el atrás en adelante. Por momentos, nos volvemos prisioneros de su reverberación: movemos nuestra mano hacia un lado y se dirige hacia el lado contrario. Cualquier actividad (como arreglarse el cabello) se convierte en tarea ardua. Sin embargo, al cerrar los ojos, su dominio desaparece. Podemos utilizar nuestro cuerpo con libertad y la orientación recupera su normalidad. La vista se fortalece frente al espejo y oprime, drásticamente, los demás sentidos. El yugo visual mengua al retirar el espejo.

<sup>179</sup> Al abrir una puerta con llave sustituimos el sentido del tacto con la visión. En lugar de sentir la llave en nuestra mano y confiar en un movimiento conocido por nuestro cuerpo, utilizamos la mirada. Nuestro cuerpo ha aprendido el ángulo y la distancia para meter la llave en la ranura e incluso así, volteamos a ver. Al utilizar la vista en lugar del tacto, introducimos una síntesis reflexiva sin necesidad de ella y complicamos el movimiento.

<sup>180</sup> El abuso de la vista es una forma de vestir al cuerpo, de ocultar al cuerpo, de silenciar al cuerpo. Al hacerlo, el pensamiento encarnado no capta el significado del movimiento y, por lo tanto, el músico se equivoca.

<sup>181</sup> Svanmajer. *Para ver...*,

<sup>182</sup> Serres, *Los cinco...*,

Zeus, en uno de sus paseos cotidianos, se enamoró de la delicada ninfa Io. Sin embargo, antes de poder seducirla<sup>183</sup>, su cónyuge, la implacable Hera, lo descubrió. Para eludirla, el astuto dios convirtió a la ninfa en una hermosa ternera nevada. Sin embargo, Hera que conocía las artimañas de su consorte sabía que el majestuoso animal era Io. Decidió vigilar a la ninfa de ojos bovinos e impedir que Zeus se le acercara. Le confió a Argos, el gigante de cien ojos, la misión de custodiarla.

Entretanto Juno observó desde lo alto el centro de la Argolide y, sorprendida de que estando el día claro una niebla pasajera lo hubiese transformado en noche, se percató de que no procedía de un río, ni la producía la tierra húmeda. Y buscó con la mirada a su cónyuge, sobre todo porque ya conocía las infidelidades de un marido tantas veces sorprendido. Al no encontrarlo en el cielo dijo: «O me equivoco o me está engañando»; y descendiendo de lo más alto del éter se posó en la tierra y ordenó a la niebla que se retirase. Júpiter se había dado cuenta de la llegada de su cónyuge y había transformado la figura de la hija de Ínaco en la de una lustrosa ternera. Incluso como animal bovino es hermosa; la Saturnia alaba la belleza de la vaca, aun contra su voluntad, y pregunta de quién es, y de dónde, y a qué rebaño pertenece, como si no supiera la verdad. Júpiter, para que deje de preguntar por el origen de la vaca, miente diciendo que ha nacido de la tierra. La Saturnia la reclama como regalo. ¿Qué hacer? Sería cruel entregar a su amada; no darla es sospechoso. El sentido del pudor le aconseja una cosa el amor se la desaconseja. El amor habría podido vencer al pudor; pero si le niega la vaca, un regalo insignificante, a su compañera de linaje y de lecho, podría no parecer una ternera. Tras recibir a la concubina, la diosa no se libró completamente del temor de manera inmediata, pues tenía miedo de Júpiter y estaba inquieta por si se la robaban, hasta que la entregó a Argos el Arestórida para que la guardase<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Otras versiones del mito consideran que Zeus e Io ya eran amantes.

<sup>184</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 262-263.

Zeus no soporta la terrible desgracia de su amada y le encomienda a Hermes, el alígero mensajero, matar a Argos. ¿Por qué Zeus elige a Hermes para matar al Arestórida y no a otro dios? ¿Por qué el dios de la astucia que venció a la *Metis* convirtiéndose en la *metis*<sup>185</sup> misma, necesita la ayuda del alado dios? Hermes es el adversario electo porque es el *polytropos*, el de multiforme ingenio. *Polytropos* significa «variedad» o el de «muchas formas». Ulises era un *polytropos*. Homero utiliza la palabra *polytropos* para describir la versatilidad, el ingenio y el alma emprendedora de Ulises. Zeus es astuto; Hermes, ingenioso. El ingenio le gana a la astucia. El astuto engaña; el ingenioso, inventa. Por eso, el padre de los dioses, la astucia, necesita a Hermes pues no sabe cómo burlar «al que todo lo ve». Sólo Hermes puede eludir las múltiples miradas de Panoptes.

Hermes se disfraza de pastor para acercarse al guardián. Toca el *syrix* para adormecer al gigante y decapitarlo en el sueño. Poco a poco, las notas hacen efecto y los ojos panópticos van cerrándose uno a uno. Para desventura de Argos, el que todo ve, la música no es visible.

---

<sup>185</sup> «La primera esposa de Zeus lleva el nombre de Metis, y personifica esa forma de inteligencia que, como se ha visto, le ha permitido conquistar el poder: la astucia, la capacidad de prever todo lo que tiene que ocurrir, de no sentirse sorprendido ni desorientado por nada, de no ofrecer jamás el flanco a un ataque [...] Zeus teme que un hijo pueda destronarlo a su vez. ¿Cómo evitarlo? [...] Zeus desea resolver el problema de un modo mucho más radical. Se dice que sólo hay una solución: no basta con que Metis esté cerca de él como esposa, necesita convertirse él mismo en Metis. No necesita una asociada ni una compañera, él tiene que ser la metis en persona. ¿Cómo? Metis tiene la capacidad de metamorfosearse, adopta todas las formas, al igual que Tetis y otras deidades marinas. Es capaz de convertirse en animal salvaje, hormiga o roca, lo que sea. Un duelo de artimañas se desarrolla entre la esposa, Metis, y el marido, Zeus. ¿Cuál de los dos vencerá? [...] Zeus interroga a Metis: «¿Puedes adoptar realmente todas las formas? ¿Podrías ser un león que escupe fuego?» Al instante Metis se convierte en una leona que escupe fuego. Tremendo espectáculo. Zeus le pregunta a continuación: «¿Podrías ser también una gota de agua?» «Sí, claro». «Demuéstramelo». Así que ella se convierte en gota de agua, él se la bebe. Ya tenemos a Metis en el vientre de Zeus. La astucia sigue actuando. El soberano no se contenta con engullir a sus eventuales sucesores; encarna, a partir de ahora, en el curso del tiempo, en el flujo temporal, esa premonición astuta que permite burlar de antemano los planes de quienquiera que intente sorprenderle, aventajarle». Vernant, *El universo...*, 25.

En un momento se puso las alas en los pies, y cogió en su poderosa mano el caduceo<sup>186</sup> que produce el sueño, y se cubrió la cabeza con el sombrero; cuando dispuso todo esto, el hijo de Júpiter bajó a la tierra desde la ciudadela de su padre. Allí se quitó el sombrero y se despojó de las alas; sólo retuvo el caduceo. Con él, conduce por campos apartados, como si fuese un pastor, a unas cabras que ha reunido mientras venía, y toca una flauta hecha de cañas. El guardián de Juno es cautivado por la novedad del sonido; «¡Eh, tú, quienquiera que seas, podrías sentarte conmigo en esta peña», dice Argos, «pues no hay ningún lugar más abundante en hierba para el ganado, y puedes ver que hay buena sombra para el pastor». El Atlantíada se sienta y, hablando sin parar, detiene con su conversación el día que se va, y tocando su flauta de cañas unidas intenta vencer a los ojos vigilantes. Argos, sin embargo, lucha por derrotar al blando sueño y, aunque el sopor se ha apoderado de una parte de sus ojos, con otra parte vigila. También pregunta (pues la flauta hace poco que ha sido inventada) por qué procedimiento se ha inventado<sup>187</sup>.

Hermes es el intérprete musical, el *polytropos*, el ingenioso. El músico es digno contrincante de lo visible porque, a diferencia del gigante, es más que sólo su mirar. La fortaleza de Argos radica en que no es nada más que sus ojos. Sin embargo, ahí también reside su condena. El heráldico dios vence a Panoptes porque sale del dominio visual y se adentra en el auditivo. Es la escucha frente a la mirada.

Qué puede la oreja sobre los ojos, qué puede el sonido sobre la vista, la audición sobre la mirada? [...] El oído es el único sentido donde el ojo no ve<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> El caduceo, instrumento que, además de identificar a Hermes, lo auxilia en su función de psicopompo (conductor de las almas de los muertos), cambia ahora de cometido y se convierte en una especie de cayado o aguijada con que el pastor azuza a su rebaño.

<sup>187</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 265-266.

<sup>188</sup> Serres, *Los cinco...*,

El párpado interrumpe la mirada, ¿qué contiene la audición? Los oídos no se cierran para dejar de escuchar<sup>189</sup>. Panoptes, que todo lo ve, olvidó que también escucha.

La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas<sup>190</sup>.

El oído no tiene párpados.

Hermes sería, aparentemente, el equivalente de Argos en la audición. Sin embargo, el raudo dios no podría vencer a Panoptes si así fuera. ¿Cómo lo vence? Al entrecruzar sus sentidos<sup>191</sup>. La audición no es el único sentido que utiliza el dios. Para tocar el *Synx*, necesita el tacto. Sin el tacto, el sonido no es posible. Mientras la mirada del gigante está en sus ojos, la de Hermes, en sus manos.

En el cuadro de Le Sueur, la vista de la musa Aedea se dirige al cielo. Su mirada no está en sus ojos. Son ojos que ven sin mirar. Ojos abiertos que bien podrían estar cerrados. La mirada de la musa no está en sus ojos. ¿Dónde está? En sus manos, en su cuerpo, en su tacto (véase fig. 13).

---

<sup>189</sup> *Ibíd.*, 58

<sup>190</sup> *Ibíd.*, 60.

<sup>191</sup> Hermes, el intérprete musical, es la «variedad». Por eso, vence a la vista. Se relaciona con cualquier tipo de actividad que involucra algún tipo de cruce en cierto sentido. Vence a panoptes porque es el entrecruce de los sentidos.



Fig. 13. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

Las manos níveas de la musa tocan el instrumento. Manos dinámicas. Manos expresivas. Manos que simulan dos ojos. Las manos del intérprete ven y escuchan. La mirada de Aedea se forma en la yema de sus dedos, en sus falanges, en sus brazos, en el borde de los labios; en un roce discreto, una presión energética, un golpe puntilloso, una vibración resonante... El músico construye un relato que se prolonga por su piel. En ese sentido se asemeja a Panoptes con una infinidad de ojos esparcida por la piel. La mirada del gigante se extiende por su cuerpo. Tacto y visión. Visión y tacto. Tan disímiles y semejantes. La mirada toca; el tacto mira<sup>192</sup>.

Al morir Argos, Hera conservó los cien ojos del gigante en la cola del pavo real (véase fig. 14). Los ojos se convierten en carne, en tacto.

Enseguida golpea con su espada curva a Argos mientras daba una cabezada, en donde la cabeza se junta con el cuello, y la arroja ensangrentada desde la peña manchando de sangre las abruptas rocas. Yaces en el suelo, Argos, y toda la luz que

---

<sup>192</sup> La historia del tacto y de la vista se entrelazan cuando la distancia de su comprensión se reduce. Se asemejan como Narciso y su reflejo. A veces se imitan e identifican, a veces se distinguen y distancian. La vista absorbe cualidades propias del tacto. Tacto viene del latín *tangere*, tocar. Hacer contacto es tocar algo, unir una cosa con otra. La mirada realiza una especie de tacto a distancia. No existe un con-tacto entre la mirada y lo mirado pero su comportamiento es análogo. Sustituye el roce del tacto por uno impalpable, volátil.

tenías en tantas luminarias se ha extinguido, y una sola noche se extiende sobre tus cien ojos. La Saturnia los rescata y los coloca en las plumas de su ave, y de esta forma le cubre la cola de piedras preciosas que resplandecen<sup>193</sup>.



Fig. 14. Peter Paul Rubens. *Juno y Argos*. 1610-1611. Wallraf-Richartz Museum. Colonia, Alemania.

Así, el cuerpo de Aedea está lleno de ojos. Ve con el tacto, ve con cuerpo.

Nuestra piel varía como una cola de pavo real, incluso aunque no tengamos plumas, se cree que ésta ve. Percibe confusamente sobre toda su superficie luminosa, ve, claro y distinto, por la singularidad extra-aguda de los ojos. Por todas partes tiene un tipo de ocelos desiguales. La piel forma bolsillos y pliegues, en este germen se afina<sup>194</sup>.

El intérprete musical, paradigma de la percepción, revela que la experiencia del propio cuerpo es esencialmente intersensorial. Mira con los dedos, toca con el oído. Realiza, en palabras de Švankmajer, un *tactilismo*: un *tactilismo* auditivo (como veremos más adelante).

---

<sup>193</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 269.

<sup>194</sup> Serres, *Los cinco...*, 49.

### 3.2 Visión táctil

*La piel, tejido común con sus  
concentraciones singulares, despliega la  
sensibilidad. Se estremece, expresa, respira,  
escucha, ve, ama y se deja amar, recibe,  
rechaza, retrocede, se eriza de horror, se  
cubre de grietas, rubores, heridas del alma...*

Michel Serres

Una mano de la musa presiona las cuerdas del instrumento (véase fig. 15). La otra, sostiene el arco (véase fig. 16). Una percibe la sensación fresca y lisa de la parte trasera del diapasón y la impresión metálica (o quizás intestinal<sup>195</sup>) de las cuerdas en la yema de los dedos. Otra, siente el peso del arco, percibe el esbelto cilindro entre la falange de los dedos y advierte la vibración al contacto de la cuerda con el arco. Son dos manos, dos ojos que acarician el instrumento. A diferencia de la mirada, el tacto es fragmentario: recorre los misterios del relieve, entabla una intimidad con la textura, goza con el arrebato de la incandescencia y de lo álgido.



Fig. 15. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*.

---

<sup>195</sup> No es posible saber si el material de las cuerdas que pinta Le Sueur. Probablemente, son del material que se utilizaba en su época o que existía en su imaginario.



Fig. 16. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*.

[...] además de ser una simple barrera física, la piel es también una fina redcilla eléctrica lista a informar del más mínimo capricho del ambiente, un cambio en la temperatura circundante, una gota de lluvia, un viento que levanta. Miles de pequeños receptores de presión le otorgan el tacto prodigioso, altamente sofisticado en la yema de los dedos, apenas elemental en la espalda y los codos<sup>196</sup>.

La mirada táctil del intérprete musical se prolonga por su cuerpo. Le permite conocer su instrumento: sentir la forma, el tamaño, la superficie, la resistencia, la temperatura, la vibración... Las punzadas en las yemas dactilares, el cosquilleo y la presión en los labios, el hormigueo en la frente, las vibraciones en el pecho, la presión en la cabeza, el cansancio en los brazos le permiten al músico interpretar su instrumento y comprender la presión, la fuerza y el movimiento que debe aplicar sobre él. La interpretación musical se apoya en

---

<sup>196</sup> Mauricio Ortiz, *Del cuerpo. Ensayos de pie y de cabeza* (México: Tusquets, 2001), 28.

millones de micro variaciones táctiles, alteraciones apenas evidentes que constituyen la base del conocimiento corporal<sup>197</sup>.

Gracias al tacto, un tacto muy suave y de diversa naturaleza, se establece primeramente la intimidad que necesita el instrumentista para apropiarse del instrumento. El tacto no tiene sólo valor estético o sensible sino también cognitivo. El tacto permite al músico recibir y comprender las reacciones del instrumento (con independencia de lo que le comunica el oído). Mediante el tacto (de los dedos, de los labios, etcétera) se puede sentir y comprender la resistencia de la tecla o de la cuerda, la vibración del violín o de la boquilla.

El músico de cuerdas siente la presión de la cuerda en la punta de sus yemas y, la apertura que hacen sus dedos para ir de una nota a otra, en la base de la primera falange y en los músculos de la mano. La punción en borde del dedo le muestra cómo acomodar el dedo y, la sensación en la base de la falange, a qué distancia debe colocarlo. El músico de percusiones siente el rebotar vibratorio o la agitación dilatada de las baquetas sobre las manos, los brazos, los hombros... Gracias a la vibración y al rebote comprende cómo moverse para lograr determinados matices, velocidades, tonalidades... Las sensaciones táctiles son la guía que le permite transformar su interpretación: tocar con ligereza, con rapidez, con pesadez, con exactitud...

Cuando toco algo con la mano, no solo siento las cualidades del objeto, también siento y puedo enfocar mi atención en sensaciones táctiles localizadas en la mano misma; de ahí la diferencia entre el sentido transitivo de "sentir" (sentir una brisa fresca) y el intransitivo (sentirse exhausto). El cuerpo puede

---

<sup>197</sup> «Como bien lo saben quienes han tenido que escoger cortinajes para un apartamento, cada color desprende una suerte de atmósfera moral, que lo torna triste o alegre, deprimente o estimulante; y como lo mismo ocurre con los sonidos o los datos táctiles puede decirse que cada uno equivale a cierto sonido o cierta temperatura». Merleau-Ponty, *Síete...*, 28.

sentirse sintiendo de una manera que el ojo no puede, incluso con la ayuda de un espejo, verse a sí mismo viendo. Pero no ubica sensaciones visuales en el ojo o sensaciones auditivas en el oído, pero sí localiza sensaciones táctiles en la parte del cuerpo con la que se toca algo<sup>198</sup>.

El cuerpo del intérprete toca el instrumento musical y siente, a la vez, cómo el instrumento lo toca a él: es una relación de reversibilidad<sup>199</sup>. Instrumento e intérprete se tocan mutuamente. El cuerpo se nutre del encuentro entre ambos y, a partir de él, *comprende* cómo moverse, dónde enfocar su atención, cómo dotar de sentido la interpretación musical.

El tacto del intérprete musical lleva consigo una historia: un pasado, una circunstancia, una cultura. Oculta dolores, emociones, anhelos, angustias, intuiciones, reacciones... Su relación con el mundo ha modificado la forma cómo siente; y en respuesta, él ha transformado la manera en que se acerca al mundo. El tacto, al ser el primer encuentro con el mundo, «tiene la virtud de constreñir, de delinear un interior».

La información táctil está mediada por la forma en que aprendemos a sentir. Una parte, pertenece al cuerpo habitual que atesora las sensaciones placenteras y dolorosas; otra parte, al cuerpo actual, que transforma las sensaciones recientes. El tacto musical comprende y traduce su experiencia en expresividad; convierte el cuerpo habitual y el cuerpo actual en

---

<sup>198</sup> «When I touch something with my hand, not only do I feel the qualities of the object, I also feel, and can turn my attention to, tactile sensations localized in the hand itself; hence the difference between the transitive sense of “feel” (feeling a cool breeze) and the intransitive (feeling exhausted). The body can feel itself feeling in a way that the eye cannot, even with the aid of a mirror, see itself seeing. I do not locate visual sensations in my eye or auditory sensations in my ear, but I do locate tactile sensations in the part of my body with which I touch something». Carman, *Merleau-Ponty...*,128.

<sup>199</sup> Al respecto véase Ramírez, *El quiasmo...*

expresión. «Todos leemos la misma nota, pero cómo contamos esa historia lo convierte en algo muy distinto»<sup>200</sup>.

El intérprete musical, al tocar, aporta su propia historia táctil. Una historia que ha sido esbozada por una amplia multiplicidad de elementos: cualidades fisiológicas, historia sensitiva, la cultura... Cada cuerpo tiene cualidades fisiológicas que lo determinan: alto, bajo, delgado, voluminoso, con extremidades largas o cortas... Los atributos corporales influyen la historia táctil, más no la constriñen: un cuerpo tosco no necesariamente conlleva un tacto burdo. No obstante, revelan un tacto trastocado por una fisiología áspera. Es un cuerpo que se ha movido y ha vivido en el mundo a partir de una perspectiva específica. Así como habita al mundo, así se acerca a su instrumento<sup>201</sup>. «Tenía cinco años [cuando comencé a estudiar violín]. Lo recuerdo bien porque el instrumento era muy grande para mis manos»<sup>202</sup>. Es abundante la diversidad de cualidades físicas que influyen el tacto: zurdo o diestro, ancho o angosto, alto o bajo...

Las cualidades físicas del músico tienen un contrapeso: los atributos del instrumento. Cada instrumento tiene propiedades particulares: tamaño, material, composición... Puede ser tocado mediante otro objeto: un arco, unas baquetas, una boquilla. O por contacto directo: la boca, los dedos, las manos... Las características de cada instrumento definen (o al menos guían) la forma en que se construye el tacto del intérprete. Por ejemplo, un músico de estatura baja que toque un instrumento voluminoso tendrá que abrir más sus manos o dedos para tocar. El modo cómo suena un instrumento depende (en parte) de la forma en que el cuerpo del intérprete se aproxima al instrumento musical.

---

<sup>200</sup> <https://www.jornada.com.mx/2018/04/23/cultura/a08n1cul>

<sup>201</sup> Por ejemplo, si un intérprete es zurdo, diestro...

<sup>202</sup> Frase de André Rieu, violinista.

Un tercer rasgo perfila el tacto: la cultura. El tacto está mediado culturalmente. La cultura conceptualiza el tacto y define la manera en que el cuerpo se debe apropiarse del instrumento. Por un lado, determina la forma en que siente el ser humano; por el otro, especifica cómo el cuerpo toca el instrumento musical. Al igual que otras técnicas corporales, el modo de sujetar y manejar un instrumento está culturalmente codificado.

Actualmente, en Occidente, el violín se sujeta horizontalmente, entre la clavícula y la mandíbula inferior; en la época de Lully se mantenía inclinado, sin contacto con el mentón, y se tocaba con un arco mucho más corto<sup>203</sup>.

«Sentimos» como lo hacen nuestra cultura, nuestra sociedad, nuestro entorno y nuestro contexto. La historia táctil del intérprete musical está mediada por las formas en que ha aprendido a sentir y a relacionarse con los objetos. La cultura guía al intérprete y aporta las pautas que le dictaminarán cómo percibir su cuerpo y el instrumento musical: el codo debe estar en cierta posición, debe sentir de cierta manera el instrumento contra su cuerpo, tal sensación duele o es desagradable...

### 3.3 Tactilismo auditivo

Un elemento orienta al tacto. Sin él, es un tacto ciego; su guía le permite aguzar sus movimientos: el oído. El oído dirige al tacto. El intérprete ve con el tacto y siente con el oído. El oído de la musa se esconde tras unos mechones dorados (véase fig. 17). Apenas se ve. No obstante, debido al rostro perfilado, la oreja casi ocupa el lugar de la mirada. Aedeo ve con el tacto y siente con el oído. «El tacto ve un poco, tiene oído»<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Séve, *El instrumento...*, 85.

<sup>204</sup> Serres, *Los cinco...*, 63.



Fig. 17. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymnia*

El relato táctil del músico está conectado con su oído. El sonido es la guía del tacto: indica cómo orientar los movimientos musicales. Mediante el oído, el intérprete advierte cuando un dedo no está en la posición deseada, cuando el arco se ha ladeado, cuando los labios están hinchados o las uñas largas. El sonido permite reajustar el gesto. El juicio del oído decide mantener o no la sonoridad producida. Tacto y audición se entrelazan al punto de confundirse.

¿Qué es primero, el tacto o la audición? La respuesta, quizás, parece obvia: para oír hay que tocar. Por lo tanto, el tacto precede la audición pues produce el sonido. Sin embargo, el proceso constantemente se invierte: el sonido a veces antecede al tacto. En un primer momento, el tacto, creador de sonido, lleva la batuta. El intérprete, al comenzar a tocar, no sabe aún qué sonido esperar y su cuerpo apenas está aprendiendo a moverse y a introducir el instrumento en su esquema corpóreo. Aunque su oído esté desarrollado, movimiento y sonido aún están desvinculados. Conforme desarrolla su aprendizaje, empieza a ligar movimiento y sonido. Hasta que finalmente, sin darse cuenta, el intérprete anticipa el sonido antes de siquiera tocarlo. Antes de moverse espera cierto efecto sonoro.

En un primer momento, el intérprete no pone atención al sonido pues está concentrado en aprender los movimientos corporales y no equivocarse. Sólo oye: «Oír es simplemente

percibir un sonido, sin que medie ninguna voluntad de hacerlo»<sup>205</sup>. Cuando el intérprete consigue realizar los movimientos deseados, entonces puede considerar la audición. Su oído empieza a «abrirse». Para «perfeccionar», para desarrollar sus movimientos, el tacto necesita al oído para saber y comprender lo que está haciendo. Entonces, el intérprete comienza a *escuchar*, a «concentrarse atentamente en un sonido». Al prestar atención a un acontecer sonoro se pasa del mero oír al escuchar.

Escuchar viene del latín *auscultare* (aplicar la oreja) formado de *auris* (oreja). El segundo elemento del compuesto es de la etimología discutida, pero se ha relacionado con la raíz indoeuropea *klei* (inclinarse). Esta raíz es la que da en latín el verbo *clino* (inclinarse) y sus compuestos *declinare* e *inclinare*. *Auscultare* significa inclinarse para aplicar la oreja<sup>206</sup>.

Una vez que se ha efectuado la primera conexión entre audición y tacto entonces comienza el ejercicio «consciente» de trabajar, a la par (o al menos se pretende hacerlo), tacto y audición. El intérprete musical se adentra en un mundo de sutilezas sonoras: asperezas, tersuras, opresiones, registros, ritmos, armonías... Sólo puede realizarlas cuando «hay una intención (voluntad) de escuchar». El intérprete debe *entender*<sup>207</sup>, es decir debe tener «la intención (voluntad) de escuchar, separar un sonido de otro, seleccionar lo que

---

<sup>205</sup> No hay intención (voluntad) de escuchar, pero el sonido es percibido. Por ejemplo, suena un claxón. Es el nivel más elemental de percepción auditiva. Cada sonido en sí mismo vehiculiza una cierta información sonora. Cuando no se tiene en cuenta la calidad de dicha información, solo estamos oyendo. De modo que el oyente en el oír asume, en cierto modo, una actitud pasiva, se limita a la mera recepción de los estímulos sonoros. Al respecto véase Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: CUEC, 2012).

<sup>206</sup> Véase <http://etimologias.dechile.net/?escuchar>

<sup>207</sup> «En música, el entender concierne al acto mismo de reconocer la fuente sonora productora de sonido e implica un aprendizaje caracterizado por distintos niveles de especialización y profundización, centrados básicamente en aspectos objetivos: instrumentos musicales, registros vocales, agrupaciones musicales, tipos de música (vocal, instrumental, mixta, pura, programática), etc.» Larson, *Pensar el...*, 78

quiere escuchar»<sup>208</sup>. El intérprete pule sus movimientos con ayuda del oído y como respuesta, el tacto se refina y agudiza al oído. Ahora, el oído (aparentemente) dirige al tacto.

En un primer momento, el tacto guía al oído; en un segundo momento, el oído al tacto. En un tercer momento, tacto y oído se entrelazan al punto de no distinguirse el uno del otro, es entonces cuando el intérprete *comprende*<sup>209</sup>.

Comprender es conocer el significado que encierra determinado sonido dentro de un contexto dado. Es alcanzar el sentido global de lo escuchado. Cuando se escucha una secuencia sonora lingüística, después de reconocer y de entender el significado de las palabras, es posible - previo acto reflexivo - comprender el contenido semántico (de significados) que dicha secuencia trasmite. Por ejemplo: entender la palabra “árbol” conlleva un conocimiento básico de su significado dentro del idioma. Pero cuando este término está inserto dentro de una frase del discurso, adquiere una significación coadyuvante y relevante con relación a las otras palabras que constituyen el grupo o contexto, las que ya no podemos descifrar con el sólo hecho de reconocer el significado cada una de ellas<sup>210</sup>.

Cuando el intérprete musical *comprende* se «divide» y comienza a escucharse como un *otro*: se oye, a la vez, como *sí mismo* y como *otro*. Su audición se ha desarrollado al punto de poder (en cierta medida) escucharse a sí mismo como si no fuera él mismo. Se escucha a sí mismo mientras toca y se escucha a sí mismo como un oyente externo. El intérprete toca algo y cree que suena de cierta manera; no obstante, logra discernir que no suena como él cree (a partir de su perspectiva corporal). El cuerpo se presenta, a diferencia de

---

<sup>208</sup> *Ibíd.*, 67

<sup>209</sup> Es la comprensión del propio cuerpo. La posibilidad corporal de realizar síntesis motrices.

<sup>210</sup> Schaffer, *Tratado...*

los objetos, siempre a partir de la misma perspectiva<sup>211</sup>. No podemos percibir como el *otro* nos percibe o como nosotros percibimos a los *otros*. No sabemos cómo nos escuchamos o vemos a partir de otras perspectivas. Sólo el *otro* puede vernos a la distancia y a partir de diversos puntos de vista. El intérprete no sabe cómo se escucha ni cómo lo escuchan las demás personas. Quizás, él considera que su interpretación es apasionada o sobrecogedora pero la percepción del oyente es diferente. La capacidad del intérprete consiste en tratar de ponerse en la perspectiva de un *otro* (un oyente imaginario) y escucharse. A veces lo logra, cuando su concentración es tal que parece salirse de sí mismo.

### 3.4 Tocar sin ver; escuchar sin oír

Las cualidades fisiológicas del intérprete musical moldean la interpretación musical, conforman su identidad. Hay músicos altos, pequeños, con manos grandes, con menos dedos, con brazos largos; hay intérpretes que no ven y que no escuchan. El presente apartado estudia al intérprete con discapacidad auditiva y visual y la forma particular en que percibe.

¿Es posible tocar sin ver y escuchar sin oír? Panoptes, el gigante, que sólo veía logró percibir la melodía de Hermes. Hay otras maneras de ver y escuchar que no necesariamente implican el uso de los ojos o de los oídos. La música no sólo es sonora, es también visual y táctil. Se puede ver y escuchar con el tacto; se puede escuchar con la vista. El intérprete con discapacidad auditiva o visual ¿cómo experimenta sus sentidos?

---

<sup>211</sup> No podemos darle la vuelta como lo hacemos con los objetos. Un objeto podemos verlo a partir de diferentes perspectivas: podemos rodearlo, tocarlo, moverlo de lugar o dejarlo de ver. Sin embargo, con el cuerpo no podemos hacerlo pues el cuerpo se presenta siempre igual para nosotros.

Los intérpretes invidentes están presentes en la cultura popular, en la mitología, en las salas de concierto, en las cortes, en las calles... Les rodea una mezcla de misticismo y marginación. En algunas épocas, han sido vagabundos errantes, mendigos; en otras, seres excepcionales, mezcla de fantasía y realidad. Numerosos artistas los han retratado. George de La Tour tiene una serie de pinturas dedicadas a ellos (véase fig. 18).



Fig. 18. Georges de la Tour. *The Hurdy-Gurdy Player*. Circa 1624-1650. Nantes Museum of Arts. Nantes, Francia.

El intérprete invidente, a diferencia del vidente, no está sujeto a la coacción de la vista. No sigue con sus ojos los movimientos de sus dedos o de sus manos. Por un lado, el músico vidente acompaña sus movimientos con la vista o, incluso, acompaña la vista con los movimientos. Al hacerlo, provoca equivocaciones y tropiezos, pues suplente un sentido con otro. Por el otro, completa su tacto con la audición. Primero toca y luego escucha. El intérprete invidente, al no verse tocar o no ver cómo tocan otros músicos, «suple» la vista con su oído: primero escucha y luego toca. Su audición se completa con su tacto, con las sensaciones táctiles del instrumento. No percibe en un instante su instrumento como lo

hace el músico vidente mediante la vista. Él recorre su instrumento, lo construye táctilmente: conoce sin prejuicios sus líneas, sus curvas, su dureza, su resistencia... «I have the greatest sight in the world, the sense of touch»<sup>212</sup> dijo en alguna ocasión Ray Charles. Su aprendizaje es puramente auditivo y táctil. En este punto, al tocar, la relación tacto-audición se invierte: el tacto se completa con la audición. El músico invidente primero escucha, luego toca y, finalmente, completa su tacto con la audición (véase fig. 19).



Fig. 19. Niños con discapacidad visual sintiendo los instrumentos.  
Colegio de la ONCE, Madrid.

La guitarra es un instrumento bastante visual, los guitarristas nos miramos bastante las manos mientras tocamos. Según mi experiencia con estudiantes invidentes, hay ciertos aspectos técnicos que se dificultan, pero hay otros que se potencian, como el ser más conscientes de cómo realmente estamos tocando, se trabaja mejor desde la sensación interna y no sólo desde la atención externa, y el sonido también se puede controlar mejor a través de un tacto más desarrollado. En la guitarra el sentido del

---

<sup>212</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=Tn1ufYuIxcc>

tacto es realmente importante, y los invidentes lo desarrollan más. También lo hacen con la memoria musical y muscular<sup>213</sup>.

«Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para que el espectáculo de la realidad no lo distrajera»<sup>214</sup>. Algo de cierto hay en las palabras borgianas. La privación de la vista, quizás, le permite al intérprete invidente relacionarse de forma más libre con su instrumento. Aunque el luthier le otorgue una forma al instrumento, el músico invidente tiene la posibilidad de imaginarlo y transformarlo. Su instrumento pasa de ser algo externo a ser algo interno. La percepción del intérprete configura la imagen del instrumento.

Si los músicos con discapacidad visual son insólitos en el mundo musical, más lo son los músicos con discapacidad auditiva. Si la música es un arte sonoro, ¿cómo puede hacer música alguien que no puede escucharla? Panoptes, el que sólo ve, escuchó la música de Hermes. ¿Cómo lo hizo? Mediante su cuerpo y la vista. La música no sólo se escucha, también se ve y se siente.

Sin lugar a dudas ha habido muchos músicos con discapacidad auditiva en la historia. Sin embargo, la mayoría han pasado inadvertidos. Se conocen algunos compositores: Beethoven, Fauré, Robert Franz, Boyce, Bedřich Smetana, Ralph Vaughan Williams, Ernesto Nazareth... Algunos intérpretes musicales: Evelyn Elizabeth Ann Glennie<sup>215</sup>, Johnnie Ray<sup>216</sup>... Hay más ejemplos (actuales) de intérpretes musicales que padecen pérdida

---

<sup>213</sup> Véase <https://www.diariovasco.com/20090328/cultura/musicos-invidentes-tienen-tacto-20090328.html>

<sup>214</sup> Jorge Luis Borges, *Siete noches*, (Buenos Aires: Alianza, 1978).

<sup>215</sup> Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Evelyn\\_Glennie](https://es.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Glennie)

<sup>216</sup> Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Johnnie\\_Ray](https://es.wikipedia.org/wiki/Johnnie_Ray) y <https://www.youtube.com/watch?v=5FO07LN72ek>

de audición o tinnitus<sup>217</sup>. Hay festivales de música para sordos en diversas partes del mundo, asociaciones, aplicaciones, música en lenguaje de señas...

El intérprete con discapacidad auditiva se apoya en el tacto. A diferencia del intérprete con audición o el intérprete invidente, él no tiene el acompañamiento del sonido que le indica por dónde debe continuar. Debe confiar en lo que percibe mediante el tacto y los movimientos de su cuerpo. El entrelazamiento de tacto y audición se transforma: el músico siente el tacto del instrumento, pero no tiene la respuesta auditiva que lo acompaña. Si la audición no guía al intérprete con discapacidad auditiva, ¿cómo toca? La audición no sólo se escucha, se siente: es también una sensación. Se guía mediante las vibraciones: las del instrumento, las de su cuerpo y las del sonido rebotando en otros objetos. Percibe las vibraciones del sonido a través de ondas que recorren su cuerpo. Algunos músicos se quitan los zapatos para sentir las vibraciones del sonido en el suelo<sup>218</sup>.

A common misconception is that deaf people can't hear music. Music can be heard, felt through vibrations, or seen through the movement of a musician; it's an expressive form of art<sup>219</sup>.

El músico con discapacidad auditiva escucha con el cuerpo. Su corporalidad se asemeja a una membrana timpánica que percibe las vibraciones del sonido. Siente las vibraciones del sonido y del instrumento en los dedos, en los brazos, en el estómago, en el pecho... Es una audición corporal. Su cuerpo es su oído.

---

<sup>217</sup> Bob Dylan, Ozzy Osbourne, Eric Clapton, Sting, Neil Young, Brian Johnson, Roger Daltrey, George Harrison, Chris Martin, Liam Gallagher, Lars Ulrich, Brian Wilson...

<sup>218</sup> Lin Ching Lan es una bailarina que padece severos problemas de audición. Debido a su discapacidad auditiva Lin ha desarrollado el sentido del tacto: le permite sentir las vibraciones de la música a través de suelos de madera, y esto le ha facilitado practicar danza y actuar en el escenario.

<sup>219</sup> Comentó la intérprete Megan, una joven flautista, en una entrevista. Véase <https://www.hearinglikeme.com/deaf-flautist-megan-proves-deaf-people-can-enjoy-music/>

Evelyn Glennie es una percusionista escocesa que se quedó sorda a los 12 años. Para tocar, desarrolló un método que consiste en usar su cuerpo como caja de resonancia para experimentar y percibir el sonido. Escucha no con el oído sino con el cuerpo y, mediante él, distingue las distintas formas de resonancias y vibraciones de los instrumentos<sup>220</sup>. Cuando comenzó a tocar su maestro le preguntó cómo podía enseñarle música si no escuchaba:

Mi maestro me pregunta, ¿cómo vamos a hacer esto? Ya sabes, la música se trata de escuchar.

Y dije que sí, estoy de acuerdo con eso. ¿Entonces, cuál es el problema?

Y él dijo, bueno, ¿cómo vas a escuchar esto, cómo vas a escuchar aquello?

Y le dije, ¿cómo lo oyes tú?

Y él dijo, bueno, creo que lo escucho por aquí (mis oídos).

Y dije, creo que yo lo hago de igual manera. Pero también lo escucho a través de mis manos, mis brazos, mis pómulos, mi cráneo, mi estómago, mi pecho, mis piernas, etc.<sup>221</sup>.

La percusionista sostiene que olvidamos escuchar nuestro cuerpo y, al hacerlo, dejamos de percibir un sin número de detalles.

Si presto atención, dice, siento cómo la baqueta golpea el instrumento y cómo la vibración sube por mi brazo y mi brazo registra el efecto de la colisión. La

---

<sup>220</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=WFD1kxWzzac>

<sup>221</sup> «My teacher ask me, how are we going to do this? You know, music is about listening.

And I said yes, I agree with that. So, whats the problem?

And he said, well how are you going to hear this, how are you going to hear that?

And I said to him, how do you hear it?

And he said, well, I think I hear it through here (my ears).

And I said, I think I do to. But I also hear it through my hands, my arms, my cheekbones, mi skull, mi tommy, mi chest, my legs, and so on» Véase <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g>

experiencia que tengo con el sonido es íntima, personal, directa. Cuando toco todo mi ser, está envuelto en sonido, en esa percepción exclusiva y física<sup>222</sup>.

Glennie escucha mediante el cuerpo el más leve cambio de altura, de color, de intensidad, de duración<sup>223</sup>.

Entrevistador: Debido a su falta de audición, ¿cómo podría diferenciar entre colores sutiles e incluso tonos?

Evelyn Glennie: Es una buena pregunta, y esto es algo que creo que tengo que explorar mucho con el equipo. Por ejemplo, es posible que solo tenga un tom-tom y quite la cabeza por completo. Luego lo abriré y comenzaré con la cabeza muy floja. Subiré y me tomaré mi tiempo para saber cómo se sienten las cosas, qué tipo de experiencias estoy teniendo. Pero todo el tiempo, sé el tipo de sonido que busco, ya sea un sonido reverberante o una especie de sonido apagado, sordo, ya sea un sonido brillante o un sonido corto y agudo, lo que sea. Solo pequeñas cosas como esas y simplemente me abro camino a través del tambor para realmente conocer las sutilezas reales. Obviamente, alguien tiene que decir qué está pasando con el instrumento, o si hay armónicos o armónicos, pero en general me gusta resolverlo yo misma<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> If I pay attention - she says - I feel how the drumstick hits the instrument and how the vibration goes up my arm and my arm records the effect of the collision. The experience I have with the sound is intimate, personal, direct. When I touch my whole being it is wrapped in sound, in that exclusive and physical perception. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=iDw7enXmNjM>; <https://www.youtube.com/watch?v=O0w5RjhYZI8>; <https://www.youtube.com/watch?v=kOHIGYZDIZE>; <https://www.youtube.com/watch?v=9pk9AwqOHmM>; <https://www.youtube.com/watch?v=cp2nj9RRo4g>

<sup>223</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=G12a6w6sTAs>

<sup>224</sup> Interviewer: Because of your lack of hearing, how would you be able to differentiate between subtle colors, and even pitch? Evelyn Glennie: It's a good question, and this is something that I find I have to explore a lot with the equipment. For example, I may just have one tom-tom and I'll remove the head completely. Then I'll pop it on and just start from the head being really, really slack. I'll work my way up and just take my time to know what things feel like — what kind of experiences I'm having. But all the time, I know the type of

Mandy Harvey, una cantante de jazz y pop, sostiene:

Descubrí que esto no es cierto, puedes apreciar la música de otras maneras y la mayoría comienza con el tacto. Tiene sentido, si lo piensas, el cuerpo está hecho de 80 por ciento de agua y cuando ese sonido llega a tu oído, primero sientes la vibración y luego tu cerebro te dice cuál es esa información. [...] He empezado a desarrollarme realmente sintiendo el piso a través de mis pies. Cuando somos solo yo y un ukelele, probablemente podría usar zapatos si quisiera porque estoy sosteniendo el instrumento contra mi piel. Pero es así que puedo sentir cosas diferentes en el suelo. Es mucho trabajo, pero estoy feliz de hacer el trabajo<sup>225</sup>.

Otra herramienta del intérprete con discapacidad auditiva es la vista: «Music is not just audible; it's equally visible!»<sup>226</sup>. El intérprete se ve a sí mismo (reflejado en un espejo), ve su instrumento (mientras toca o en un espejo), ve otros intérpretes (puede verlos para tocar e imitar sus movimientos), una guía (un maestro que le indique cómo suena), otros utensilios (afinadores).

Finalmente, mi padre me animó a que volviera a tocar la guitarra y a tocar con él porque habíamos tocado la guitarra juntos toda mi infancia. Y entonces estaba viendo los patrones de acordes y viendo el rasgueo y estaba tocando los acordes con

---

sound that I'm after, whether it's reverberant sound or a kind of dead, dull sound, whether it's a bright sound or a short, sharp sound, whatever. Just little things like that and I just work my way through the drum to really, really get to know the real subtleties. Obviously someone has to say what's happening with the instrument, or if there are any overtones or harmonics, but generally I just like to work it out myself. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=VIIfxNHBGE8>

<sup>225</sup> I found that this is not true, you can appreciate music in other ways and most start with the touch. It makes sense, if you think about it the body is made of 80 percent water and when that sound hits your ear, you feel the vibration first and then your brain tells you what that information is<sup>225</sup>. [...] I've started really developing feeling the floor through my feet. When it's just me and a ukulele, I could probably wear shoes if I wanted to because I'm holding the instrument against my skin. But it's so I can feel different things through the floor. It's a lot of work, but I'm happy to do the work. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=Kwy51if6fNU>

<sup>226</sup> Sobre Mandy Harvey véase <https://www.youtube.com/watch?v=shnNoupW6GU>, <https://www.youtube.com/watch?v=Kwy51if6fNU>

él y al ritmo de él mientras observaba y sentía las vibraciones del instrumento en mis dedos y en mi brazo y contra mi estómago y mi pecho mientras sostenía esta guitarra. [...] Y a partir de ahí me animaron a hacer algo aún más ridículo que fue aprender a cantar una canción y el proceso de usar sintonizadores visuales y sentir que estoy poniendo mi mano en mi garganta para encontrar dónde la vibración es más fuerte, cada nota y marcándola en mi garganta, haciendo una cantidad desmesurada de escalas y recorriendo los patrones una y otra y otra y otra vez y cada vez que cometo un error, comenzando todo el proceso nuevamente. [...] He jugado con una máquina de afinación en el pasado, me dice si soy demasiado plano o demasiado afilado para que pueda ajustar mi respiración para obtener el tono correcto. Nunca podría tocar como lo hago ahora y disfrutarlo la mitad de lo que lo hago sin las innumerables horas que practico, a veces solo para perfeccionar el sonido de una sola nota. [...] La música es un derecho universal al que todos pueden acceder, aunque tal vez de diferentes maneras. La música no es solo audible; es igualmente visible!<sup>227</sup>.

La discapacidad auditiva o visual es una cualidad fisiológica que distingue a un intérprete de otro; cualidades que moldean, que ahorman su forma de tocar (véase fig. 20). Delinean la historia de su tacto: la historia que contará su cuerpo cuando toquen.

---

<sup>227</sup> «Sobre Mandy Harvey. Eventually my dad encouraged me to pick up the guitar again and play with him because we had been playing guitar my whole childhood together. And so I was watching the chord patterns and watching the strumming and I was playing the chords with him and in rhythm with him as I was watching and I was feeling the vibrations from the instrument on my fingers and down my arm and against my stomach and my chest as I was holding onto this guitar. [...] And from there I was encouraged to do something even more ridiculous which was try to learn a song to sing and the process of using visual tuners and feeling I'm putting my hand on my throat finding where the vibration was the strongest for each note and marking it off on my throat, doing an inordinate amount of scales and running through patterns again and again and again and again and every time making a mistake, starting the entire process over. [...] I've played with a tuning machine in the past, it tells me if I'm too flat or too sharp so that I can adjust my breath to get the right tone. I would never be able to play like I do now and enjoy it half as much without the countless hours I put into practicing, sometimes just to perfect the sound of a single note. [...] Music is a universal right that everyone can access, although perhaps in different ways. Music is not just audible; it's equally visible!» Véase <https://www.youtube.com/watch?v=shnNoupW6GU>, <https://www.youtube.com/watch?v=Kwy51if6INU>

### 3.5 El cuerpo del cantante

*El más antiguo, el más verdadero y  
el más bello órgano de la música,  
el origen del cual nuestra música debe  
provenir, es la voz humana.*

Richard Wagner

*La voz humana es el instrumento más bello,  
pero también el más difícil de tocar.*

Richard Strauss

Las cualidades que conforman a los intérpretes musicales varían radicalmente. Así como vimos que cada músico posee una disposición y capacidad particular de escuchar, de ver y de sentir, hay un tipo de intérprete de naturaleza peculiar que en lugar de tocar un instrumento musical «externo» a él, toca su propio cuerpo. Su cuerpo es su instrumento; su instrumento es su cuerpo. El instrumento musical es parte de su cuerpo, *es* su cuerpo. En el siguiente apartado esbozaremos algunos de los atributos del cantante y de su singular forma de percibir

Las sirenas, demonios fúnebres, eran hijas de Aqueloo, el que ahuyenta el pesar. Ovidio cuenta que eran pájaros de plumaje rojizo y rostro de virgen; Apolonio de Rodas, que eran mujeres de medio cuerpo para arriba y en lo restante pájaros.

¿Por qué las plumas y las patas de ave, junto con esos rostros de doncella? ¿Es porque, mientras Prosérpina cogía flores primaverales, os contabais entre sus compañeras, doctas sirenas? Después de haberla buscado en vano por todo el mundo, para que los mares supieran de vuestra preocupación, formulasteis el deseo de que, en adelante, pudieseis posaros sobre las olas vuestras alas como remos; los dioses os fueron favorables y visteis vuestras articulaciones vestirse súbitamente con plumas amarillas. Sin embargo, para que aquel canto, formado para acariciar los

oídos, y el don tan valioso de vuestra boca no perdieran la práctica del habla, os quedó un rostro de doncella y una voz humana<sup>228</sup>.

Las sirenas, pájaros con pecho y rostro de mujer, son cantantes primigenias. A la vez que muestran, ocultan. Son la frontera entre la luz y las tinieblas. La sirena, criatura de cuerpo poliforme, ¿es una mujer con cuerpo de pájaro o un pájaro con cabeza y pecho de mujer? ¿Es animal o humano? La quimera de piel plumífera es humana por una vía y animal por dos. La parte alada, la hace animal; la femenina, humana y animal a la vez. La mujer, para los griegos, es un ser contradictorio.

Representa, en cierto modo, lo que tiene de animal la especie humana, su componente de bestialidad». Descendiente de Pandora, «la mujer lleva en su boca unas palabras falaces, una mente de perra y un temperamento de ladrón». Sin embargo, a la vez, es origen, creación, nacimiento, «es el único ser capaz de producir lo que prolonga la vida de un hombre, un hijo [...] La mujer conjuga lo más vil y lo más elevado de la vida humana. Oscila entre los dioses y las bestias, que es lo propio de la humanidad<sup>229</sup>.

El cantante es aquel que muestra y, a la vez, oculta. Su cuerpo es visible; su instrumento, invisible. La sirena, Σειρήν Sireinhn, «la que ata y desata/encadena», es aquella que ha atado su instrumento a su cuerpo. Su quimérica condición le permitió convertir su cuerpo en instrumento: su condición pajaril, portar con ella su instrumento, su cualidad femenina, ocultarlo.

El cuerpo del cantante es también su instrumento. No lo «lleva» con él, así como no «lleva» su cuerpo con él. No «lleva» su cuerpo porque él *es* su cuerpo. Si así fuera, su cuerpo no sería más que un objeto: su cuerpo *es* su instrumento. ¿Cómo *toca* su instrumento? ¿Lo

---

<sup>228</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 435-436.

<sup>229</sup> Vernant, *El universo...*, 98

*toca* como *toca* su propio cuerpo o es un tacto distinto? ¿Es posible siquiera decir que lo *toca*? ¿Es un *tocar* sin tacto puesto que no lo *toca*? ¿Cómo percibe el cantante su instrumento que es su cuerpo? ¿Cómo utiliza sus sentidos para la interpretación?

El cantante percibe, a diferencia del intérprete con un instrumento externo, con más agudeza y precisión la propiocepción de su cuerpo. Un elemento los diferencia: el intérprete (con un instrumento externo) siente al instrumento, pero el instrumento no lo percibe a él; el cantante advierte su instrumento y su instrumento, a su vez, a él: intérprete e instrumento se perciben mutuamente, pues son (y no) lo mismo. El tacto del cantante es un tacto «*atáctil*», un tacto sin tacto<sup>230</sup>. Toca sin tocar. Sin embargo, es y a la vez no un tacto *atáctil*, pues hay una especie de tacto: la propiocepción. Para tocar el instrumento se requiere un cierto tipo de tacto, pareciera que el cantante tiene unas manos internas que tocan su instrumento<sup>231</sup>.

Aunque la distinción quizás sea conceptual, hay una diferencia entre cuerpo e instrumento. En el canto más que una asociación (entre intérprete e instrumento) hay una disociación<sup>232</sup>: el cantante desarrolla una consciencia aguda de su cuerpo hasta el punto de disociar su corporalidad en dos partes: un cuerpo y un instrumento. El cuerpo del cantante aprende, mediante la comprensión del propio cuerpo a crear dos cuerpos en uno. «Ve» su instrumento, lo interior, como algo externo a él. El canto de la sirena encanta a todo aquel que lo escucha: lo invisible se torna visible. El canto (lo interior, lo invisible) se convierte en externo (visible). El cantante es una corporalidad escindida: un cuerpo y un instrumento;

---

<sup>230</sup> El verbo usual en francés moderno para referirse a tocar un instrumento, a interpretar música, es *jouer*; de ahí el arcaísmo de *toucher* le luth. tocar y táctil, *jouer* y *toucher*.

<sup>231</sup> La relación entre tacto y audición se distingue menos que en otros intérpretes pues la audición es una especie de tacto y el tacto, una forma de audición. Tacto y audición se dan de forma simultánea y se transforman recíprocamente.

<sup>232</sup> «La voz humana, no puede considerarse un artefacto ni siquiera cuando ha sido trabajada desde un punto de vista técnico, requiriendo un análisis del todo diferente».

mientras que el intérprete (que toca un instrumento externo) y el instrumento son dos cuerpos que se vuelven uno (véase 21).

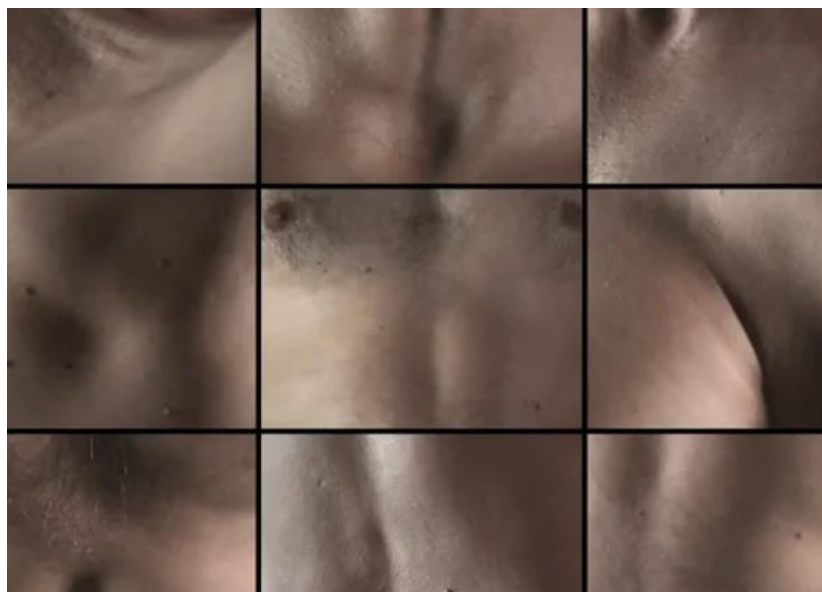


Fig. 21. Adam Dudeck. *Opera Proibita/Jacek*. Video installation, 2008, time - 3' 29"<sup>233</sup>

El intérprete (con un instrumento externo) puede modificar ligeramente su instrumento (hacerlo de un tamaño específico, alterar un poco los materiales o el acomodo, etc) pero no cambiarlo o moldearlo<sup>234</sup>. El instrumento del cantante tiene las posibilidades del cuerpo: es un instrumento vivo, pensante, cambiante. Como el cuerpo, aprende, razona. Posee la capacidad de moverse. Ningún otro instrumento se mueve a sí mismo: la madera, el metal, el cuero no se mueven. Al menos no visiblemente: se pueden observar las vibraciones del instrumento (como en los instrumentos de piel), sin embargo, no es un movimiento que sea generado por el mismo instrumento, sino por los movimientos del cuerpo. En el caso

---

<sup>233</sup> Véase <https://vimeo.com/89145028>

<sup>234</sup> En todo caso, como veremos más adelante, se fusiona con él, lo introduce en su horizonte espacial.

de la voz, el instrumento se mueve y tiene la posibilidad de transformarse. Por ejemplo, en el caso del canto difónico<sup>235</sup>.

El instrumento del cantante se cansa como se cansa el cuerpo. En el caso del intérprete con un instrumento externo se cansa el músico más no el instrumento. En cambio, al cansarse el cantante, se cansa el instrumento. Si un músico (con un instrumento externo) se enferma de gripa (si no es grave) puede seguir tocando. Y aunque definitivamente afectará su interpretación, no será una consecuencia fatal. En el canto no es así, cada pequeño cambio o alteración del cuerpo afecta directamente la interpretación.

La sirena lleva consigo su cuerpo y su instrumento. Ahí radica su fascinación: convierte lo invisible en visible. Revela, mediante su voz, lo oculto (su instrumento). Pájaro (instrumento) y doncella (cuerpo) *son* y no *son* dos cosas a la vez.

La percepción del intérprete musical es sinestésica, sus sentidos dialogan entre sí y se presentan simultáneamente. La experiencia del propio cuerpo es intersensorial y traslitera un sentido en otro. La mirada se prolonga por el cuerpo (una visión táctil) y el tacto por la audición (un tactilismo auditivo); se escucha con algo más que el oído, se toca con algo más que la piel, se ve con algo más que los ojos. El órgano sensitivo no contiene al sentido.

La síntesis sensorial del intérprete musical se distingue de la de otros cuerpos porque, para tocar un instrumento, se requiere un amplio léxico sensitivo: ser capaz de identificar formas, superficies, temperaturas, resistencias, vibraciones, tamaños... Otros cuerpos quizás no advierten detalles que el intérprete puede distinguir. Por ejemplo, que el intérprete sea capaz de «escucharse como un *otro*». Por medio de la *comprensión corporal*, el intérprete puede, en cierta medida, escucharse a sí mismo «como sí mismo» y, a la vez, «como si fuera otra persona». Podría parecer una disociación, puesto que hay,

---

<sup>235</sup> Véase ejemplo de canto diafónico: <http://www.musicaantigua.com/el-impresionante-canto-difonico-de-anna-maria-hefele/>, <https://www.youtube.com/watch?v=GCluRCd2YuM>

aparentemente, una división: dos escuchas. Sin embargo, la escucha doble sólo es posible mediante la síntesis. El intérprete se pone en la perspectiva de un otro (un oyente imaginario) y se escucha. Es una escucha mediada por su horizonte espacial: no se escucha como otra persona lo haría puesto que no puede distanciarse de su cuerpo<sup>296</sup>. Sin embargo, su espacialidad más que ser una desventaja, es una fortaleza: le posibilita transformar la interpretación en el momento que toca. Es, en cierta medida, intérprete y oyente. Un oyente con la posibilidad de modificar la pieza. Es, también, la capacidad de traer al *otro* hacia sí (al escuchase a *sí mismo*) al ponerse en el papel del oyente.

Hay tres (quizás más) rasgos esenciales que perfilan la percepción del intérprete e impresionan la interpretación musical: las disposiciones corporales, la historia perceptiva y la cultura.

Las disposiciones corporales moldean la percepción del intérprete musical, revelan la forma como las personas aprendieron a percibir. Un ejemplo burdo es: una persona alta y corpulenta. Su perspectiva está medida por la forma en que habita su horizonte espacial y la manera en que el cuerpo capta las significaciones motrices. Otro ejemplo son los intérpretes con discapacidad auditiva y visual: cómo experimentan el mundo y se perciben a sí mismos transforma el modo como habitan el espacio. Otros intérpretes tienen más o menos elasticidad, son más altos o tienen algún rasgo particular que los caracteriza. Las disposiciones corporales no son un limitante o una determinante, revelan un rasgo particular de la percepción. El cuerpo del intérprete no se reduce a su fisiología.

Las disposiciones corporales son parte de un segundo punto que perfila la percepción del intérprete musical: su historia perceptiva. Las disposiciones corporales son una afluyente de esta historia. Una historia que ha sido esbozada por una amplia multiplicidad de elementos, conformada por la experiencia sensible que ha vivido y vive el intérprete

---

<sup>296</sup> Merleau-Ponty afirma que no podemos distanciarnos de nuestro cuerpo, por lo que nuestra perspectiva siempre está ligada a su espacialidad.

musical, la forma en que percibe y aprendió a percibir el mundo, cómo siente y cómo le enseñaron a sentir... Es una historia sensible o la historia de su sensibilidad. La historia de la sensibilidad es una historia estética. Es la historia estética de su cuerpo. Es una historia que por momentos lo libera y, por momentos, lo restringe. La estética también es ortopédica. Es una posibilidad que le brinda la cultura.

En este sentido ortopédico, otro elemento que delinea la percepción y que configura parte de la historia personal es la cultura. La sensibilidad está mediada culturalmente. La cultura conceptualiza la percepción y define cómo el cuerpo aprende a sentirse a sí mismo y al instrumento musical. La cultura enseña cómo debemos aprender a sentir, cómo debemos sentirnos y cómo debemos comprender la sensibilidad y la percepción.

## CAPÍTULO IV EL CUERPO QUE VIBRA

*...toda materia, en rigor, vibra y  
conduce el sonido,  
sobre todo la carne...*

Michel Serres

«Hermes fascina a Panoptes conmoviendo su carne conductora, el sonido estridente hace estremecer su piel cubierta de ojos, hace temblar sus músculos, hace correr sus lágrimas, hace vibrar su armazón ósea»<sup>237</sup>. La música del volátil Hermes no sólo afecta el oído del oteador, sino también su cuerpo. ¿Cómo – se pregunta el dios– puedo vencer a Panoptes? Con algo que no pueda ver: el sonido, la música. Los mil ojos del gigante, que todo lo ven, no ven el sonido. Para cuando lo escuchan y lo sienten ya es demasiado tarde: el sonido ha impresionado su cuerpo, ha conmovido su carne.

En el capítulo anterior, describo cómo percibe el cuerpo del intérprete musical. Para entender cómo percibe, es necesario analizar cómo se comporta. El presente capítulo, se enfoca en describir algunos rasgos del comportamiento corporal del intérprete musical; específicamente, su vibración. La exploración se circunscribe a las reflexiones merleau-pontyanas de *La estructura del comportamiento*. Puntualmente, a la siguiente premisa: el comportamiento estructura la percepción y la percepción al comportamiento. El quiasmo percepción-comportamiento dirige las reflexiones que a continuación se presentan.

El capítulo se compone de un apartado en el que se exponen las implicaciones que tiene el sonido sobre la materia. Particularmente, la forma en que el sonido afecta al cuerpo. La

---

<sup>237</sup> Serres, *Los cinco...*, 58.

afección copórea del sonido y de la música, tienen un papel predominante en la estructura perceptiva pues sensación y sentido forman parte de una misma estructura.

#### 4.1 La carne conmovida

El sonido es (aparentemente) invisible. Quizás, por eso el gigante de los cien ojos perdió ante la astucia de Hermes. El alado dios se percató de que, mediante el sonido, podría burlar la eterna guardia del coloso pues no era capaz de advertir aquello que no podía ver. La melodía del dios hizo vibrar su cuerpo, los cien ojos que recorren su piel.

Hace más de dos siglos, Napoleón Bonaparte expresó con asombro –¡el sonido puede verse!–, al observar el reciente descubrimiento del físico alemán Ernst Chladni. El hallazgo del científico consistió en advertir que el sonido afectaba la materia. Colocó un recubrimiento de arena fina sobre una placa de metal, tomó el arco de un violín y lo frotó sobre el canto de la placa. Como consecuencia de algún encantamiento, el contacto entre el arco y la lámina provocó que la arena se moviera y creara formas geométricas. Si variaba la frecuencia, la figura en la arena se alteraba. A las figuras<sup>238</sup> sobre la placa se les llamó «Figuras geométricas de Chladni» (véase fig. 22)<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> Las figuras de Chladni marcaron el inicio de nueva disciplina: la acústica, ciencia que estudia la producción, la transmisión, el almacenamiento, la percepción o la reproducción del sonido.

<sup>239</sup> Se denominan figuras de Chladni a los patrones formados por una sustancia granular sobre una superficie plana vibrando en un modo propio. Al propagarse ondas mecánicas por un objeto extendido, lo hacen en todas direcciones. Dependiendo de las longitudes características del cuerpo, las condiciones de contorno que este impone a las ondas pueden inducir la resonancia de alguno de los componentes en frecuencia de la perturbación incidente. Al respecto véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Chladni](https://es.wikipedia.org/wiki/Ernst_Chladni); <https://es.gizmodo.com/este-video-muestra-como-las-ondas-sonoras-afectan-diver-1659159835>; [https://es.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Chladni](https://es.wikipedia.org/wiki/Ernst_Chladni); <https://es.gizmodo.com/este-video-muestra-como-las-ondas-sonoras-afectan-diver-1659159835>



Fig. 22. Figuras de Chladni.

A principios del siglo XX, Hans Jenny, un científico suizo estudió el efecto de las vibraciones del sonido en fluidos, pasta líquida y sustancias en polvo<sup>240</sup>. Encontró que el sonido tenía un patrón ordenado y presentaba dibujos de figuras geométricas cambiantes según la frecuencia<sup>241</sup>. A este estudio le llamó Cimática: «la ciencia que estudia la forma en que el sonido configura la materia», «el estudio de la forma visible del sonido y la vibración», «la ciencia que demuestra, visualmente, el modo en que el sonido configura la materia». Jenny se percató de que el sonido transformaba la materia: consideró que todos los seres vivos del planeta eran resultado de las vibraciones que afectaban las células y la estructura anatómica<sup>242</sup>.

En la Universidad de Clemson, un grupo de investigadores hizo una serie de experimentos con sonido y agua. Querían ver el efecto del sonido sobre el agua.

---

<sup>240</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=D2JcHIFtMDM>

<sup>241</sup> Jenny se basó en las figuras de Chladni para sus experimentos.

<sup>242</sup> Al respecto véase [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=19&v=Q3oItpVa9fs&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=Q3oItpVa9fs&feature=emb_logo); <https://vimeo.com/68768890>; <https://vimeo.com/193044440>; <https://www.youtube.com/watch?v=9al397N6Tzs>

Depositaron la gota de agua en un campo acústico y notaron que no sólo quedaba suspendida, sino que adoptaba formas diversas en función del armónico al que era sometida. Formas circulares, aplanadas, estrelladas, picudas, ovaladas... (véase fig. 23). El número de armónicos definía los brazos de la gota (que la hacían más o menos estrellada). Los altos niveles de frecuencia provocaban que la gota se disgregara<sup>243</sup>.

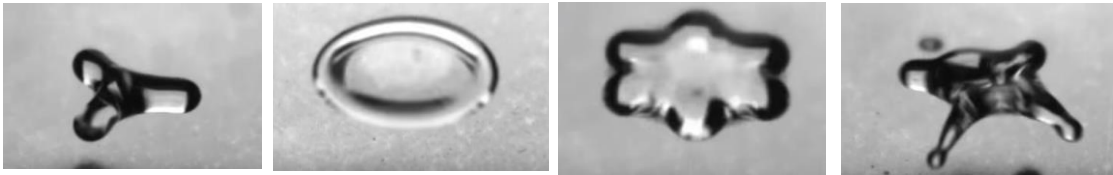


Fig. 23. *Experimentos de la Universidad de Clemson.*

Ha habido múltiples experimentos y estudios sobre el efecto del sonido en la materia. En el siglo XX, surgieron diversas investigaciones que estudiaban el efecto del sonido en el cuerpo humano. Una de las indagaciones más fructíferas fue el «bombardeo acústico»: un arma de guerra que usaba la música a alto volumen como forma de tortura<sup>244</sup>. Consistía en poner música durante varias horas consecutivas y con un número de decibeles muy alto

---

<sup>243</sup> Las ondas ultrasónicas hacen que esta gota de agua flotante adopte una forma de disco plano, circular, ya que la tensión superficial así lo permite. A medida que la intensidad del campo acústico va aumentando en armónicos, la gota va adquiriendo la forma de estrella, con la particularidad que el número de puntas de la estrella coincide con el nivel de los armónicos al que está sometido. Si se somete a la gota a unos niveles de frecuencia demasiado elevados, la gota se acaba "desintegrando" ya que su tensión superficial se ve superada. Al respecto véase <https://www.iagua.es/blogs/jordi-oliveras/magico-efecto-sonido-gota-agua>; <https://www.youtube.com/watch?v=MKMf7PCkoZQ&feature=youtu.be>

<sup>244</sup> Existe un término que se llama "Bombardeo acústico". Uno de los aspectos más sorprendentes de la cultura musical de posguerra de los Estados Unidos es el uso sistemático de la música como arma de guerra. Esto surgió a la luz pública por primera vez en 1989 cuando las tropas de los Estados Unidos utilizaron como fuerza de ataque, música a alto volumen con el fin de hacer rendir al entonces presidente de Panamá, Manuel Noriega.

para quebrar al prisionero. El sargento Mark Hadsell de la Compañía de Operaciones de Psicología de los Estados Unidos (Psy Ops) le dijo a Newsweek:

Estas personas no han escuchado heavy metal. No podrían soportarlo. Si lo pones durante 24 horas, las funciones cerebrales y corporales comienzan a fallar, el pensamiento se ralentiza y la voluntad se rompe. Ahí es cuando entramos y hablamos con ellos<sup>245</sup>.

Los niveles sonoros altos pueden afectar la salud y la calidad de vida<sup>246</sup>:

Puedes llegar al umbral del dolor, que es de unos 140 decibeles, un poco más -160- te rompería el tímpano, y si lo subes aún más puedes incluso hacer que colapse tu pulmón [...]<sup>247</sup>.

El ruido causa distorsión del sueño, alteraciones psicológicas, cansancio, estrés, enfermedades respiratorias, cardiovasculares, úlceras gastrointestinales, trastorno cognitivo, alteraciones del lenguaje y del aprendizaje<sup>248</sup>.

El sonido no sólo es audible: hay sonidos que no son audibles para el ser humano.

---

<sup>245</sup> «These people haven't heard heavy metal. They can't take it. If you play it for 24 hours, your brain and body functions start to slide, your train of thought slows down, and your will is broken. That's when we come in and talk to them». Jonathan R. Pieslak, *Sound Targets: American Soldiers and Music in the Iraq War*, (Indiana: Indiana University Press, 2009), 86.

<sup>246</sup> La Organización Mundial de Salud (OMS) expone que los niveles sonoros altos pueden acarrear afectación de salud y la calidad de vida.

<sup>247</sup> Al respecto de Trevor Cox véase <https://www.bbc.com/mundo/noticias-40382137>

<sup>248</sup> Están aquellos que afectan el sistema nervioso, el metabolismo cerebral, el sistema cardiovascular, el aparato respiratorio, la frecuencia respiratoria... El ruido ocasiona úlceras duodenales, cólicos y otros trastornos gastrointestinales; tiene efectos en el sistema sanguíneo, en el equilibrio, altera la visión.

Que una frecuencia no sea audible, es decir que no la percibamos como sonido, no significa que no pueda afectarnos fisiológicamente o que no pueda ser percibida de otra manera<sup>249</sup>

Vladimir Gavreau, científico francés, descubrió el infrasonido<sup>250</sup>. Estaba desarrollando robots para los campos de batalla cuando su equipo enfermó: sufría de náuseas durante días consecutivos. Accidentalmente, él y su equipo descubrieron el infrasonido: ondas de unos 19 hercios (debajo del rango auditivo humano). Los infrasonidos eran la causa de la enfermedad. Diseñaron unos tubos de órgano, de alrededor del doble del tamaño de un autobús de dos pisos para producir un ruido que estaba en «el rango de la muerte». Al ponerlo a prueba, el edificio completo tembló, sus corazones, pulmones y estómagos sufrieron dolorosos espasmos<sup>251</sup>.

Las frecuencias inmediatamente inferiores al umbral mínimo de audición se llaman infrasónicas y son producto de determinados procesos naturales tales como el oleaje, los terremotos y las tormentas. Parece ser que provocan extrañas respuestas fisiológicas, en concreto sensaciones de inquietud, repugnancia, angustia y temor, y se les ha atribuido la inducción de experiencias “sobrenaturales”. El infrasonido se ha utilizado en la música contemporánea por sus efectos desasosegantes, por

---

<sup>249</sup> Larson, *Pensar el sonido...*

<sup>250</sup> «In developing a military weapon, scientists intend to revert to a policeman's whistle form, perhaps as big as eighteen feet across, mount it on a truck and blow it with a fan turned by a small airplane engine. This weapon, they say, will give forth an all-destroying 10,000 acoustic watts. It could kill a man five miles away. There is one snag: at present, the machine is as dangerous to its operators as to the enemy. The team is working on a way to focus it. Various systems of baffles have been tried, but the most promising method appears to be propagation of a different and complementary sound a wave length backward from the machine. This changes the frequency of airwave length moving in that direction, thus protecting anyone to the rear. There is, of course, a much simpler means of protection: turn the machine on from a safe distance». Vladimir Gavreau's, *The National Enquirer*, 42, no. 27, 1968.

<sup>251</sup> Gavreau probó que un ventilador con una frecuencia infrasonora de 7 hercios podía hacer vibrar las vísceras internas del cuerpo humano, incluso toda la habitación como en un terremoto sin tener alguna repercusión en la habitación contigua.

ejemplo, en la banda sonora de Irreversible, la escandalosa película francesa. Como medio de usar la música para inducir emociones, se diría que el infrasonido es hacer trampas<sup>252</sup>.

El efecto del sonido en el cuerpo incluso es perceptible. Como lo vimos en el capítulo tercero, las personas con discapacidad auditiva advierten las vibraciones del sonido mediante el cuerpo. Lin Ching Lan, una bailarina con discapacidad auditiva, siente las vibraciones de la música a través del suelo de madera<sup>253</sup>; Evelyn Glennie, utiliza su cuerpo para distinguir las diversas resonancias y vibraciones. Las ondas sonoras pueden sentirse. Se sienten en los labios, en el rostro, en el pecho, en los pies...

La mayoría de la música se percibe en forma de vibraciones en el aire, es decir, se golpea, se tañe o se sopla algún objeto -o se impulsa mediante oscilaciones de campos electromagnéticos- para que vibre a una frecuencia concreta. Esos movimientos inducen vibraciones simpáticas en el aire circundante que se irradian desde el origen como ondas concéntricas en un estanque<sup>254</sup>.

Diversos estudios revelan que el sonido afecta la materia y que tiene un efecto en el cuerpo humano. Si la música es sonido, ¿qué efecto tiene en el cuerpo?

Masaru Emoto, un científico japonés, mostró los efectos del sonido mediante la fotografía de cristales de agua. Tocó diversos tipos de música a través de portavoces y los colocó a un costado de diversas muestras de agua. Congeló el agua para hacer cristales y comparó la estructura de las muestras. Cada pieza musical formó diferentes cristales en el agua (véase fig. 24)<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> Philip Ball, *El instinto musical*, (Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2012), 181-182.

<sup>253</sup> Véase <https://www.facebook.com/CulturaColectiv/videos/1612069392137302/?v=1612069392137302>

<sup>254</sup> Ball, *El instinto...*, 177.

<sup>255</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=01gYfRr4boI>; <https://www.youtube.com/watch?v=c7OlnD39lvo>



Fig. 24. Masaru Emoto. *Efectos del sonido en el agua.*

El sonido, y más específicamente, la música impresiona la materia. Cada tipo de música que Emoto utilizó en su experimento afectó de manera distinta al agua. La música tiene un efecto particular sobre el cuerpo (que es 60% agua). Pero ¿cómo lo afecta? ¿qué le hace? ¿Si el intérprete crea el sonido, su propia música lo impresiona? ¿Y si algo cambia en él por efecto de la música, a su vez, la música que crea varía? El intérprete es tanto un emisor como un receptor de las vibraciones sonoras: crea la música que lo va a transformar. El sonido que produce le afecta y hace que transforme lo que está tocando (véase fig. 25).

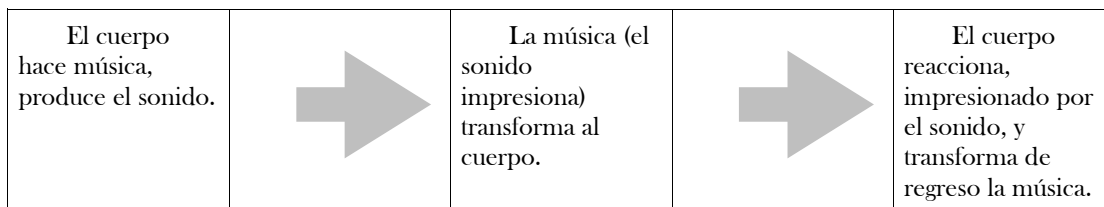


Fig. 25. *Esquema general de la afectación sonora.*

El cuerpo crea la música; la música (el sonido) transforma al cuerpo; y el cuerpo, afectado por la música, la cambia de regreso. Si el cuerpo siente el sonido, todo el cuerpo es afectado por el sonido. Y al ser afectado, trastoca la música al momento de crearla. El sonido que produce lo impresiona y, por lo tanto, su interpretación cambia.

El entrecruzamiento música-cuerpo se da de manera particular en el cantante. En el caso del intérprete con un instrumento externo, el sonido surge del instrumento musical; del cantante, de su propio cuerpo. El cantante es productor de las vibraciones del instrumento pues él es su instrumento. Ocasiona las vibraciones del instrumento y recibe el efecto de las vibraciones producidas por su instrumento. Él no sólo recibe externamente (como el intérprete con un instrumento externo) las vibraciones de su instrumento, sino que él mismo las produce. Siente vibraciones directas<sup>256</sup> (en el tracto laríngeo) e indirectas (en el pecho y en la cabeza), resonadores (la máscara, los espacios óseos comprendidos entre la frente y la boca, espacios en el interior de los huesos de la cara: maxilares, senos frontales, etmoidales y esfenoidal...)<sup>257</sup>.

El sonido que produce el músico es el mismo sonido que impresionará su cuerpo, y que provocará a su vez que él impresione de nuevo ese sonido. La música y el músico están en una danza constante, un ir y venir donde se transforman el uno al otro (véase fig. 26). Mutuamente se construyen, mutuamente se conforman. Adquiere vida la música y, a su vez, dota de vida al intérprete.

¿Cómo sería la música sin un cuerpo? ¿Cómo sería sin el diálogo constante entre cuerpo y música? ¿Pierde algo o le falta algo a la música cuando no está el cuerpo?

Merleau-Ponty sostiene que la percepción estructura el comportamiento y el comportamiento estructura la percepción. El cuerpo se comporta como percibe y si se comporta vibrando, entonces es un cuerpo que vibra.

---

<sup>256</sup> Por ejemplo, al decir M: La sensación de la “M” vibrando dentro de la boca puede generar cosquillas en los labios, en la nariz o en los dientes superiores. Una vez que se encuentra la vibración en esas zonas, se puede probar con “MI” ó “MU”. Al principio no es fácil encontrar la sensación de cosquilleo. Para lograrlo, es necesario evitar hacer fuerza con los músculos de la garganta.

<sup>257</sup> Estas cavidades son las que usan la mayoría de los mamíferos para comunicar diferentes intenciones, (vacas, monos, lobos, etc).

El intérprete musical, mediante la percepción, es sensible a las vibraciones de su cuerpo, a las del instrumento musical, y a las que crean en conjunto su cuerpo y el instrumento. Tres vibraciones se encuentran en la interpretación musical y configuran la forma en que percibe y, por tanto, se comporta el cuerpo<sup>258</sup>. La ilación de vibraciones produce diversos efectos. El primero, es que la vibración del cuerpo provoca una vibración sonora mediante el instrumento. El segundo, que la vibración del instrumento musical ocasiona un cambio en la vibración personal del intérprete musical. El tercero, que, al modificarse la vibración del intérprete musical, se altera la vibración sonora. El sonido que produce el músico es el mismo sonido que impresiona su cuerpo, y que provoca a su vez que él impresione de nuevo ese sonido.

Música e intérprete están en constante diálogo. Uno transforma a otro y la transformación que realizaron en el otro, los impresiona de regreso. Son producto de la voz del *otro* y de la suya (que ha sido asimilada por el *otro*). Como en la coreografía de Nacho Duato, música e intérprete se encuentran y al danzar, se convierten en un cuerpo.



Fig. 26 Nacho Duato. *Violonchelo*.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 219.

<sup>259</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yycvbFwy0yk>

CAPÍTULO V  
DOS CUERPOS



Fig. 27. Abstracción de *The Muses Melpomene, Erato and Polyhymia*

En los capítulos anteriores describí cómo es, cómo percibe y cómo se comporta el cuerpo del intérprete musical. En el presente capítulo, reviso las cualidades del instrumento musical y las del intérprete para comprender cómo es la relación que se establece entre ambos.

El instrumento musical está contenido en «el cuerpo del intérprete musical». Forma parte de la corporalidad musical del intérprete. Hermes, el alado dios, el intérprete musical, es un luthier: para vencer a Panoptes, inventó la flauta hecha de cañas, la siringa. El intérprete, incluso cuando no crea su instrumento (como Hermes), lo construye simbólicamente. Hay una relación de constitución entre el cuerpo y el instrumento musical. Y viceversa, el instrumento dota al cuerpo de expresión. En cierto sentido, podríamos decir que lo construye simbólicamente. Ambos constituyen el «cuerpo musical».

El capítulo se divide en tres apartados. En el primero, describo las características del «cuerpo del instrumento». Le llamo *cuerpo del instrumento* porque el instrumento musical es un objeto peculiar. Por un lado, desborda la definición de herramienta o instrumento. Sin embargo, desborda ambas definiciones. «Al igual que el instrumento de uso aristotélico, el instrumento musical no pretende producir un objeto estable independiente del productor pero su uso no es un simple uso, consiste paradójicamente en producir algo que no es un objeto, ni es estable, ni independiente del productor»<sup>260</sup>. Por el otro, diferencia de otros objetos, al incorporarse a la espacialidad de la corporalidad, el instrumento se convierte en el cuerpo del intérprete. El instrumento musical es la posibilidad corporal de expresión. De ahí, su capacidad de *ser-cuerpo*. La unión entre intérprete e instrumento no es general o universal. Las particularidades que los distinguen son fundamentales para comprender su relación. En el segundo apartado, describo las características fisiológicas del cuerpo del intérprete: su complexión, su tamaño, su fuerza, las dimensiones de su cuerpo, las capacidades particulares (como flexibilidad, aspereza, rigidez...).

---

<sup>260</sup> Séve, *El instrumento musical...*, 119-120.

En el tercer apartado, reflexiono sobre la síntesis corpórea que posibilita la relación entre ambos cuerpos. Aede y su instrumento musical, ¿son uno?, ¿son dos? El cuerpo de Aede es un cuerpo doble. Dos cuerpos en uno. Un cuerpo escindido. Dos cuerpos que se encuentran y transforman mutuamente. Dos cuerpos que se vuelven uno. Instrumento «viene del latín vulgar *instrumentum*, compuesto con el prefijo in- indica hacia adentro, la raíz del verbo *struere* (juntar, amontonar), el sufijo *-mentum* que expresa la idea de medio»<sup>261</sup>. El instrumento junta algo hacia el interior<sup>262</sup>. Retomo el análisis que Merleau-Ponty realiza en *Fenomenología de la Percepción* sobre la relación que establece el cuerpo con otros objetos<sup>263</sup>: el cuerpo posee la capacidad de anexar nuevos elementos a su horizonte espacial. Merleau-Ponty le llama a la posibilidad corporal «síntesis del propio cuerpo»: el hábito modifica los límites del cuerpo vivido<sup>264</sup>. Es decir, el cuerpo del músico anexa el instrumento a su habitualidad, a su horizonte espacial<sup>265</sup>.

El cuerpo de la musa Aede es un cuerpo doble, dos cuerpos en uno. Como la Gorgona, el minotauro, las arpías, las sirenas el cuerpo musical es una quimera, un ser híbrido conformado por dos elementos de naturaleza dispar. Un cuerpo. Un instrumento musical. Un cuerpo Es dos y uno a la vez.

---

<sup>261</sup> Véase <http://etimologias.dechile.net/?instrumento>

<sup>262</sup> ¿Con qué se junta, se une el instrumento? ¿con el intérprete? ¿Acaso se confunde el instrumento con el intérprete?

<sup>263</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, 165-171.

<sup>264</sup> «Habituar a un sombrero, un coche o un bastón, es instalarse en ellos, o inversamente, hacerlos participar en la voluminosidad del propio cuerpo. El hábito expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos» *Ibíd.*, 160.

<sup>265</sup> ¿La forma en que el cuerpo se relaciona con el instrumento se asemeja a la relación que el cuerpo entabla con cualquier otro objeto? ¿En qué se distingue la relación entre el cuerpo y el instrumento? ¿Qué la diferencia?

## 5.1 El cuerpo del instrumento

*No hay body, como dicen los americanos.*

*Yo tengo body, o mejor dicho,*

*mi instrumento tiene body.*

*Y esto es lo único que me gusta de él.*

*Aparte de esto, no tiene nada.*

*Aparte de esto,*

*es una catástrofe pura y simple.*

Patrick Suskind

En el presente apartado, describo las cualidades del instrumento musical: el material, el tamaño, el cuidado, la edad, la historia del género organológico, la historia particular, la cultura... Cada uno de estos elementos conforman la identidad del instrumento y configuran su relación con el intérprete musical.

La musa Aedea tiene entre las piernas una viola da gamba (o un instrumento parecido). Un instrumento que le fue vetado a las mujeres. La postura adoptada por el intérprete (estar sentada con las piernas abiertas) estaba fuera de los consentimientos femeninos. La interpretación, en estos casos, requería una modificación, una alteración en la disposición. Para tocar la viola da gamba, las mujeres debían mantener las piernas cerradas y apoyar el instrumento sobre las rodillas (véase fig 29).

Hay dos alternativas para [que las mujeres] toquen el instrumento que son más elegantes y, por tanto, más frecuentes. La primera y la mejor es girar ambas piernas a la izquierda, doblando la rodilla derecha y situándola bajo la izquierda. El lado izquierdo de la parte trasera del instrumento debe recostarse sobre la rodilla izquierda, y el instrumento sobre la barbilla, en una postura inclinada. La segunda

consiste en descansar la rodilla derecha en un cojín sujeto en la parte trasera del instrumento, mientras éste se apoya en la rodilla izquierda<sup>266</sup>.



Fig. 29. Gabriël Metsu. *Woman Playing a Viola de gamba*. 1663.  
Fine Arts Museums of San Francisco.

En el cuadro de Eustache Le Sueur vemos que Aedeia cumple con la convención. Lleva las piernas cerradas (véase fig. 1). Le Sueur atiende las normativas propias de la pedagogía de la interpretación del instrumento, sus requisiciones. El convenio revela que las cualidades del instrumento orientan la posición corporal del intérprete, el encuentro entre ambos. Por eso analizar los atributos del instrumento musical es de vital importancia pues al comprenderlos es posible dilucidar la relación que establece con el intérprete.

En la pintura de Le Sueur, el instrumento tiene una cabeza de mujer en el clavijero (véase fig. 1). Un rostro cargado de gestualidad y expresión. El semblante parece enunciar una presencia. Acaso, con esta facción se denota una declaración: la afirmación corporal

---

<sup>266</sup> E.S.J. Van der Straeten, *The Technics of Violoncello Playing*, (London,1915).

del instrumento<sup>267</sup>. El instrumento asume una imagen y con ella sostiene una máscara. El careto del instrumento implica que posee un cuerpo y, en consecuencia, una personalidad. La viola de Aedeia tiene dos aberturas acústicas en forma de C, ¿los oídos del instrumento?. Tiene seis cuerdas y no se alcanza a percibir si Le Sueur pintó los trastes en el mástil. En el centro, tiene un círculo tallado. Parece ser una estrella. Los atributos de la viola da gamba conforman un semblante. *Prosopon, phersu, persona*, señalan singularidades, rasgos que quedan inscritos en la superficie del instrumento (véase fig. 30).



Fig. 30. *Cabezas de mujer en el clavijero de instrumentos.*

El cuerpo del instrumento es tan variado y singular como el del intérprete musical. Posee una serie de características que conforman su identidad, como si de un código genético se tratara. Responde a los principios del diseño que se manifiestan en el entrecruzamiento de las necesidades expresivas y formales. El cuerpo del instrumento es una síntesis entre organización y materia, es organización materializada y materialización organizada. Hay instrumentos musicales con curvas amaderadas, diapasones robustos, semblantes achatados, facciones monocromáticas; seniles<sup>268</sup>, biscoños, ajados, añosos,

---

<sup>267</sup> Se les tallaba una cabeza en la punta de la voluta con el propósito de dotar al instrumento de personalidad propia.

<sup>268</sup> El origen de los instrumentos musicales es tan antiguo que se desconoce el momento preciso de su creación. Se han encontrado aerófonos (flautas) de hueso de cuarenta y cinco mil años de antigüedad. «Si

jóvenes; frágiles, briosos, fuertes, endebles; diminutos, corpulentos, reducidos, ampliados, achatados, abultados... Algunas de las características que lo conforman son: el material, el tamaño (grande, pequeño, ancho, angosto), la composición (híbridos), resistencia (fragilidad o durabilidad), el género (femenino o masculino), la edad (un año o miles), la condición, el contexto sociocultural...

Primero, el material es heterogéneo y dota la sonoridad de un carácter único: hay instrumentos de piedras<sup>269</sup>, de barro y piedra<sup>270</sup>, de cerámica<sup>271</sup>, de arcilla<sup>272</sup>, de huesos de

---

podríamos pasar revista al conjunto de los instrumentos musicales inventados por la humanidad se nos ofrecería una verdadera cartografía sonora del imaginario humano como si la humanidad encerrara en sí un impulso organológico, en el sentido en que Schiller se refiere al impulso del juego. Séve, *El instrumento...*, 52.

<sup>269</sup> El litófono: una especie de xilófono que se elabora con piezas de piedra y se golpean con mazos. Al respecto véase <http://www.innovaticias.com/ciencias/22602/noticia-innovacion-instrumentos-musicales-hechos-piedra>

<sup>270</sup> El udu: es un instrumento de percusión de origen africano. Se toca con las manos y produce un sonido grave bastante peculiar. Al respecto véase <https://www.youtube.com/watch?v=MLFNUdsMbAM>

<sup>271</sup> La ocarina es un pequeño instrumento de viento de cerámica, sin llaves y generalmente con ocho agujeros para los dedos. El timbre varía de acuerdo al tamaño del instrumento. Al respecto véase <https://www.youtube.com/watch?v=IjNhRyH93Yg>

<sup>272</sup> Estatuilla sonora antropomorfa, al respecto véase <https://www.youtube.com/watch?v=Fa7ORooarzw>; flauta globular traversera, véase <https://www.youtube.com/watch?v=k2Nv-P1QG0g>; botella ilbato de agua, véase <https://www.youtube.com/watch?v=WgSrXP3AT80>; botella silbato de soplo, véase [https://www.youtube.com/watch?v=7eY8Fy\\_DZc4](https://www.youtube.com/watch?v=7eY8Fy_DZc4).

animales<sup>273</sup>, de caparazón de tortuga<sup>274</sup>, de conchas<sup>275</sup>, de dientes, de juncos, de bambú<sup>276</sup>, de caña<sup>277</sup>, de cuerno<sup>278</sup>, de madera<sup>279</sup>, metales<sup>280</sup>, de cuero<sup>281</sup>, de verdura<sup>282</sup>. Algunos materiales son más perecederos que otros y, por lo tanto, la vida del instrumento también.

---

<sup>273</sup> El Olifante de Borradaile, es un instrumento de viento que data del siglo XII, elaborado en la época del Imperio bizantino, que fue encontrado en el sur de Italia. Los olifantes son instrumentos de viento tallados en un colmillo de elefante. Los utilizaban los caballeros durante la Edad Media haciéndolos sonar como señal de aviso. (Está el olifante de Roldán, el Olifante de Gastón IV de Bearn también llamado Gastón IV el Cruzado).

<sup>274</sup> El ayote o ayotl (del Nahuatl tortuga) es un instrumento de percusión de origen mesoamericano. Se trata de una concha de tortuga que se golpea o se raspa con un cuerno de venado o un palo de madera. Bernardino de Sahagún expresa que se utilizaba en: «...en celebración de muerte, en la fiesta en honor a los dioses de la lluvia en el Etzalqualiztli, en la fiesta de los dioses de la montaña en el Atemoztli, en las danzas de las mujeres..., y en otras ocasiones».

<sup>275</sup> Las caracolas se emplean para fabricar un instrumento musical de viento que se sopla en el extremo o en un lado. Los labios del intérprete actúan como una doble lengüeta para producir las notas que resonarán en el interior de la caracola. En la India se utiliza desde hace miles de años como instrumento musical. Los hinduistas creen que el dios Vishnú sostiene un shankhá (caracola) en una de sus cuatro manos, y que lo sopla cuando asesina algún demonio, como signo de victoria. Su sonido estrepitoso se considera «auspicioso» (porque aleja a los fantasmas).

<sup>276</sup> Trùng es un instrumento musical de percusión popular de la región Tay Nguyen Meseta Occidental. Aunque tiene la forma y función similar a un xilófono, el Trùng tiene entre 12 y 16 cañas de bambú secas y de diferentes tamaños para crear diversos tonos. Cada caña tiene un diámetro de 3 a 4 centímetros y una longitud de 40 a 70 centímetros.

<sup>277</sup> El Erke (es un instrumento de viento), el Ney (es una flauta de la música del Oriente Medio. Es un instrumento muy antiguo, existen pinturas de personas tocando el Ney en los muros de las tumbas del Antiguo Egipto).

<sup>278</sup> El Erkencho es un clarinete idioglótico derivado del Putututu. Está compuesto por una boquilla de diez a trece centímetros de largo que posee una lengüeta batiente (la lengüeta es parte de la boquilla) y un cuerno vacuno.

<sup>279</sup> Los instrumentos de madera varían dependiendo del tipo de madera que se utilice. Hay ébano, palisandro, arce, abeto, caoba, ciprés, pino, haya, tilo, chopo, roble...

<sup>280</sup> El Deskford carnyx de bronce, el sistro de de latón o bronce.

<sup>281</sup> El Riq, Atabal de madera y cuero, el Baradunun de calabaza y piel.

Y además, las flautas de diversos sistemas y modelos, flautas de boj, de ébano y otras maderas antillanas con conteras de marfil, flautas de plata y sus agudos parientes, los flautines, cuyo silbido rasga por lo alto los conjuntos orquestales y tan bien se adapta a la expresión del encanto del fuego. [...] Se encontraban incluso en el almacén de Leverkühn verdaderas rarezas de muscos, como un par de trompas de bronce retorcidas como cuernos de loro<sup>283</sup>.

Hay otro instrumento, único de su clase, que se compone principalmente de un material muy particular: piel viva. La voz humana es el instrumento musical que se conforma con componentes vivos aún adheridos a su fuente originaria. Para construir instrumentos de madera, se desmembra el material de su origen. El árbol no sigue vivo una vez que el instrumento ha sido creado. La voz humana está constituida por elementos vivos; el instrumento de madera, por componentes «muertos». Para asemejarse a la voz, el instrumento tendría que estar unido al árbol plantado. El instrumento, entonces, sería parte del árbol, de una madera viva<sup>284</sup>.

Segundo, el tamaño es otro elemento esencial que configura la identidad del instrumento. Hay instrumentos diminutos como el silbato pequeño o el arpa de boca; existen otros de gran tamaño como el octabajo de Villaume (véase fig. 31) o el taiko; los hay alargados, como la trompa de los alpes o aplanados como la kayamba; anchos como el contrabajo balalaika o angostos como el chuanquin; gigantescos como Polifemo, The Boardwalk Hall Auditorium Organ; altos como la trompeta marina.

---

<sup>282</sup> Véase la Orquesta de vegetales. <https://www.youtube.com/watch?v=xM1EjIDLMLY>

<sup>283</sup> Thomas Mann, *Doctor Faustus* (España: Editorial Edhasa, 2004), 36.

<sup>284</sup> Cabe la posibilidad de pensar el cuerpo como instrumento musical: como percusión corporal. Un instrumento de carne con atributos similares a la voz humana.



Fig. 31. *Niña frente al octabajo de Villaume.*

Algunos instrumentos son construidos con atributos especiales: con un tamaño y dimensiones específicas. Existen versiones reducidas de ciertos instrumentos para intérpretes infantiles. En estos casos, al desarrollo corporal del intérprete corresponde la dimensión corporal del instrumento. Por otro lado, podemos encontrar casos de adaptaciones particulares: la transformación de los instrumentos por razones morfológicas, interpretativas, gustos o caprichos, manifiesta una adaptabilidad singular en los cuerpos y,

en consecuencia, en su materialidad (véase fig. 36)<sup>285</sup>. Ejemplos de ello son el arghul, el violín, los sikus...

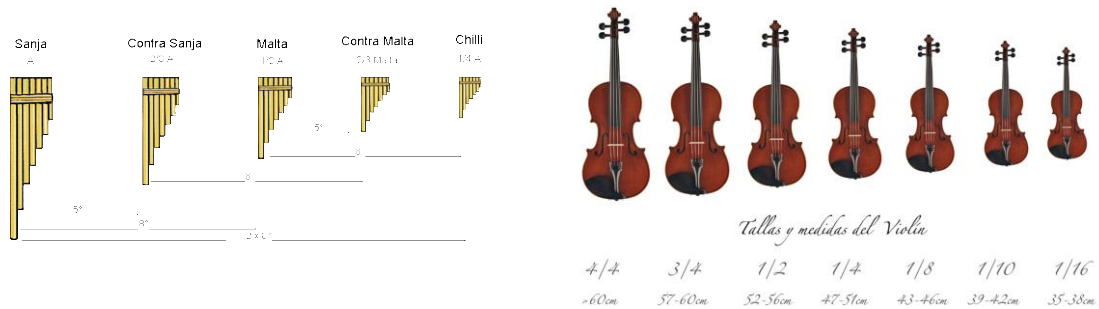


Fig. 36. Variaciones de tamaño en instrumentos.

Tercero, hay instrumentos que son una auténtica quimera. Algunos instrumentos surgen de la fusión de dos instrumentos independientes, como la guitarpa (véase fig. 32) o el trompa chello (véase fig. 33).

<sup>285</sup> «Los tamaños proporcionalmente más pequeños se les denomina por fracciones de la siguiente forma: 3/4, 1/2, 1/4, 1/8, 1/10, y 1/16, que son los que corresponden a los niños que no llegan a poder tocar cómodamente el entero, por la razón de tener el brazo y los dedos también proporcionalmente más cortos. Es un motivo natural y puramente práctico, que hay que ir adecuando de la misma forma que lo haríamos con la ropa o los zapatos. Por otro lado, las violas siguen una escala de medidas propia y diferente». <https://www.docenotas.com/3042/instrumentos-medidas-tamanos-y-proporciones/>



Fig. 32. *Guitarpa.*



Fig. 33. *Trompa Chello.*

Hay incluso instrumentos imaginarios como los de Athanasius Kircher, que no sabremos nunca cómo suenan (véase fig. 34) pero que nos invitan a pensar en sus atributos fisiológicos.

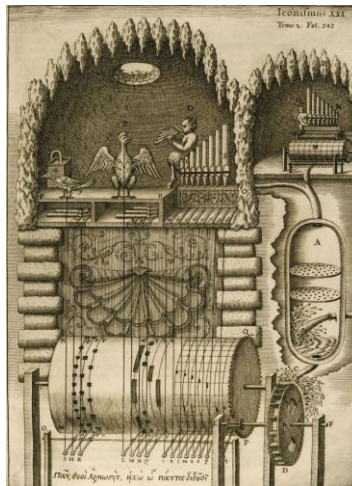


Fig. 34. Athanasius Kircher. *Órgano hidráulico.* 1650.

O los de Remedios Varo (véase fig. 35).



Fig. 35. Remedios Varo. *Trovador*. 1959.

Cuarto, el instrumento musical posee cierta resistencia y sensibilidad que determina su fragilidad, durabilidad y pervivencia. La piel de cada cuerpo es diferente: hay pieles sensibles, resistentes, débiles, fuertes... La piel del instrumento, como la del cuerpo del intérprete, cambia: se reseca, se hincha, se expande con la humedad, se contrae con el frío... Necesita cuidados: la constante expansión y contracción puede causar pequeños inconvenientes como zumbidos y aberturas menores, o problemas mayores, como grietas y efectos en la resonancia<sup>286</sup>. En el caso de instrumentos con maquinaria, las clavijas se

---

<sup>286</sup> Es necesario humedecer el ambiente en invierno. El nivel de humedad ideal para los instrumentos es de 30-40% en la mayoría de las áreas. En verano, se requiere un deshumidificador y/o aire acondicionado. Los instrumentos musicales no deben ser expuestos a temperaturas extremas.

resbalan o entiesan<sup>287</sup>; en el caso de algunos instrumentos percutivos, el cuero se reseca y necesita ser hidratado<sup>288</sup>; los instrumentos de viento requieren protección contra la acción corrosión de la saliva y del sudor<sup>289</sup>. «Conozco cada pequeño movimiento de mi instrumento, si el tiempo es seco, si es húmedo... Enseguida siento el instrumento, y es extremadamente sensible<sup>290</sup>». La piel del instrumento sufre con el polvo, la resina, la saliva<sup>291</sup>, el sudor, los cambios de temperatura, la humedad, la resequedad... Se reseca su epidermis, se corroe, se deshidratan...

Si hay algo que él no soporta, es la lluvia; cuando llueve se encoge o, mejor dicho, se dilata, se empapa, no le gusta nada en absoluto. El frío tampoco. Cuando hace frío también se encoge y entonces hay que dejarle entrar en calor por lo menos dos horas antes de tocarlo. Cuando aún formaba parte de la orquesta de música de cámara, tocábamos en días alternos por la provincia, en castillos o iglesias o festivales de invierno... no se imagina lo numerosos que son. Pero a lo que iba: yo me veía obligado a salir horas antes que los demás, solo en el VW, para que mi bajo pudiera

---

<sup>287</sup> Las clavijas rígidas o resbaladizas son un problema común. Las tres razones principales por las cuales se presentan estos problemas son: variaciones en la humedad debido a cambios de estación, cuerdas incorrectamente enroscadas en la clavija, ajuste inadecuado de las clavijas, es decir, que no encajan perfectamente. Las clavijas resbaladizas son un problema común durante el invierno porque se contraen cuando el clima es seco.

<sup>288</sup> En el caso de la percusión, se reseca el cuero, se pone áspero. Si se hidrata incorrectamente puede cambiar el sonido del instrumento.

<sup>289</sup> Los instrumentos musicales se corroen con la saliva y el sudor de las manos. Debe limpiarse con constancia. La salinidad también acelera la corrosión. Deben engrasarse los elementos móviles del instrumento.

<sup>290</sup> Sol Gabetta: [https://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/sol-gabetta\\_191057/](https://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/sol-gabetta_191057/)

<sup>291</sup> Es necesario remover regularmente el exceso de resina (pez) de las cuerdas y del instrumento con una franela seca. Cuando la resina se acumula puede dañar algunos tipos de barniz y puede hacer que el sonido de las cuerdas sea deficiente. Si el arco tiene demasiada resina, el resultado es un sonido áspero y el polvo del exceso de la resina será visible.

templarse en horribles posadas o en la sacristía, junto a la estufa, como un viejo enfermo<sup>292</sup>.

Las alteraciones diversas transforman el humor del instrumento, su disposición y, por lo tanto, su sonido.

El sonido producido por un instrumento puede ser afectado por muchos factores, incluido el material del que está hecho el instrumento, su tamaño y forma, y la forma en que se toca<sup>293</sup>.



Fig. 37. Adrián Borda. *Imágenes del interior de un saxofón y un violín.*

Quinto, a ciertos instrumentos se les atribuye un género (másculino o femenino). ¿Un género puesto deliberada o accidentalmente por el luthier? ¿Un atributo otorgado por el intérprete u otra persona? En un caso, el género del instrumento está en su creación; en el otro, en el juicio del intérprete. En ambos casos, influye la interpretación musical.

---

<sup>292</sup> Suskind, *El contrabajo...* 67

<sup>293</sup> «The sound produced by an instrument can be affected by many factors, including the material from which the instrument is made, its size and shape, and the way that it is played». Russell Kuhtz, *Music: Techniques, Styles, Instruments, and Practice* (London: Britannica Educational Publishing, 2016), 199.

En cuanto al contrabajo, es un instrumento femenino. Pese a su género gramatical, es un instrumento femenino... pero inflexible como la muerte. Del mismo modo que la muerte —ahora asocio ideas— es femenina en su tremenda crueldad o —si se quiere— en su ineludible función acogedora; y complementaria también del principio de la vida, de la fertilidad, la madre tierra y todo lo demás<sup>294</sup>.

Pablo Casals dijo en alguna ocasión:

El violonchelo es como una mujer hermosa que no ha crecido, pero es más joven con el tiempo, más esbelta, más flexible, más elegante<sup>295</sup>.

Sexto, influye su edad y condición. Como todo cuerpo, el del instrumento también sufre el paso del tiempo. Envejece. El sonido cambia dependiendo si tiene cuidados especiales o no, si el es tocado mucho o poco, si el material es duradero o no. Algunos instrumentos han sido abandonados durante años y su piel se resquebraja, raya o humedece; otros son cuidados, pero las condiciones ambientales los dañan...

Séptimo, el contexto sociocultural. Define el material que se utiliza para la construcción del instrumento; los atributos físicos que concuerdan con el consenso musical de la época; la afinación admitida; la forma de tocar el instrumento... Los instrumentos musicales se construyen con características particulares en cada contexto cultural: en algunos lugares se utilizan ciertos materiales (una madera de algún bosque y con cierto nivel de humedad, el cuero de un animal en específico que se trata con un procedimiento singular...) y se procesan con un método particular; se construyen con características determinadas (con más o menos ornamentos, con algún detalle que afecte su sonoridad o su uso...); la

---

<sup>294</sup> Suskind, *El contrabajo...* 93

<sup>295</sup> « The cello is like a beautiful woman who has not grown older, but younger with time, more slender, more supple, more graceful». Elizabeth Knowles, *Oxford Dictionary of Modern Quotations* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 55.

afinación varía dependiendo del material que se elija para el instrumento y las disposiciones culturales; la postura frente al instrumento cambia (en algunas épocas se pide que la mano se coloque de cierta manera, en otras, que se siente de alguna forma particular el intérprete...); la importancia que tiene en cada época o cultura (ciertos instrumentos son, digamos, protagonistas; otros, secundarios)<sup>296</sup>.

El conjunto de los elementos antes enumerados conforman la historia del instrumento musical. Cada instrumento posee una historia. Una, digamos «universal», que narra la creación del género organológico. Otra, «personal», que cuenta la historia particular de su vida: dónde se creó, con qué materiales, qué intérpretes lo tocaron... Por ejemplo, la *syrix* (véase fig. 38) que tocaba el dios Hermes cuando venció a Panoptes tiene su propia historia:

En los helados montes de Arcadia, entre las hamadriades de Nonacris, hubo una náyade muy famosa; las ninfas la llamaban Siringe. Más de una vez había escapado de los sátiros que la perseguían y de todos los dioses que habitan el bosque frondoso y el campo feraz. Ella daba culto a la diosa de Ortigia con sus gustos y con su propia virginidad; además, vestida a la manera de Diana, engañaría a cualquiera y podría ser confundida con la hija de Latona, si no fuese de cuerno el arco de aquella, de oro el de ésta. Incluso así engañaba. Pan, con la cabeza adornada con una corona de agujas de pino, la ve mientras ella regresa del monte Liceo, y le dirige estas palabras...». Faltaba relatar esas palabras, y que, despreciando sus ruegos, la ninfa huyó por lugares apartados hasta llegar a la tranquila corriente del arenoso Ladón; que allí, al interrumpirle el paso las aguas, rogó a sus transparentes hermanas que la metamorfoseasen; que Pan, creyendo que ya tenía cogida a Siringe, agarró los juncos de la orilla en lugar del cuerpo de la ninfa; que al suspirar, el aire, introduciéndose en las cañas, produjo un sonido suave, similar a una queja; que el dios, cautivado por este arte desconocido y por la dulzura del son, dijo: «Gracias a esto siempre podré

---

<sup>296</sup> Algunos instrumentos gozan de más popularidad o importancia en determinada época.

dialogar contigo»; y así dio el nombre de la doncella a las cañas desiguales unidas entre sí con cera<sup>297</sup>.



Fig. 38. *Syrinx* o *Flauta de pan*.

La historia «universal» y «personal» de cada instrumento define el timbre, la resonancia, el color del instrumento y, por lo tanto, la forma en que se configura la interpretación musical. Por ejemplo, algunos instrumentos (en su historia organológica) fueron hechos en algún momento con un material y, más adelante, con otro diferente<sup>298</sup>. Como las cuerdas

---

<sup>297</sup> Nasón, *Las metamorfosis...*, 259-298.

<sup>298</sup> «En los siglos XVII y XVIII reinó el caos más absoluto: viola da gamba, violoncello, violón con trasteado, violón sin trasteado, temples en tercera, cuarta y quinta, tres, cuatro, seis, ocho cuerdas, eses en fa, eses en do... en fin, para volverse loco. Hasta el siglo XIX persistió en Francia e Inglaterra un bajo de tres cuerdas afinado en quinta; en España e Italia, uno de tres cuerdas afinado en cuarta; y en Alemania y Austria, uno de cuatro cuerdas con temple en cuarta». Las características particulares de cada instrumento varían radicalmente en cada época.

de algunos cordófonos: «Todo de acero recubierto de cromo. Antes eran de tripa»<sup>299</sup>. El instrumento con cuerdas de tripa suena muy distinto del que fue hecho con acero.

La historia de cada instrumento es única y esboza la personalidad y carácter del instrumento musical y, por lo tanto su voz, su sonido. El cuerpo del instrumento habla, asume una voz. Algunos tienen voz grave y melancólica, otros voz aguda y chillona, otros penetrante y gutural, otros sedosa y suave, otros cortante, otros rasposa...

La guitarra es el instrumento musical más impredecible y menos confiable que existe ... y también el más dulce, el más cálido, el más delicado, cuya voz melancólica despierta en nuestra alma exquisitos ensueños<sup>300</sup>.

El cuerpo del instrumento puede ser estirado, achatado, diminuto, gordinflón...; puede ser de piel, de hueso, de madera, de caña, de conchas, de barro...; puede ser perecedero o duradero, frágil o endebles, rígido o elástico...; su historia pudo haber sido larga o corta, ardua o simple, laboriosa o relajada...; su contexto pudo haberle dado un papel predominante entre los instrumentos o uno nimio. Cada elemento de su historia define el sonido y la relación que entabla con el intérprete musical.

Different musical instruments provide for different music.

Amos Oz

---

<sup>299</sup> Suskind, *El contrabajo...*

<sup>300</sup> «The guitar is the most unpredictable and least reliable musical instrument in existence...and also the sweetest, the warmest, the most delicate, whose melancholic voice awakes in our soul exquisite reveries». Glenn Kurtz, *Practicing: A Musician's Return to Music* (New York: Vintage Editorial, 2008), 224.

## 5.2 El cuerpo del intérprete musical

El cuerpo de la musa Aedea, ¿cómo es? Sus manos son amplias y robustas; sus dedos largos; su altura, regular; su torso, abundante; sus brazos, extensos... Tiene una altura, una complexión, una flexibilidad, una condición física, una capacidad motriz, una extensión determinada... Ningún otro cuerpo se asemeja al suyo.

En el presente apartado se exponen los atributos que conforman el cuerpo del intérprete musical. Como sucede con el instrumento musical, ciertas cualidades configuran la identidad corporal del músico: la complexión, el tamaño de cada parte del cuerpo, la elasticidad, la condición física, entre otros. Elementos que le otorgan unicidad a cada corporalidad. Las características particulares de la corporalidad del intérprete conforman la base de la interpretación: dotan de carisma, de personalidad, de identidad, de encanto... Si todos los cuerpos fueran iguales no habría diversidad en la interpretación: el intérprete podría cambiar, pero la melodía no lo haría, la música sonaría exactamente igual. El resultado sería similar al de la pequeña pianista automática, siempre igual.

Así como el cuerpo del instrumento musical posee un sin número de características específicas que varían de un ejemplar a otro (el material, la procedencia del material, la figura del instrumento, la edad, el tamaño, los cuidados, la durabilidad...) el cuerpo del intérprete también. Las características que distinguen a un cuerpo de otro quizás no parezcan tan variadas como las del instrumento, son sutiles, pero quizás más significativas. Por ejemplo, el material del cuerpo del intérprete es siempre el mismo: piel. Sin embargo, cambia radicalmente la forma de esa piel. Hay cuerpos prominentes, menudos, compactos, sólidos, esponjosos, atléticos...; con brazos cortos, largos, elocuentes, tiesos, rollizos, espigados...; con manos anchas, estilizadas, pesadas, ligeras, carnosas...; con dedos kilométricos, liliputienses, flácidos, firmes, delgados, gruesos...; con labios carnosos, magros, extensos, minúsculos...

Una cualidad fascinante de la corporalidad es que cada parte (las manos, las piernas, los dedos, la boca, etc) posee una serie de atributos particulares que aportan algo específico a la interpretación y, a la vez, es expresión del resto del cuerpo. Por ejemplo, algunas características que definen la fisonomía de la mano son: el ancho de la palma, la longitud de la muñeca al inicio de los dedos, la longitud de cada dedo y su nivel de uniformidad, la separación entre los dedos, la firmeza de las falanges, el rango angular de movimiento lateral de la mano y el peso de la mano (tamaño y densidad de los huesos). Hay manos grandes con dedos rollizos, manos delgadas con palma ancha, manos grandes con dedos largos y anchos, manos pequeñas con dedos pequeños y delgados, manos con palma angosta y dedos largos, manos con tres dedos, manos con parálisis... El análisis de la ingeniería mecánica de la mano ofrece evidencia del grado de manipulación y de libertad motriz que posee. Este rango de variación en sus parámetros determina, en buena medida, las posibilidades de su acción. Las manos pequeñas pueden considerarse un obstáculo para tocar instrumentos grandes; no obstante, esta cualidad, en apariencia limitante, puede aportar habilidad y destreza. Las manos grandes, en cambio, pueden dificultar la manipulación de los instrumentos que requieren delicadeza y precisión. En casos como éste, la grandilocuencia, aparentemente, obstaculiza la pericia. Aunque no necesariamente. Manos grandes con dedos largos pueden ser una ventaja en la ejecución de obras con un alto grado de dificultad; en piezas veloces con distancias cortas, tales características, quizás, complican la tarea. La mayor dificultad para las manos pequeñas puede ser la distancia para abarcar grandes extensiones. Sin embargo, la forma de la mano no determina la música que realiza, la dota de posibilidades: no depende de las proporciones del cuerpo, sino de la capacidad de aprendizaje del cuerpo.

Consideramos la mano como un miembro banal y evidente de nuestro cuerpo, pero de hecho se trata de un instrumento de precisión prodigioso que parece tener su propio entendimiento, su voluntad y sus deseos. A menudo incluso parece ser tanto el origen como la expresión del placer y la emoción. Los movimientos y los gestos

de la mano son expresiones del carácter de la persona en la misma medida que lo son la cara y los rasgos corporales<sup>301</sup>.

Leopold Godowsky, pianista, tenía manos pequeñas, fuertes, flexibles, con palma ancha y dedos separados (Arthur Rubinstein afirmó una vez que le tomaría 500 años desarrollar una técnica como la de a Godowsky). Las manos de Glenn Gould llamaban la atención por su anatomía: tenía unas largas manos y unos prolongados dedos. Él, por ejemplo, a pesar de sus colosales manos tocaba con gran precisión y rapidez. Django Reinhardt tenía 3 dedos en la mano izquierda. Inventó su propio sistema de digitación que le consagró un estilo único en el mundo del jazz de la primera mitad del siglo XX.

You are aware, my sweet, that nature has endowed me with rather longish fingers; with these I can span fourteenths, even two octaves, and this, together with enormous still in moving and animating my fingers, is my whole secret of fortepiano playing<sup>302</sup>.

Las manos son una expresión del resto del cuerpo. Así como hay infinitas características en las manos, las hay en el resto del cuerpo: la complexión, la altura, la condición física... Cada una de estas cualidades prescriben la capacidad y el rango de dinamismo en el movimiento y, por tanto, la música que realiza el intérprete. Por ejemplo, aquejado de una gravísima enfermedad ósea, el pianista francés Michel Petrucciani<sup>303</sup>, es un gran músico de jazz; nacida con osteogénesis imperfecta, (enfermedad también conocida como huesos de cristal) Gaelym Lea<sup>304</sup> destaca como una gran cantante de folk.

---

<sup>301</sup> Juhani, Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal de la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2012).

<sup>302</sup> Ed. David Charlton, *E. T. A. Hoffmans 's Musical Writings*, Trad. Martyn Clarke (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 140.

<sup>303</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=oPAIU53k3FY>

<sup>304</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=n6oSeODGmoQ>

Las características corporales influye la interpretación musical, trazan la forma en que se estructurará el sonido del intérprete. En el caso del cantante es todavía más evidente: pues las propiedades de su cuerpo son también las de su instrumento. Uno define al otro y viceversa. Ambos cuerpos habitan un mismo espacio, comparten un estado y una situación.

Cada cuerpo es diferente. En la semejanza reside su encanto, su unicidad. En la variación se cimienta la identidad, la personalidad, la historia de la corporalidad y, por tanto, de la interpretación musical.

### 5.3 El cuerpo musical

*Una mano que se posa en el hombro  
o en el muslo de otro cuerpo,  
ya no pertenece del todo  
al cuerpo del que procede.*

R. M. Rilke

En los apartados anteriores describí las cualidades que conforman al intérprete y al instrumento musical. En el presente apartado retomo las reflexiones merleau-pontyanas sobre el hábito y la espacialidad para analizar la relación entre ambos. ¿Cómo se relaciona el cuerpo con un objeto externo a él? ¿Cómo influyen las cualidades particulares de cada uno? ¿El vínculo entre ambos se asemeja al de la autómatas con su piano o en qué se diferencia? Como veremos, la relación entre ambos es quiasmática, ambos cuerpos se constituyen mutuamente, se vuelven un cuerpo, comparten la misma *carne*. Juntos constituyen el cuerpo musical.

Merleau-Ponty explica que, mediante la comprensión del propio cuerpo, es posible incorporar instrumentos a la habitualidad. El cuerpo posee la capacidad de anexas

instrumentos a su espacio corpóreo, de «expandir sus límites» y convertirse en un cuerpo compuesto. Al anexar un instrumento, éste se vuelve parte del cuerpo, pues el cuerpo percibe a partir de él. Merleau-Ponty expresa que el hábito permite modificar los límites del cuerpo vivido. Nos acostumbramos a un objeto a tal punto que comenzamos a percibir mediante él.

Habitarse a un sombrero, un coche o un bastón, es instalarse en ellos, o inversamente, hacerlos participar en la voluminosidad del propio cuerpo. El hábito expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos<sup>305</sup>.

Habitarse a un elemento externo como un sombrero o un bastón es instalarse en ellos o hacerlos partícipes del propio cuerpo.

[...] mis vestidos pueden convertirse como en los anexos de mi cuerpo. [...] Las acciones en las que me empeño por hábito incorporan a sí mismas sus instrumentos y les hacen participar de la estructura original del propio cuerpo<sup>306</sup>.

Merleau-Ponty pone como ejemplo a una persona con discapacidad visual que utiliza un bastón. La persona no percibe su mano sobre el bastón, percibe la punta del bastón sobre el suelo; pareciera que la punta del bastón es su mano o incluso, más que su mano, su vista.

Cuando el bastón se vuelve un instrumento familiar, el mundo de los objetos táctiles retrocede, no empieza ya en la epidermis de la mano, sino en la punta del bastón. Sentimos la tentación de decir que a través de las sensaciones producidas por la presión del bastón en la mano, el ciego construye el bastón y sus diferentes posiciones; después que éstas, a su vez, mediatizan un objeto a la segunda potencia,

---

<sup>305</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología...*

<sup>306</sup> Ídem.

el objeto externo. [...] El hábito no consiste en interpretar las presiones del bastón en la mano como signos de ciertas posiciones de bastón y estas, como signos de un objeto exterior, ya que el hábito nos dispensa de hacerlo. [...] Las presiones en la mano y el bastón no son ya dados, el bastón no es ya un objeto que el ciego percibiría, sino un instrumento con el que percibe<sup>307</sup>.

El instrumento musical es un objeto que el cuerpo incorpora a su espacialidad, a su esquema corporeo. Sin embargo, la relación con el instrumento musical se distingue de la relación que el cuerpo establece con un paraguas o un vestido. Se asemejaría un poco a la del ciego con su bastón. Quizás, para comprender por qué es necesario ahondar en las cualidades del instrumento musical.

El instrumento musical es un objeto peculiar. Aunque es una especie de herramienta, de utensilio, desborda la definición de ambos elementos. Como herramienta no es precisamente que facilite la realización de una tarea mecánica. ¿Qué tarea mecánica estaría facilitando? Es su propio fin: la simplificación de su propio quehacer. Es un regreso hacia sí mismo. Se asemeja más a la definición de herramienta de Simondon: «La herramienta es el objeto técnico que permite prolongar y armar el cuerpo para cumplir un gesto y el instrumento es el objeto técnico que permite prolongar y adaptar el cuerpo para obtener una mejor percepción»<sup>308</sup>. Sin embargo, la definición de Simondon expresa más un movimiento externo que uno interno. Quizás, en todo caso, el instrumento no amplía la percepción externa (en sentido estricto) del intérprete, en todo caso, la que tiene el intérprete de sí mismo. No le permite percibir con más precisión el mundo (aunque sí); sino percibirse con más agudeza a sí mismo, a comprender con más fineza su tacto, su

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, 157-160.

<sup>308</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris: Editions Aubier, 1989), 214.

audición, su vista... Como utensilio<sup>309</sup>, cumple con ser un objeto fabricado para un determinado uso y con ser manejado manualmente. Sin embargo, reducirlo a esta explicación sería equipararlo con un cucharón de madera. El instrumento *instrumentum* se «junta hacia el interior», se convierte en el cuerpo del intérprete.

El instrumento musical no equivale a una proyección proteítica del cuerpo humano, sino que es un objeto independiente que debe, mediante un movimiento contrario al de exteriorización, ser apropiado o incorporado por el músico que habrá de utilizarlo. La imagen del instrumento como prolongación de la mano señala en este caso una intimidad entre los gestos del músico y las respuestas de su instrumento construida a fuerza de tiempo, adquirida gracias al esfuerzo y la paciencia<sup>310</sup>.

La experiencia del músico con su instrumento se asemeja a la del ciego con su bastón. El bastón no es objeto externo a su corporalidad, es parte de su corporalidad, percibe mediante él. Aumenta la amplitud y el radio de acción del tacto. El ciego no sólo advierte su mano al tocar el bastón, además, percibe el suelo mediante la punta del bastón. Su mano se extiende hasta la punta del bastón que toca el suelo. El músico no siente el tacto en sus manos, sino en el encuentro con el instrumento. Por ejemplo, en un cordófono, el músico no siente su mano contra el arco (que sí lo hace), en realidad lo siente en las cerdas del arco. El tacto está en el encuentro de las cerdas con las cuerdas, no precisamente en la mano con el arco. El músico no percibe el instrumento, percibe mediante él, con él.

La fusión entre cuerpo-instrumento es posible porque la relación entre ambos es quiasmática.

---

<sup>309</sup> «Objeto fabricado que es a propósito para un determinado uso, en especial si es un uso frecuente como el doméstico o artesanal, y que generalmente se maneja manualmente». <https://www.lexico.com/es/definicion/utensilio>

<sup>310</sup> Séve, *El instrumento...*, 87.

El término es utilizado en el lenguaje no filosófico en dos campos distintos: en la retórica y, como quiasma, en la óptica, aunque significando una misma idea: la relación de entrecruzamiento entre dos cosas cualesquiera. En retórica el quiasmo es una clase de tropo, una figura del discurso que consiste en un entrecruzamiento de frases, como por ejemplo :«hay que ver para mirar y hay que mirar para ver». Y en óptica quiasma designa a la vez el nervio quiasmático -ése en el que confluyen los dos nervios provenientes de cada glóbulo ocular - y el quiasmo del objeto binocular - la unidad por superposición de las dos imágenes monoculares-. En ambos casos se designa una dualidad reversible, de entrecruzamiento y encabalgamiento recíproco: una unidad dual, diferencial, o, de otra manera, una dualidad unitaria: la composición única que producen dos sentidos inversos (una mismidad en la diferencia y una diferencia en la mismidad)<sup>311</sup>.

El quiasmo es un entrecruzamiento, una relación bilateral entre dos elementos.

El quiasmo no es un dualismo puro ni un monismo puro, es un monismo dualista (un ser que se diferencia) y un dualismo monista (una diferencia solitaria), y es, sobre todo, el doble movimiento, la doble inversión, la repetición. No hay uno solo, ni dos en el sentido de la cantidad (uno y otro), ni tres como reunificación trascendente: lo que hay es lo que está «entre», lo que va y viene y vuelve a ir y retorna<sup>312</sup>.

La relación entre intérprete-instrumento es recíproca. El intérprete anexa a su cuerpo el instrumento y el instrumento anexa al suyo el del intérprete. No son dos. Son uno. Se influyen y constituyen mutuamente. El cucharón, por ejemplo, no podría transformar a

---

<sup>311</sup> Ramírez, *El quiasmo...*, 42.

<sup>312</sup> «Merleau-Ponty utiliza como categoría el ‘Quiasmo’ que entiende como “un esquema de pensamiento que nos permite concebir las relaciones de una dualidad en términos de reciprocidad, entrecruzamiento, complementariedad, sobreposición, encabalgamiento, reversibilidad, mutua referencia. Todo lo contrario, a los esquemas dicotómicos, dualistas, que conciben las relaciones en términos de exclusión, exterioridad, causalidad mecánica y lineal, jerarquía y prioridad. El esquema del quiasmo es lo que nos permite pensar a la dualidad como una unidad en proceso, en devenir». *Ibíd.*, 47.

quien lo utiliza como el instrumento lo hace con el intérprete. El intérprete cambia para tocar el instrumento y el instrumento para ajustarse al cuerpo del intérprete.

El cuerpo del intérprete se transforma al encontrarse con el instrumento. Le salen callos<sup>313</sup>, sus dedos se enchuecan y amplían su flexibilidad<sup>314</sup>, salen lesiones... Tiene que ajustar su corporalidad a la del instrumento. Por ejemplo, si tiene unas manos muy grandes debe ajustarlas para lograr tocar el instrumento.

El Sileno Marsias hizo ver a Atenea que la boca se le distendía, las mejillas se le dilataban y los ojos se le desorbitaban cuando soplaba en las tibiae imitando el canto de la Gorgona. Marsias gritó a Atenea:

-Deja la flauta. Abandona esa máscara que desordena tu mandíbula y ese canto que espanta.

Pero Atenea no lo escuchó.

Un día, en Frigia, mientras la diosa tocaba a la vera de un río, vio su reflejo en el agua. Esta imagen de una boca ocupada la asustó. Arrojó de inmediato la flauta entre los cañaverales de la ribera. Huyó.

Entonces Marsias recogió la flauta abandonada por la diosa<sup>315</sup>.

Viceversa, el instrumento se transforma para que el intérprete lo toque. El instrumento (en algunas ocasiones) es construido a la medida del cuerpo del intérprete; a veces se le solicita al luthier que modifique o transforme el instrumento por razones relacionadas con la morfología, las formas interpretativas, los gustos o caprichos; se cambia ligeramente el

---

<sup>313</sup> En los dedos de los cordofonistas, o en el cuello de los violinistas, en la boca de los alientos, en los dedos de los percusionistas.

<sup>314</sup> Al tocar un instrumento, los dedos se deforman y se amplía la flexibilidad.

<sup>315</sup> Cernuda, *Marsias...*, 9.

tamaño del instrumento, se le añade una cuerda o se amplía el teclado. Como dice Sève, «a lo largo de los años el instrumento acaba por parecerse a su propietario (el intérprete)»<sup>316</sup>.

Intérprete e instrumento se convierten en «un solo cuerpo» en la interpretación musical, al punto de no distinguirse el uno del otro. La distinción no es visual: otra persona verá con claridad al intérprete y al instrumento. La diferenciación es corpórea, reside en la experiencia del intérprete. Thomas Bernhard, en su libro *el Malogrado*, habla de la relación entre Glenn Gould y su piano.

En el fondo, queremos ser un piano, dijo, no un ser humano, sino un piano, durante toda la vida queremos ser piano y no ser humano, huimos del ser humano que somos, para ser totalmente piano, lo que, sin embargo, tiene que fracasar, pero en lo que, sin embargo, no queremos creer, según él. El pianista ideal es el que quiere ser piano y la verdad es que todos los días me digo, al despertar, quiero ser el Steinway, no el ser humano que toca el Steinway, el Steinway mismo quiero ser. A veces nos acercamos a ese ideal, decía, nos acercamos mucho, cuando creemos estar ya locos, casi en la vía de la demencia, que tememos más que a nada. Glenn, durante toda su vida, quiso ser el Steinway mismo, odiaba la idea de estar entre Bach y Steinway sólo como mediador musical, y de ser triturado un día entre Bach y Steinway... Toda mi vida he tenido miedo de quedar triturado entre Bach y Steinway, y me cuesta el mayor esfuerzo sustraerme a ese temor, decía. Lo ideal sería que yo fuera el Steinway, que no necesitara a Glenn Gould, decía que pudiera, al ser el Steinway, hacer a Glenn Gould totalmente superfluo. Pero todavía no ha conseguido ningún pianista hacerse a sí mismo superfluo, siendo Steinway según Glenn. Despertar un día y ser Steinway y Glenn en uno, decía, pensé, Glenn Steinway, Steinway Glenn, sólo para Bach...<sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> Sève, *El instrumento...*

<sup>317</sup> Bernhard, *El malogrado...*

¿Quién toca a quién? ¿Aeдея a su instrumento o el instrumento a Aeдея? El cuerpo puede tocar y ser-tocado, sentir que se toca y sentirse tocado. En la experiencia sensitiva de la interpretación, se da simultáneamente una doble afectación: tocar y ser-tocado<sup>318</sup>. En el acto perceptivo el contraste se difumina y con ello las fronteras entre ambos. Los objetos tocan mi cuerpo, así como yo los toco a ellos. El hábito y la comprensión del propio cuerpo posibilitan que intérprete e instrumento se vuelvan uno. Ambos comparten la misma carne (*chair*) del mundo. En ambos se despliegan las fibras que urden la materia del cuerpo. Son extensión de un mismo órgano. El cuerpo musical se dilata y su extensión se prolonga. Se irradia y amplifica en la interpretación. Incluso, el sonido es parte de su cuerpo. Se extiende hasta tocar los oídos de los oyentes. Y así, se conectan intérprete, instrumento, sonido y oyente. Como un cuerpo en expansión. Un hilo que se extiende a toda la carne del mundo.

My piano is to me what a ship is to the sailor, what a steed is to the Arab, and perhaps more because even now my piano is myself, my speech, and my life. It is the intimate personal depository of everything that stirred wildly in my brain during the most impassioned days of my youth. It was there that all my wishes, all my dreams, all my joys, and all my sorrows lay. Its strings quivered under all my passions, its docile keys obeyed my every whim<sup>319</sup>.

El instrumento musical, como el cuerpo, es único. Posee características irrepetibles y personales. Diversos elementos configuran la personalidad de cada uno. En el caso del instrumento musical: el material (madera, metal, piedra, concha, cuero, hueso...), el tamaño (grande, pequeño, esbelto, ancho...), la durabilidad (si el material es perecedero o duradero), la edad (si el instrumento fue creado hace un año o hace millones), la cultura (la forma en que es creado y tocado el instrumento responde a convenciones sociales, culturales, epocales...), la historia general (que contempla los cambios que ha tenido el género instrumental, cómo ha sido visto ese instrumento, en qué situaciones ha sido

---

<sup>318</sup> Véase Carman, *Merleau-Ponty...*, 78-111.

<sup>319</sup> Szendy, *Phantom...*

utilizado...), la historia particular (se refiere a la vida de cada instrumento, qué materiales específicos se utilizaron al crear ese instrumento, cómo fue construido, para qué fines, si tuvo alguna transformación, cómo ha sido cuidado, cuánto lo han tocado, edad...). En el caso del cuerpo del intérprete: el tamaño, la consistencia, la extensión, el peso, la elasticidad, la flexibilidad, la rigidez, la soltura, la condición física... Cada ínfimo detalle transforma la interpretación musical, le aporta algo único. Aunque la fisonomía del instrumento y la del cuerpo, perfilan el encuentro entre ambos, no lo determinan. Ambos tienen ciertas cualidades que moldean su personalidad, más no la limitan.

El cuerpo de Aedeia es un cuerpo doble. Dos cuerpos en uno. El cuerpo del instrumento y el cuerpo del intérprete se conjugan en la interpretación musical. Se fusionan, se sintetizan. El instrumento musical es un objeto, pero es un objeto que dialoga con el cuerpo del intérprete y, al hacerlo, se convierte en cuerpo; el cuerpo del intérprete, al compenetrarse con el instrumento, se convierte, a su vez, en instrumento.

También, es posible destacar que en el encuentro del cuerpo con el instrumento se produce una cuarta síntesis o, quizás, la síntesis provoca la complicidad entre ambos. La posibilidad corporal de anexar nuevos instrumentos a su esquema corporal, permite que el intérprete incorpore a su horizonte espacial el instrumento. La síntesis configura el cuerpo musical: conformado por un cuerpo consciente y un instrumento corporeizado<sup>320</sup>. El cuerpo puede tocar y ser-tocado, sentir que se toca y sentirse tocado. En la experiencia sensitiva de la interpretación se da simultáneamente una doble afectación: tocar y ser-tocado. En el acto perceptivo, el contraste se difumina y con ello las fronteras entre ambos. Los objetos tocan mi cuerpo, así como yo los toco a ellos.

La complicidad entre ambos es posible por dos razones (o, quizás, más). Primero, por las cualidades del cuerpo fenomenológico. Segundo porque, así como el cuerpo, el instrumento musical también es un objeto peculiar. Aunque es una especie de

---

<sup>320</sup> Carman, *Merleau-Ponty...*, 102-117.

«herramienta», de «utensilio», desborda ambas definiciones. Es su propio fin: la simplificación de su propio quehacer. Es un regreso hacia sí mismo. El instrumento, *instrumentum*, el que se «junta hacia el interior», se convierte en el cuerpo del intérprete. Se «introduce» en su cuerpo.

La relación entre ambos precisa de un progresivo acoplamiento. El cuerpo modifica al instrumento e, inversamente, el instrumento al cuerpo. El intérprete cambia detalles del instrumento (tamaño, piezas...), lo desgasta con el uso continuo, lo adapta a sus necesidades fisiológicas hasta que el instrumento se asemeja a su cuerpo. Recíprocamente, el instrumento desgasta el cuerpo, le saca callos, lo marca, transforma su postura, cambia sus hábitos, transforma su historia personal y le ayuda a expresarla. Casi parece que el instrumento modifica más al intérprete y no viceversa, aún cuando el instrumento es una creación humana. Las modificaciones en el instrumento son ortopédicas. Así, también, las que sufre el cuerpo al sintetizarse con el instrumento. Un ejemplo es el de las mujeres intérpretes quienes, por una convención cultural, tocaban con las piernas cerradas. La modificación del cuerpo implica una alteración en el instrumento y a la inversa.

Figura y fondo se difuminan en el cuerpo musical del intérprete<sup>321</sup>. Toda figura se perfila sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo, expresa Merleau-Ponty<sup>322</sup>. El contraste figura-fondo se configura a partir del mundo que habita el cuerpo. La

---

<sup>321</sup> «Puedo mirar fuera de la ventana para ver si mi amigo ha llegado, o puedo cambiar de perspectiva y notar que la ventana está sucia y necesita ser limpiada. El primer plano y el fondo solo existen entre un sujeto que se encuentra con una vista con ciertos intereses y atención, y un mundo que se muestra a sí mismo en términos de los intereses y la atención del sujeto. No podemos ver la mancha en la ventana y el amigo que sube por el camino. al mismo tiempo, como lo ilustra el famoso ejemplo perceptivo de la psicología de la Gestalt del jarrón y las dos caras. Uno solo puede ver el jarrón o las caras, nunca ambos al mismo tiempo. Ambos están simultáneamente en la imagen (objetivamente), pero solo están disponibles perceptualmente (subjetivamente) uno a la vez. Lo que está presente perceptualmente depende así del sujeto. Sin embargo, el sujeto debe tener la oportunidad de orientarse hacia la ventana sucia o el amigo, el jarrón o las dos caras. Uno ve solo lo que uno está "invitado" para ver».

<sup>322</sup> De acuerdo con la Estructura de comportamiento, «hay una forma donde las propiedades de un sistema cambian para cualquier cambio realizado en solo una de sus partes, y, por el contrario, se conservan cuando todos cambian manteniendo la misma relación entre ellas» Véase Merleau-Ponty, *La estructura...*, 58-59.

perspectiva depende de las cualidades, disposiciones, circunstancias y habitualidades del cuerpo y del instrumento. En algunos momentos, el cuerpo es el fondo y, el instrumento, la figura; en otros, a la inversa. El cuerpo se transfigura en instrumento y el instrumento en cuerpo. Ambos renuncian a su singularidad.

Finalmente, podemos concluir que el hábito y la comprensión del propio cuerpo (la síntesis corporal) posibilitan que intérprete e instrumento se vuelvan uno. Ambos comparten la misma «carne» (*chai*) del mundo. En los dos se despliegan las fibras que urden la materia del cuerpo. Son extensión de un mismo órgano. El cuerpo musical se dilata y su extensión se prolonga. Se irradia y amplifica en la interpretación. Incluso, el sonido es parte de su cuerpo. Se extiende hasta tocar los oídos de los oyentes. Y así, se conectan intérprete, instrumento, sonido y oyente. Como un cuerpo en expansión. Un hilo que se extiende a toda la «carne» del mundo.

## CONCLUSIONES

La mirada soberbia y dominante del pensamiento científico y filosófico de la modernidad ha provocado que el cuerpo (y lo sensible en general) sea desestimado. Considera que la información que aporta es dudosa y, por lo tanto, no es posible construir algún tipo de conocimiento a partir de ella. La interpretación musical hereda la visión que comprende la corporalidad como un inconveniente: el cuerpo es una especie de soporte material. La musicalidad es, aparentemente, obra del pensamiento; la técnica, del cuerpo. Aunque la corporalidad actúa como un apoyo para la mente, no impresiona lo musical. La musicalidad reside en otro lado, más allá de los movimientos corporales. Merleau-Ponty estima, al contrario de la tradición, que en el estrato incierto desdeñado por la ciencia se encuentra la condición de posibilidad del conocimiento. Posibilidad que surge como resultado de un cuerpo fenomenológico que tiene estructura de percepción, que se articula en la percepción. La percepción (que se da en el cuerpo fenomenológico) es ese estrato incierto que la ciencia subestima. ¿Cómo se presenta esa dimensión vacilante en la interpretación musical? ¿Contribuye al surgimiento de sentido?

Merleau-Ponty hace un intento por reivindicar al cuerpo y mostrar su participación en la construcción del conocimiento. El pensamiento, expresa, no reside en la mente, se extiende por el cuerpo: es una consciencia encarnada, un cuerpo consciente. El cuerpo es consciente de sí mismo y del mundo, interpreta el espacio que habita, y a partir de él, se comporta. Como la consciencia, comprende. Las síntesis reflexivas, expresa Merleau-Ponty, se conforman a partir de la información que las síntesis motrices aportan. Las primeras son resultado de la intencionalidad de acto; las segundas, son pre-reflexivas, antepredicativas, y son fruto de la intencionalidad operante. La intencionalidad operante (pensamiento corporal) es el prefacio que posibilita la intencionalidad de acto. El cuerpo que se mueve crea sentidos. Sentidos que se configuran en síntesis reflexivas. El cuerpo *comprende* mediante el movimiento y, al hacerlo, expresa (o se expresa).

Tres cualidades configuran el cuerpo del intérprete musical: dinamismo, expresividad y capacidad dialógica. Dinamismo y expresividad están entrelazados: uno es condición de posibilidad del otro. Dinamismo se refiere al movimiento (en el sentido merleau-pontyano: el cuerpo-que-se-mueve-crea-sentidos). Movimiento que se configura en el encuentro entre el cuerpo habitual y el cuerpo actual. El cuerpo habitual recuerda el sentido *comprendido*; el cuerpo actual, impide que los movimientos se vuelvan inertes y planos al *renovar* y *resignificar* el sentido en la experiencia presente. Justo en el encuentro entre ambos aflora la expresión: en el diálogo entre lo establecido y lo espontáneo, del pasado y el presente. En ese vaivén surge una posibilidad para la creación de sentido. La capacidad dialógica es resultado del dinamismo y de la expresividad. Cada movimiento que realiza el intérprete es distinto al anterior, aunque lleva consigo la *comprensión* de todos los movimientos pasados.

El cuerpo fenomenológico de Merleau-Ponty aporta *modos de ser cuerpo* a la interpretación musical que se revelan en forma de diversas síntesis. Primero, mediante el movimiento y la expresividad, el cuerpo accede a la formación de sentido y, al hacerlo, realiza dos síntesis: una temporal y una espacial.

La síntesis temporal surge del encuentro entre el cuerpo habitual y el actual: pasado y presente se entrelazan hasta el punto de confundirse. En el espacio vacío entre ambos surge la posibilidad de sentido, y ahí, se configura el semblante de lo que está por venir. El intérprete trae movimientos pasados al instante presente y, al realizarlos de nuevo, los *resignifica*. Al ejecutarlos en el «presente» piensa en los movimientos aprendidos (pasado) y, a la vez, en los movimientos que está por realizar (futuro). Futuro, pasado y presente se entrelazan en la experiencia corporal del intérprete musical.

La síntesis espacial emerge de la forma en que el cuerpo habita su horizonte espacial: de la «espacialidad del propio cuerpo». El cuerpo *comprende*, por medio del movimiento, los márgenes y las posibilidades que posee para relacionarse con el mundo. El intérprete percibe de cierta manera su propia espacialidad y, a partir de ella, se relaciona con el

instrumento musical. La manera en que *comprende* su espacialidad dice algo de cómo habita el mundo, de cómo configura su esquema corporal, de cómo aprendió a moverse, de cómo se relaciona con el resto de los objetos...

Segundo, la estructura perceptiva merleau-pontyana posibilita que el intérprete realice una síntesis de los sentidos. La percepción influye y afecta la experiencia interpretativa. De acuerdo con el filósofo francés, la experiencia sensitiva no está seccionada o fraccionada; por el contrario, el ser humano experimenta los sentidos sinestésicamente. Los sentidos no se aprecian de manera individual y autónoma. Están interconectados. La sinergia entre ellos es tan íntima que cada sentido parece contener los otros. La vista no reside sólo en los ojos: puede encontrarse en el tacto, el oído, el olfato...

El intérprete, paradigma de la sinestesia, hila entramados de significado a través de las sensaciones corporales que percibe de su propio cuerpo y del instrumento musical. Conforme toca devana un sentido con otro hasta el punto de confundirlos. Realiza, mediante la compenetración de los sentidos, una síntesis sensorial. Por medio de ella, es capaz de *comprender* los más ínfimos detalles de su cuerpo, del instrumento y de su entorno<sup>323</sup>. La *comprensión* que proporciona la percepción le permite hacer dos cosas: por un lado, «disociarse» de sí mismo para convertirse en un oyente, para escucharse como si fuera un otro. Por el otro, conectarse con el oyente: el sonido se convierte, también, en parte de su cuerpo; así como su mirada se encuentra en sus manos, su tacto se extiende por el sonido y toca a todo aquel que lo escucha.

Las reflexiones merleau-pontyanas sobre la sinestesia revelan una serie de rasgos que configuran la percepción del intérprete: las disposiciones corporales, su historia perceptiva y la cultura. Las disposiciones corporales afectan directamente el horizonte espacial del intérprete y, como resultado, su percepción. Por ejemplo, si un intérprete es grande o

---

<sup>323</sup> «Perception discloses a world. Moreover, the world it discloses is one we can then think about, anticipate, remember, and ponder in all its mystery». Carman, *Merleau-Ponty...*, 10.

pequeño, alto o esbelto. La cultura es un elemento fundamental que constriñe y guía la capacidad perceptiva: el entorno, la circunstancia y el contexto orientan (incluso definen) la manera como concebimos la percepción (y, por lo tanto, los sentidos), la forma como aprendemos a percibir y el modo como percibimos. Por ejemplo, algunas culturas y épocas han estimado la vista como el sentido primordial y al hacerlo, el resto de los sentidos queda, inevitablemente, relegado. La historia personal del intérprete influye directamente: incluye la forma en que ha vivido; lo que ha sentido, percibido, experimentado; la manera como el contexto y la circunstancia le han enseñado a percibir...

Además de los rasgos antes mencionados, hay otros que son resultado de las sensaciones que el intérprete percibe mientras toca: unas dependen de su cuerpo, otras del instrumento y otras, del entorno. I. El intérprete siente su cuerpo (se siente a sí mismo) mediante el calor, el frío, el dolor, el placer, el cansancio, la torpeza, la agilidad. Sus brazos se cansan, sus dedos se mueven con la agilidad de mamut o con la agilidad de un mosquito que huye de su fatídico destino, siente presión en la cabeza, un tirón en la espalda, el agarrotamiento de las muñecas, la liviandad o pesadez de los brazos. II. Advierte diversos elementos en su instrumento musical: siente la sensación punzante de la cuerda en la yema de los dedos, la suavidad o la rugosidad al pasar el arco por la cuerda, el peso o liviandad de su instrumento.; es sensible a los cambios corporales de su instrumento (producto de las condiciones climáticas). III. Distingue la diferencia entre un entorno y otro: si está en un espacio cerrado o abierto, si está solo o acompañado. En cada lugar su cuerpo se siente diferente, se relaciona de una manera particular con el entorno y percibe de una manera específica el instrumento musical (en algunos lugares el instrumento suena chillón como una señora gorda y copetuda, frágil como una joven bella y triste, robusto como un cantante de ópera, opaco, brillante, mate, velado, sombrío, triste, robusto, vigoroso, aterciopelado, ligero, sedoso, estridente...).

La síntesis sensorial le permite al intérprete *comprender* sus propios movimientos, conocer el instrumento musical y configurar sus sentidos para percibir como si fuera un

solo cuerpo (y no un cuerpo y un objeto). Responde, por un lado, a las disposiciones corporales, a la historia personal y a la cultura; por el otro, a condiciones circunstanciales.

Merleau-Ponty expresa que para comprender cómo percibe el cuerpo es necesario entender cómo se comporta. La percepción estructura al comportamiento y a su vez, el comportamiento estructura la percepción. Ambos elementos revelan una doble afectación que se concentra en la gestualidad corporal. El cuerpo del intérprete musical se comporta vibrando, es un cuerpo que vibra. Percibe como se comporta (vibrando) y, vibrando, es como percibe. Mediante el análisis sobre el quiasmo percepción-comportamiento, ubiqué tres tipos de vibraciones que el intérprete percibe. Tres vibraciones suceden en la interpretación musical y configuran la percepción del cuerpo y, por tanto, su comportamiento: las del cuerpo, las del instrumento, y la del encuentro entre ambos. La vibración del cuerpo produce la vibración sonora del instrumento; la vibración del instrumento ejerce un cambio en la vibración del intérprete musical; la vibración modificada del intérprete musical altera, por el cambio efectuado en él, una segunda transformación en la vibración instrumental. El quiasmo percepción-comportamiento conduce a un segundo quiasmo entre música e intérprete. El músico produce sonidos, hace música; esa música lo transforma a él y, al transformarlo, hace que la música cambie. Intérprete y música mutuamente se construyen, mutuamente se transforman.

Tercero, la síntesis del propio cuerpo de Merleau-Ponty permite que el intérprete realice una síntesis corporal. Merleau-Ponty expresa que el cuerpo, gracias a la comprensión que realiza, posee la habilidad de incorporar nuevos instrumentos a su horizonte espacial. El hábito modifica los límites del cuerpo vivido y amplía su percepción anexando otros elementos a su cuerpo. El intérprete integra el instrumento musical a su esquema corporal. Como la quimera, su cuerpo se conforma de dos elementos de naturaleza dispar.

Para comprender la síntesis corporal, es necesario conocer las cualidades que caracterizan al intérprete y al instrumento musical. Ambos poseen características específicas

que los distinguen: una forma, un tamaño, unas dimensiones, un material, una historia... Cada elemento configura su personalidad, su identidad: del instrumento (el material, el tamaño, la durabilidad, la historia, los cuidados...) y del cuerpo (el tamaño, la extensión de las extremidades, la condición física, la elasticidad, la soltura o rigidez de los movimientos, la complejidad). La relación que entabla el intérprete con el instrumento estructura la interpretación. El instrumento musical cambia con el entorno: la humedad, la temperatura y la altura provocan cambios en su fisonomía, hacen que el intérprete perciba variaciones y cambios al tocarlo. Al ser viejos conocidos, muchas veces el intérprete sabe cómo responderá su compañero; otras, le sorprende. Tiene que cuidarlo y reconfortarlo. El cantante, quizás, es más sensible a los cambios de su instrumento pues lo que le afecta a uno, le aflige al otro: por ejemplo, el clima, la comida, la digestión, la temperatura, la altura... Influye el tipo de instrumento que cada intérprete toca pues algunos tocan ejemplares portátiles y otros no. Por lo tanto, los que no tocan un modelo portátil deben tocar un instrumento extraño con una historia desconocida: no conocen dónde ha estado, quién la ha tocado, cómo lo han cuidado. No saben quién es el instrumento musical. No están familiarizados con él como el músico que va acompañado de su instrumento. Cuando se encuentran intérprete e instrumento por primera vez entablan su primer diálogo: cada uno le cuenta al otro su historia. Es una conversación entre dos desconocidos y cada uno relata quién es. Como en toda conversación, pueden llevar una buena relación o no, ser compatibles o no.

Los atributos particulares revelan que el vínculo intérprete-instrumento no es universal ni genérico. La relación entre ambos es única. El cuerpo del intérprete es un cuerpo consciente; el instrumento musical no es un objeto como los demás pues desborda las definiciones de una herramienta o utensilio. El instrumento musical, al encontrarse con el intérprete adquiere corporalidad; el cuerpo del intérprete, al encontrarse con el instrumento, realiza una síntesis corporal: incorpora el instrumento musical a su horizonte espacial. Al hacerlo, el cuerpo se convierte en instrumento y el instrumento en cuerpo. La síntesis corporal conduce a que se establezca la relación quiasmática entre cuerpo e instrumento y, al hacerlo expresa el diálogo entre el instrumento y el cuerpo: narra la

historia particular de cada uno. La reflexión sobre «la síntesis del propio cuerpo» merleau-pontyana me permitió comprender que el intérprete y el instrumento musical conforman *el cuerpo musical*. Ambos comparten la misma carne (*chair*) del mundo. Un cuerpo que es apoteósico, culminante, frenético, quimérico que se irradia y amplifica en el acto. Su cuerpo se extiende mediante el sonido y toca los oídos de los oyentes. El cuerpo musical permite que se conecten intérprete, instrumento, sonido y oyente: como un cuerpo en expansión, como un hilo que se extiende a toda la carne del mundo.

El cuerpo del intérprete musical aporta diversos *modos de ser* cuerpo. En ellos, se revela la capacidad corporal para sintetizar. El cuerpo posee, en términos fenomenológicos, una cualidad sintética, una posibilidad para rastrear los estratos perceptivos que conforman la estructura del comportamiento corporal y, en consecuencia, de la interpretación. Realiza cuatro síntesis (sin negar la posibilidad de otras) en la interpretación musical: síntesis temporal, espacial, sensorial y corporal. Mediante cada una de ellas, accede al estado naciente de sentido. Aporta algo espontáneo, irreflexivo, antepredicativo a la interpretación musical. Es el ámbito de lo estético donde la conciencia asiste a la *Sinmbildung*, a la generación misma del sentido, en un extraño régimen donde no hay presente intencional y donde afloran los sentidos no-intencionales (que caracterizan la naturaleza misma de la experiencia estética). En esta comunicación excepcional no se transmite lo establecido, lo previsible, sino la resonancia propia de los procesos mismos de generación de sentidos, es decir, aquello que es imprevisible y que se sustrae a la conciencia explícita del «yo». Mediante el cuerpo afloran los sentidos no intencionales.

En síntesis, la experiencia nutre y encauza la forma en que se mueve el cuerpo, la manera en que comprende e incorpora nuevos movimientos a su cuerpo habitual y el modo en que se actualizan los hábitos. Entre la experiencia pasada y la actual existe un vacío y, en ahí, surge una posibilidad para la actualización, la re-significación, la expresión: para el surgimiento de sentido. El encuentro entre cuerpo habitual y actual posibilita y sostiene la estructura del comportamiento y de la percepción. Estructura que se despliega en los movimientos y gesticulaciones del intérprete musical y que revelan los *modos de ser*

del cuerpo. En la novedad, en lo espontáneo surge el sentido: el instante en que el cuerpo capta el significado, comprende. Un sentido en el que se revela una historia corporal y perceptiva.

La percepción, el movimiento, el cuerpo actual y el cuerpo habitual conforman la historia del cuerpo. Una historia que permanece entre los pliegues de la piel, en la intencionalidad de los movimientos, en el vaivén del pasado con el presente. En suma, el cuerpo nos cuenta una historia en la interpretación musical, su historia. Una historia que puede ser desconocida incluso para el propio intérprete (quizás no recuerda algo que vivió o no se percató de haberlo vivido), que intenta ocultar o, quizás, que quiere narrar. Cuenta la forma en que el intérprete aprendió a sentir, a percibir su propio cuerpo y el mundo; relata la manera en que la cultura y la circunstancia ahorman la percepción; describe el modo en que el cuerpo se mueve; expresa la historia del instrumento (quién lo creó, quién lo ha tocado, de dónde vienen sus materiales, cómo lo han cuidado...); narra el diálogo entre el cuerpo y el instrumento. Al tocar, el intérprete se desnuda: el cuerpo revela lo que ha vivido, hecho, sentido, sufrido, disfrutado, olvidado... Es una historia cuya trama es la experiencia corporal: revela cómo se percibe el cuerpo a sí mismo y cómo percibe el mundo, un contexto que dice cómo el cuerpo se debe sentir, percibir, mover y concebir a sí mismo. Es una historia que se conforma de dos voces: la del intérprete y la del instrumento. Que narra el diálogo entre ambos: el instrumento escucha al intérprete y el intérprete al instrumento. La interpretación musical le permite al cuerpo expresarse; el cuerpo se expresa mediante la interpretación musical.

Las cuatro síntesis expresan. La interpretación le da voz al cuerpo, le permite expresarse, contar su historia a todo aquel que quiera escuchar y, al hacerlo, entablar un diálogo con otros cuerpos. Es una posibilidad que pasa del *cuerpo musical* a otras corporalidades: «esta revelación de un significado inmanente o naciente en el cuerpo vivo, [...] extenderse a todo el mundo sensible, y nuestra mirada, advertida por la experiencia del cuerpo limpio, encontrará en todos los demás objetos el milagro de la expresión». La expresión es «un interior que se revela afuera, un significado que desciende al mundo y comienza a existir

allí». El cuerpo «no solo es un espacio expresivo entre todos los demás, sino el origen mismo de todos los demás, el movimiento mismo de la expresión».

La reflexión en torno al mito griego deslinda al intérprete de la relación que establece con otros elementos de la creación musical y permite analizarlo a partir de sí mismo. El intérprete es algo más que un mediador entre dos puntos; y su cuerpo, algo más que un soporte material<sup>324</sup>. El cuerpo influye en la musicalidad. Musicalidad entendida como la cualidad musical de ese «Je ne se quoi» que expresa el intérprete musical. La influencia que logra es a la vez la contribución que brinda. Esa aportación se acompaña de todas las condiciones que el cuerpo ostenta, que soporta. El cuerpo asiste a la música y participa de ella al aportar *los modos de ser* a los que accede. El intérprete es el soporte de la música (como el lienzo de la pintura). El epítome, el cuerpo *porta* la música, se viste de música.

---

<sup>324</sup> Algunas perspectivas consideran al intérprete como un mediador entre dos puntos y la interpretación como «el hecho de que un contenido material, ya dado e independiente del intérprete, sea “comprendido” o “traducido” a una nueva forma de expresión», «reconstruir la realidad material a la que se refiere una representación de la realidad», «la condición básica de una interpretación es ser fiel de alguna manera especificada al contenido original del objeto interpretado». El intérprete no aporta, reproduce.

## REFERENCIAS

- Auden, Wystan Hugh. *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Ball, Philip. *El instinto musical*, (trad. Víctor V. Úbeda). Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2012.
- Benedetti, Evangeline. *Cello, Bow and You, Putting It All Together*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Benson, Bruce Ellis. *The improvisation of musical dialogue, a phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Bernhard, Thomas. *El malogrado*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*, (Buenos Aires: Alianza, 1978).
- Brendel, Alfred. *Sobre la música. Ensayos Completos y Conferencias*. Barcelona: Acantilado, 2016.
- Bruce Ellis Benson, *The improvisation of musical dialogue. A phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Calvino, Italo. *El caballero inexistente*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.
- Carman, Taylor. *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

----- . *Merleau-Ponty*. London: Routledge, 2008.

Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

----- . *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

----- . *Prosa completa*. Barcelona: Barral, 1975.

Charlton, David (ed.) *E. T. A. Hoffmans 's Musical Writtings*, Trad. Martyn Clarke.  
Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Corbin, Alain y Vigarello George. *Historia del cuerpo Vol.1: Del renacimiento al Siglo de las Luces*. Madrid: Taurus, 2005.

De la Vega, Garcilaso. *Poesía Castellana Completa*. España: Cátedra, 2006.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas seguidas de las objeciones y respuestas*. Madrid: Gredos, 2011.

Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas y otros textos*. Madrid: Gredos, 2015.

Doane, Marie A. «Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing». En *Cinematic Apparatus*, editado por Teresa de Lauretis y Stephen Heath, 47-60. London: Palgrave Macmillan, 1980.

Dorsey, Frank. «Joshua Knew a Thing or Two». *The National Enquirer* 42, n.º 27 (1968).

Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética I y II*. Valencia: Universidad de Valencia, 1982.

E.S.J. Van der Straeten, *The Technics of Violoncello Playing*, (London,1915)

Flores, Luis. «Fenomenología de la espacialidad en el horizonte de la corporalidad». *Teología y vida* 44 (2003):265-269.

Foucault, Michel. *Esto no es un pipa*. Barcelona: Anagrama, 1997.

----- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2010.

----- . *Defender la sociedad*, Buenos Aires: FCE, 2014.

Gallo Cadavid, Luz Elena «El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea». *Pensamiento Educativo*, 38 (2006): 46-61.

Godlovitch, Stanley. *Musical Performance, A Philosophical Study*. London: Routledge, 1998.

Gracyk, Theodore. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge, 2011.

Grivellaro, Caroline. *En busca de Pierre Schaeffer. Retrato(s)*. México: CMMAS, 2013.

Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

Hacklin, Saara. *Divergencies of Perception: The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art*. Helsinki: Universty of Helsinki, 2012.

Henry, Michel. *Encarnación, una filosofía de la carne*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001).

Hotteterre, Jacques-Martin. *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute d'Allemagne; De la Flute A Bec, ou Flute Douce; Et du Haut-Bois: Divisez en Differents Traitez*. London: Forgotten Books, 2018.

Hotteterre, Jacques-Martin. *Principios de la flauta travesera o flauta de Alemania. De la flauta de pico o flauta dulce y del oboe*. Madrid: Rivera Mota, 2006.

Ihde, Don. *Listening and Voice, Phenomenologies of sound*. New York: State University of New York Press, 2007.

Ingarden, Roman. *The work of music and the problem of its identit*. London: Palgrave Macmillan, 1986.

Jenks, Chris. «La centralidad del ojo en la cultura occidental». *Anuario*, 2 (1998): 5-6.

Kakuzo, Okakura. *Libro del té*. Madrid: Verbum, 2018.

Knowles, Elizabeth. *Oxford Dictionary of Modern Quotations*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Kuhtz, Russel. *Music: Techniques, Styles, Instruments and Practice*. London: Britannica Educational Publishing, 2016.

Kurtz, Glenn. *Practicing: A Musician 's Return to Music*. New York: Vintage Editorial, 2008.

Landes, Donald A. *The Merleau-Ponty Dictionary*. London: Bloomsbury, 2013.

Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: CUEC, 2012.

López Sáenz, María Carmen. *Merleau-Ponty desde la fenomenología en su primer centenario (1908-2008)*. Madrid: Revista de la Sociedad Española de Fenomenología, 2008.

Mann, Thomas. *Doctor Faustus*. España: Editorial Edhasa, 2004.

Mathews, Eric. *The philosophy of Merleau-Ponty*. London: Routledge, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.

—————. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, 1994.

—————. *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette, 1976.

—————. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

—————. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

—————. *El mundo de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Nabokov, Vladimir. *Cuentos completos*. México: Debolsillo, 2017.

Nasón, Publio Ovidio. *Las metamorfosis*. José Carlos Fernández Corte y Josefa Canto Llorca (trad.) Madrid: Editorial Gredos, 2008.

- Nieremberg, Juan E. *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Barcelona: Acantilado, 2004.
- Nietzsche, Friederich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Ed. Alianza, 1985.
- Ortiz, Mauricio. *Del cuerpo. Ensayos de pie y de cabeza*. México: Tusquets, 2001.
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 2008.
- Papini, Giovanni. *El libro negro*. México: Época, 2008.
- Pardo, Carmen. *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos, 1994.
- Pelinski, Ramón. «Corporeidad y experiencia musical». *Trans Revista Transcultural de Música*, n.º 9 (2005): 1-39.
- Pieslak, Jonathan R. *Sound Targets: American Soldiers and Music in the Iraq War*. Indiana: Indiana University Press, 2009.
- Pöppel, Ernest. «The Measurement of Music and the Cerebral Clock: A New Theory». *Leonardo* 22, n.º 1 (1989): 83-89.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido: por el camino de Swann*. Madrid: Editorial Anagrama, 1998.

Quignard, Pascal. *Butes*. Madrid: Sexto Piso, 2012.

Ramírez Cobián, Mario Teodoro *Cuerpo y arte. Para una estética merleauPontiana*. Toluca: UAEM, 1996.

-----, *El quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de MerleauPonty*. Morelia: UMSNH, 1994.

-----, *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

-----, *Retorno a lo Sensible. Filosofía y estética*. Morelia: FONAPAS-UMSNH, 1980.

Retallack, Joan. *Music. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Chile: Materiales Pesados, 2012.

Rick, John. *La interpretación musical*. Madrid: Alianza, 2006.

Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

Roholt, Tiger C. *Groove: a Phenomenology of Rhythmic Nuance*. London: Bloomsbury Academic, 2014.

Rubinstein, Artur *Mi larga vida*. México: Conaculta, 2012.

-----, *Mis años de juventud*. España: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Runge, Andrés Klaus. *Tras los rastros del ser-corporal-en-el-mundo en JJ Rousseau. Contribuciones a una antropología histórico-pedagógica del cuerpo*. Berlín: Universidad de Alemania, 2002.

Savinio, Alberto. *Toda la vida*. México: U.N.A.M., 1998.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2003.

Schutz, Alfred. «Fragments on the phenomenology of music». *Music and Man*, 2, n.º 1-2 (1976): 5-71.

Serrano de Haro, Agustín. *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*. Madrid: Trotta, 2007.

Serres, Michel. *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México: Taurus, 2002.

Séve, Bernard. *El instrumento musical, un estudio filosófico*. Barcelona: Acantilado, 2018

Simondon, Gilbert. *Du mode d´existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1958.

Sófocles. *Edipo Rey*. María Rosa Lida (trad.) España: Editorial Gredos, 2014).

Sokolowsky, Robert. *Introducción a la fenomenología*. Morelia: Jitanjánfora, 2012.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: Agebe, 2012.

Supervielle, Jules. *La niña de altamar y otros cuentos*. Valencia: Pre-textos, 1989.

- Suskind, Patrick. *El contrabajo*. Barcelona: Seix Barral, 2013.
- Svankmajer, Jan. *Para ver, cierra los ojos*. La Rioja: Pepitas de calabaza, 2012.
- Szendy, Peter. *Phantom Limbs on Musical Bodies*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Tatarkiewickz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2010.
- Tenney, James. *META/HODOS, a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form*. Lebanon New Hampshire: Frog Peak Music, 1988.
- Toadvine Ted y Embree Lester (edit.). *Merleau-Ponty's reading of Husserl*. Norwell: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Tolstoi, Leon. *Sonata a Kreutzer*. Madrid: Akal, 2010.
- Vanegas, José Hoover. *El cuerpo a la luz de la fenomenología*. Caldas: Universidad Autónoma de Manizales, 2001.
- Vernant, Jean Pierre. *El universo, los dioses, los hombres: el relato de los mitos griegos*. España: Editorial Anagrama, 2000.
- Villamil Pineda, Miguel Ángel. «Fenomenología de la mirada». *Discusiones filosóficas* 10, n.º 14 (2009): 97-118.

Waldenfels, Bernhard. “Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl” en *Areté*, 29, no. 2 (Lima, 2017), 409-426. Véase en línea <https://dx.doi.org/10.18800/arete.201702.008>

Watson, Alan H.D. *The biology of musical performance and performace-related injury* (London: Scarecrow Press, 2009).