



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**Dr. José Alfonso Esparza Ortiz**  
Rector

**Mtra. Guadalupe Grajales Y Porras**  
Secretaria General

**FACULTAD DE ARTES**

**Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti**  
Director

**Dr. José Gabriel García Galicia**  
Secretario Académico

**Dra. Porfiria Gutiérrez Vázquez**  
Secretaria Administrativa

**Dra. Nakú Magdalena Díaz González Santillán**  
Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

**Dra. Fuensanta Fernández de Velazco**  
Coordinadora de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad

**Mtra. Sareli Sánchez Gallardo**  
Coordinadora de la Licenciatura en Arte Dramático

**Dra. Jaesy Alhelí Corona Zapata**  
Coordinadora de la Licenciatura en Danza

**Mtro. José Juan Pérez Sosa**  
Coordinador de la Licenciatura en Etnocoreología

**Mtra. Dilia Cornish Becerra**  
Coordinadora de la Licenciatura en Música





Año 4, número 8, junio – noviembre 2020

**REVISTA SEMESTRAL DE ARTE**  
**LICENCIATURAS DE ARTE DRAMÁTICO, DANZA Y MÚSICA**  
**MAESTRÍA EN ARTES: INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD**  
**FACULTAD DE ARTES-BUAP**

**DIRECTORIO**

**Dirección y editora responsable**  
Dra. Fuensanta Fernández de Velazco

**Revisora de estilo**  
Mtra. Adriana Rojas Córdoba

**Encargados de Relaciones Públicas**  
Dra. Jaesy A. Corona Zapata  
Mtra. Myrna D. Rodríguez Vidal  
Mtro. Pablo Acuahuitl Asomoza

**Revisores**  
Dra. Linda Margarita Romero Orduña  
Dra. Jaesy A. Corona Zapata  
Mtra. Adriana Rojas Córdoba  
Mtra. Myrna D. Rodríguez Vidal  
Mtro. Pablo Acuahuitl Asomoza  
Dr. Eduardo Carpinteyro Lara  
Dr. Saúl Rodríguez Luna  
Dra. Nadezhda Borislavovna Borislova

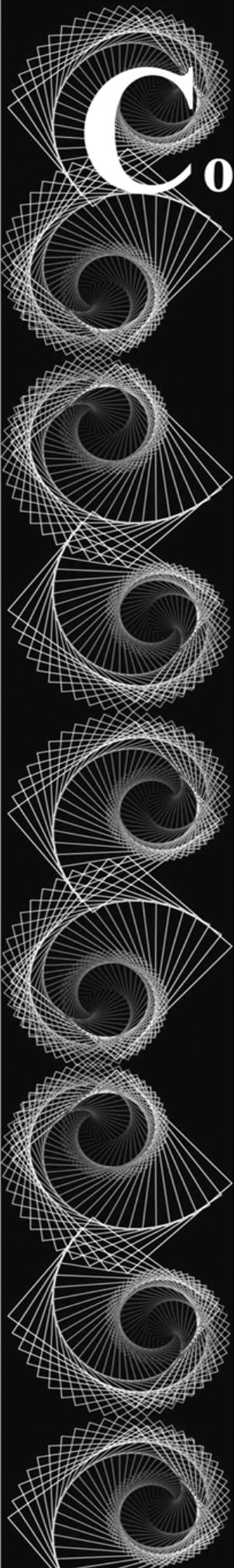
**Revisores externos**  
Mtra. Judith Romero Porras  
Conservatorio de Música del Estado de Puebla  
Dra. Rosalía Trejo León  
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH)  
Dr. Salvador Ginori Lozano  
Escuela Popular de Bellas Artes, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo

**Diseño**  
Claudia Balcázar Ávila

Portada: “**Concepción de la ballena**”, *tinta sobre papel. Ana Marina Sánchez García Méndez*

**ARTE: Inter y transdisciplinariedad**, Año 4, No. 8, junio - noviembre 2020, es una difusión periódica semestral por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 sur No. 104, Col. Centro, Puebla Pue., C.P. 72000, Tel. (52) (222) 2295500 ext. 5850 y 5857, [www.facultadartes.com](http://www.facultadartes.com). Editor responsable Dra. Fuensanta Fernández de Velazco, [artesrevistabuap@gmail.com](mailto:artesrevistabuap@gmail.com). Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2016-111410475200-203. ISSN: (en trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de éste número, Facultad de Artes de la BUAP, Dra. Fuensanta Fernández de Velazco, domicilio en 8 oriente No. 409 Col. Centro, Puebla Pue., C.P. 72000, fecha de última modificación, mayo 2020.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.



# C contenido

<b>Presentación</b> <b>Dra. Fuensanta Fernández de Velazco</b>	<b>7</b>
<b>Artículos</b>	
<b>Intuitiva integración de entendimientos</b> <i>Intuitive integration of understandings</i> <b>Marlene J. Kauppert Martín del Campo</b>	<b>9</b>
<b>El acto musical como construcción personal y sociocultural</b> <i>The musical act as a personal and sociocultural construction</i> <b>Saúl Rodríguez Luna</b> <b>Fuensanta Fernández de Velazco</b>	<b>17</b>
<b>Poemas, chiquitos, poemas e imágenes</b> <i>Poemas, tiny, poems and images</i> <b>Fernando Rojas Rodríguez</b>	<b>25</b>
<b>La expresividad musical desde el enfoque de la filosofía de la música</b> <i>Musical expressiveness from the approach of the philosophy of music</i> <b>Fuensanta Fernández de Velazco</b> <b>Eduardo Carpinteyro Lara</b>	<b>37</b>
<b>Obra pictórica</b>	<b>47</b>
<b>Diario de un burócrata psicoanalista</b> <i>Diary of a psychoanalyst bureaucrat</i> <b>Ana Marina Sánchez García Méndez</b>	
<b>Partitura</b>	<b>63</b>
<b>Diez miniaturas para piano</b> <i>Ten miniatures for piano</i> <b>Carlos Franco-Galván</b>	
<b>Colaboradores</b>	<b>75</b>
<b>Instrucciones para colaboradores</b>	<b>77</b>



## Presentación

---

*ARTE: Inter y transdisciplinariedad* es una revista semestral creada en la Facultad de Artes con la intención de motivar la investigación inter y transdisciplinaria de las artes. Tiene como objetivo la publicación tanto de artículos académicos, como otras formas experimentales y alternativas de representar el trabajo creativo, por ejemplo, mediante libretos, partituras, entrevistas, reseñas, críticas y obras artísticas originales.

*ARTE: Inter y transdisciplinariedad* es también una plataforma para escritores, docentes, investigadores y artistas, que no formen parte de nuestra comunidad académica y que deseen compartir su creatividad y presentar sus investigaciones relacionadas con el arte.

El octavo número de la revista *ARTE: Inter y transdisciplinariedad* presenta tres artículos, una recopilación de poemas, una colección pictórica y un conjunto de piezas para piano.

Marlene J. Kauppert Martín del Campo presenta un artículo denominado *Intuitiva integración de entendimientos*. En este artículo la autora hace un análisis desde una perspectiva de integración sistémica con obras de Kandinsky, Tarkovsky y af Klint, Explica que en los tres artistas la experiencia humana cobra profundidad y sentido al reconocer que a través del arte se percibe la unidad de la conciencia, del *todo en uno*, y del *uno en todo*. La interconexión en la obra de estos tres artistas devela al arte no solamente en el ámbito de lo real, sino lo contemplan como una herramienta para entender el terreno de lo surreal, que también forma parte del complejo entorno de la realidad.

En el artículo *El acto musical como construcción personal y sociocultural*, Saúl Rodríguez Luna y Fuensanta Fernández de Velazco profundizan entorno a la identidad del músico en el acto creativo, que incluye tanto las exigencias del rol de intérprete, hasta las condiciones impuestas por la sociedad. Desde este punto de vista la identidad de un artista se modifica, desarrolla y define continuamente con, y para la sociedad.

Fernando Rojas Rodríguez, presenta una recopilación de poemas *breves o poenanos*, otros *chiquitos* para niños, y *poemas e imágenes*, que tratan de ser verdaderas imágenes. Es una colección muy expresiva y llena de vida, que invita al lector a sumergirse en un mundo lleno de color y movimiento.

*La expresividad musical desde el enfoque de la filosofía de la música* es un artículo escrito por Fuensanta Fernández de Velazco y Eduardo Carpinteyro Lara en el que se analiza, desde la fenomenología de la música, la experiencia estética y la expresividad musical. El artículo presenta reflexiones de filósofos como Peter Kivy, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Thomas Clifton, Eleanor Stubley, Wayne D. Bowman, entre otros.

La obra pictórica de Ana Marina Sánchez García Méndez denominada *Diario de un burócrata psicoanalista*, es una traducción gráfica de algunos conceptos y textos psicoanalíticos puestos en diálogo, bajo una dimensión

chamánica. Esta obra representa para Marina Sánchez la movilidad del espíritu bajo la influencia de la teoría psicoanalítica, el chamanismo y la espiritualidad. Su trabajo pone de manifiesto el proceso creativo del artista: el inconsciente en concordancia con la espontaneidad.

El compositor Carlos Franco-Galván presenta su obra *Diez Miniaturas para Piano*. Son piezas fáciles de tocar que tienen influencia con géneros como el jazz, blues y rock. Están inspiradas en las Canciones Infantiles de Chick Corea.

Finalmente, la invitación queda abierta para todos los interesados que deseen hacer contribuciones a esta revista. Envíen textos de su autoría, obra musical, pictórica, fotográfica etc., para lograr un diálogo más amplio entre las artes, la ciencia y la tecnología.

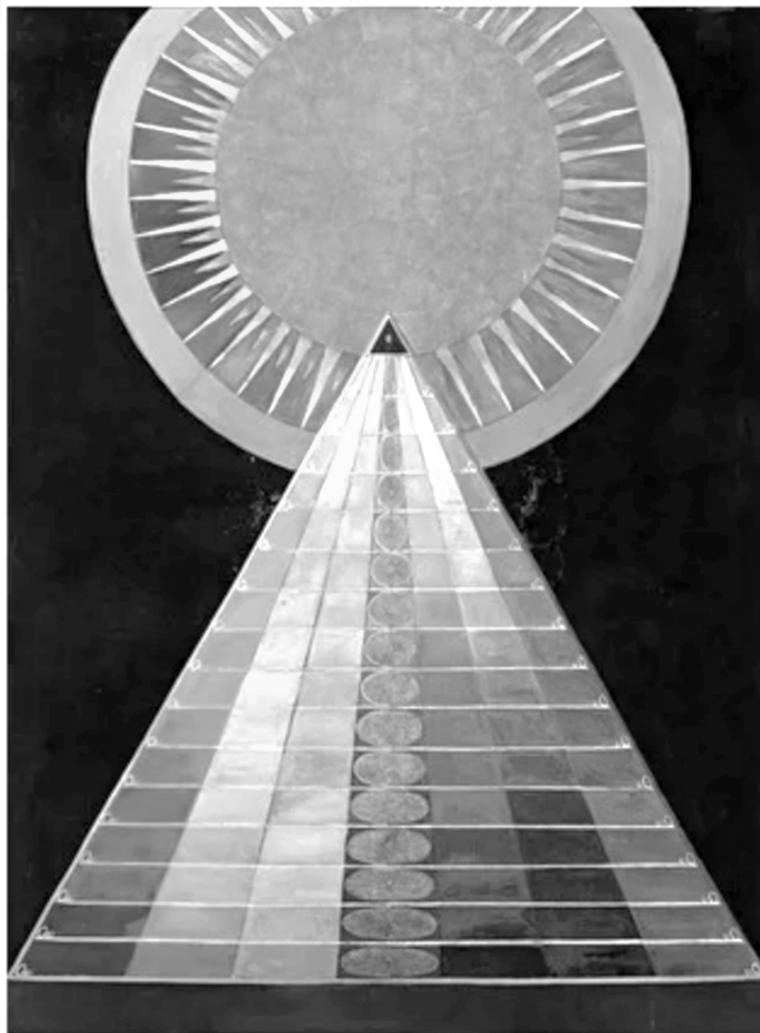
Dra. Fuensanta Fernández de Velazco

## Intuitiva integración de entendimientos

*Intuitive integration of understandings*

**Marlene J. Kauppert Martín del Campo**

marlenekauppert@gmail.com



Altarpiece No. 1, af Klint, 1915 <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Obtenida de: <http://www.indiecolors.com/blog/arte/hilma-af-klint-abstraccion-y-misticismo/> (visitada el 26.07.19)

\* Estudiante de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad, Facultad de Artes, BUAP.

## Resumen

El arte, entendido como herramienta epistemológica, se ocupa primordialmente del curso y del cese de la experiencia humana. El ser humano accede a su potencial para expandir su conocer; para entender y entenderse ante fenómenos oníricos o del subconsciente colectivo, intuitivos, subjetivos, hasta cinestésicos, si se quiere. Reconocer la integración sistémica en que se configura la realidad, trasciende el fragmentario orden disciplinario que, afanado en dominar, autolimita la experiencia en detrimento de percibir la unidad de consciencia del todo en uno, la misma del uno en todo.

Desde esta perspectiva se puede observar una confluencia de elementos en la obra de tres artistas: Kandinsky (1866-1944), Tarkovsky (1932-1986) y af Klint (1862-1944), en torno a la inquietud inherente a la condición humana de hacer sentido buscando lo verdadero; búsqueda común que los acerca –y a quienes les siguen–, a experiencias estéticas de naturaleza etérea y espiritual. Diestros en intuición poética y talento artístico, se dispusieron a legar desde su particular contexto, pautas sobre expansión de conciencia y espiritualidad. Aspectos que, de modo menos evidente quizá, también conforman la realidad.

En una suerte de diálogo establecido sin conversación, af Klint ilustró y accedió a la escritura automática al servicio de las altas esferas de conciencia, convencida de que su obra sería incomprendida en su tiempo; Kandinsky redirige y consagra su vida al arte convencido y conmovido por cuestionamientos profundos en torno a su vocación; Tarkovsky en su último filme *Sacrificio* (1986), lejos de buscar complacer al espectador como ocurre en gran número de filmes, consolida una profunda poética para exponer al espectador a la amplitud del misterio. Los tres reiteran que la experiencia humana cobra profundidad y sentido al reconocer su integración sistémica, no por una suerte de afiliación o preferencia, sino porque a través del arte, entran en contacto con un conocimiento que constata la configuración en que está inmersa.

**Palabras clave:** Arte / realidad / espiritualidad / existencia / Kandinsky / Tarkovsky / af Klint.

## Abstract

*Art, understood as an epistemological tool, deals primarily with the course and cessation of human experience. Humans access its potential to expand their knowing; to understand and understand themselves before dreamlike events or of the collective subconscious, intuitive, subjective, even synesthetic, if one will. Recognizing the systemic integration in which reality is configured, transcends the fragmentary disciplinary order that, striving to dominate, it self-limits the experience to the detriment of perceiving the unity of consciousness of the all in one, the same in one in all.*

*From this perspective, a confluence of elements can be observed in the work of three artists: Kandinsky (1866-1944), Tarkovsky (1932-1986) and af Klint (1862-1944), about the concern inherent in the human condition of making sense searching for the true; a common search that brings them closer –and those who follow them– to aesthetic experiences of spiritual and ethereal nature. Skilled in poetic intuition and artistic talent, they set out to contribute from their particular context, advice on expansion of consciousness and spirituality. Aspects that perhaps less obviously, shape reality as well.*

*In a sort of established dialogue without an actual conversation, af Klint illustrated and agreed to automatic writing at the service of the highest spheres of consciousness, convinced that her work would be misunderstood in her time; Kandinsky redirected and committed his life to Art convinced and moved by deep questioning regarding his vocation; Tarkovsky, in his latest film *Sacrifice* (1986), far from seeking to please the viewer as it happens in a large number of films, he consolidates profound poetics to expose the spectator to the breadth of the mystery. The three of them reiterate that human experience gains depth and meaning by recognizing its systemic integration, not because of a kind of affiliation or preference, but because through art, they get in contact with a knowledge that finds the configuration in which it is actually immersed.*

**Key Words:** Art / reality / spirituality / existence / Kandinsky / Tarkovsky / af Klint

## Entendimiento articulado entre creadores

*La humanidad va por mal camino*. Establecen de inicio el texto de Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte* (1911), y la colosal obra maestra, *Sacrificio* de Tarkovsky (1986), *larguísimometraje* cuya lentitud va más allá de la duración que tiene la película en sí. Filme de teatralidad notable que con una fotografía impecable y una sensible construcción de personajes que mientras *esperan*, ejecutan diálogos y monólogos en un entramado que incorpora lo onírico a lo real: un *real* ominoso, rebosante de poesía manchada con ensoñaciones de guerra y miedo a repentinamente dejar de existir. Apocalíptica, densa y desafiante de ver<sup>2</sup>, la sobriedad estética de espaciosos silencios brinda un verdadero *detox* audiovisual, considerando la hipertrofiada estética *fashionista* de la iconósfera<sup>3</sup> hoy. Premisa cumplida que postula que la circularidad de la vida prevalece a pesar del miedo al derrumbe y al derrumbe en sí: debajo de su inerte árbol japonés –recinto imperturbable– Little Man cobra el habla justo cuando su padre, el protagonista, cae en el silencio.

Pero “Todavía no ha terminado la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido” (Kandinsky 2006: 8). Señala previamente Kandinsky (1866-1944) con la autoridad que le confiere haber abandonado una exitosa carrera en leyes y economía para dedicarse de lleno al estudio del arte, conmovido y motivado por una exhibición de Monet. En su texto *Sobre lo Espiritual en el*

---

<sup>2</sup> Los atributos apocalípticos que sugieren una tercera guerra mundial son fácilmente asociables al clima pandémico de nuestros días.

<sup>3</sup> Término que engloba el conjunto de informaciones visuales que circula en el universo de los medios de comunicación masiva, acuñado por Cohen-Séat.

*Arte* –recopilación de notas que se convierten en libro hacia 1911–, desarrolla la importancia de no pretender imitar el arte del pasado, gesto estéril, para poder avanzar en el ámbito espiritual y consciencia del ser humano. Considera la obra de arte como una unidad en relación recíproca con el alma humana y esquematiza el fluir de la vida espiritual en una estructura piramidal en la que idealmente, “el pesado carro de la humanidad” se desplaza hacia adelante y hacia arriba en el transcurrir del tiempo:

El arte está por encima de la naturaleza, éste no es un pensamiento nuevo. Los nuevos principios nunca caen del cielo, sino que siempre se hallan en un contexto causal con el pasado y el futuro. (2006: 95)

El artista, en total libertad de formarse en sus talentos a expensas de ser incomprendido por la gente de su tiempo, o bien de hacer mal uso de éstos y ser ampliamente aceptado entre las masas, se posiciona ascendente, en las partes más altas de cada estrato en que se encuentra, sujeto a su desempeño como *vínculo* entre el mundo humano racional y el reino espiritual. Es en expansión hacia el cielo, que el autor vislumbra y describe el lento desplazamiento evolutivo de la espiritualidad humana.

Kandinsky habla del arte monumental, categoría en que fácilmente cabe la obra de Tarkovsky, y destaca en términos de completitud a la composición escénica -movimiento musical, pictórico y danza-, y en términos de consolidación, a la razón, la conciencia, la intención y la finalidad, a los que se accede únicamente, mediante el desarrollo de la *sensibilidad*. Sin

emplear el término como tal, habla de fenómenos cromáticos relacionados con la sinestesia<sup>4</sup> explicando que ciertas propiedades del color inciden en el estado de ánimo y conectan con otras vías perceptivas como olores, texturas o sonidos asociados que generan una vibración anímica, verbigracia, la cromoterapia. Elementos expuestos con bastante nitidez en la película de *Sacrificio*, la cual integra una propuesta cromática muy específica en su narrativa. Bien podríamos escuchar en algún monólogo del protagonista Alexander, la cita de Kandinsky:

La creciente emancipación de nuestros días florece sobre el terreno de la necesidad interior. (2006: 95)



5

Kandinsky explora y transfiere la potencia de la palabra como modo de expresión artística reflejado en el sentimiento de la persona, a abstracciones que producen efectos mediante el color y la forma (arte concreto) en las tres partes del cuadro (composición general, composiciones menores y los objetos de la composición) como un todo. Señala que todo artista ha de expresar lo que es propio de sí, lo que es propio de la época y lo

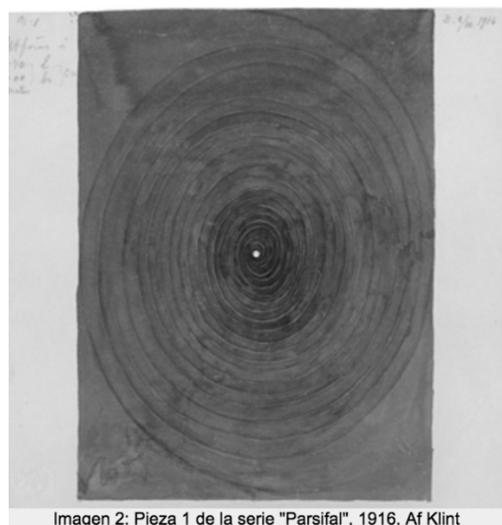
<sup>4</sup> Variación no patológica de la percepción humana.

<sup>5</sup> Tarkovsky, Andrei. Obtenida de: <https://youtu.be/PIV4k2GNGmo> (visitada el 26.07.19)

que es propio del arte en general. El medio de expresión resuena con el alma.

Puede haber pintura sin objeto, pero no sin color y forma. El alma cultivada puede ser captada a través de la abstracción. La impresión que genera el color “puede también convertirse en vivencia” y ello se refleja claramente en *Sacrificio*, obra de arte que se aproxima “al verdadero arte monumental” del que Kandinsky señala enfático, no puede ser imitador de los clásicos.

Para él, el ámbito de la emoción es trascendental y choca con los impresionistas que hicieron interpretación de la realidad desde emociones obvias y terrenales. Pone un acento en el *emocionar* que es indescriptible e incomprensible cognitivamente. Este tema es abordado por la teosofía y la antroposofía de principios del siglo XX, aun si la Historia del Arte tiende a no reconocerlo como tal. Tarkovsky en *Sacrificio*, demuestra comprender que lo espiritual escapa de la razón y sugiere la existencia de otros ámbitos. El ocultismo lo explora, el personaje de María lo encarna.



6

<sup>6</sup> Tarkovsky, Andrei. Obtenida de: <https://youtu.be/PIV4k2GNGmo> (visitada el 26.07.19)

**Hilma af Klint (1862-1944) radical, enigmática, abstracta e innovadora en secreto**

El texto de Kandinsky está ineludiblemente interconectado con la obra de af Klint en tanto que verbaliza de manera nítida y precisa, algunos de los planteamientos que la pintora propone plásticamente. Lo cito para introducirla:

Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades y prefiere mantenerse en la superficie, porque le supone un menor esfuerzo. Ciertamente es que nada hay más profundo que la superficialidad, pero esta profundidad es la de la ciénaga. Por otra parte, ¿existe otro arte que sea tomado tan a la ligera como el arte plástico? En cualquier caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones más intensas del alma. De este modo la obra se aleja de su objetivo. Por lo tanto, hay que hallar una forma que excluya ese efecto del cuento y que no sea un obstáculo en absoluto para el efecto puro del color. (ibid: 90)

Af Klint tuvo esto claro: visionaria y sometida a un contexto que abiertamente segregaba la participación de la mujer, creó obra para el futuro y no fue sino hasta el 2013 que se inauguró su primera exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Estocolmo.

Para asegurarse, asentó en su testamento que su obra<sup>7</sup> no habría de moverse sino pasados veinte años de su muerte. Se capitalizó firmando

---

<sup>7</sup> 1200 pinturas y centenares de escritos y bocetos.

cuadros figurativos, gozando de una buena posición en el mercado del autorretrato y del paisaje; también ilustró manuales de botánica.

Admiradora ferviente de la naturaleza y convencida de que el mundo no estaba listo para comprender su producción abstracta de orientación espiritual, y de que la Creación entonces, estaba reservada para el género masculino, mantuvo su producción en secreto. Af Klint no obstante, formó parte de círculos feministas y artísticos del momento, así como de la primera generación de mujeres formadas académicamente que consiguieron mantenerse por sus propios ingresos. Invito al lector a profundizar en su interesante obra que, aborda y transfiere el conocimiento de cómo todo es uno más allá del mundo dualista visible, en torno a la evolución espiritual.

Es importante reconocer su aporte e incorporarla al imaginario de la Historia del Arte. Este artículo incorpora dos fotografías de obras de af Klint que ilustran y con gran precisión dos representaciones verbales evocadas en el texto *Sobre lo espiritual en el arte* de Kandinsky, de cierta forma es inevitable mirar la complementariedad entre obras ya que recíprocamente, describen con exactitud elementos intangibles afines contenidos en ambas.

Se trata de las imágenes 1 y 2 que se encuentran en la portada de este artículo y al inicio de esta sección, respectivamente. En relación con éstas, cito a Kandinsky a continuación. Vinculado a la imagen 1, pieza 1 de la serie *Altarpiece* (1915), Kandinsky apunta que:

Representada de manera esquemática, la vida espiritual sería un triángulo agudo dividido en partes desiguales, la menor y

más aguda señalando hacia lo alto. Al ir descendiendo, cada parte se hace más ancha, grande y voluminosa. El triángulo tiene un movimiento lento, escasamente visible, hacia delante y hacia arriba: donde hoy se encuentra el vértice más alto, se hallará mañana la siguiente sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice de arriba y resulta una tontería incomprensible para el resto del triángulo, mañana será razonable y con sentido para la otra parte adicional de éste. En la punta del vértice más elevado a veces se encuentra un único hombre. Su contemplación gozosa es semejante a su inconmensurable tristeza interior. Los que se hallan más cerca de él no le entienden e indignados le llaman farsante o loco [...] Todo lo que sea profundizar en los tesoros ocultos de un arte, es una valiosa colaboración para la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo. (ibid: 15 y 37)

Respecto de la imagen 2, pieza no. 1 de la serie *Persifon* (1916) tenemos que:

Nuestro espíritu, que después de un largo período materialista se encuentra aún en los comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido [...] El alma que despierta se halla aún bajo la impresión de esta pesadilla. Sólo una débil luz alborea como un puntito único dentro de un enorme círculo negro. Esta débil luz es sólo un presentimiento que el

alma no se atreve a ver, dudando si la luz será un sueño y el círculo negro la realidad. Esta duda y los sufrimientos aún vigentes de la filosofía materialista diferencian nuestra alma de la de los “primitivos”. (ibid: 8)

Cabe agregar que, mientras que el silente arte abstracto de af Klint representa las altas esferas de la consciencia y dimensiones supra terrenas, *ellos*, los grandes maestros del arte abstracto lidian con disolver su realidad inmediata. Resulta paradójico, pero no sorprendente que, si bien af Klint, Kandinsky y Mondrian mueren el mismo año, son *ellos* quienes pasan a la historia como los pilares del arte abstracto. Un evidente sesgo sintomático y fragmentario, que desde la perspectiva de género habla de la abierta discriminación patriarcal en que entreteje desde tiempo atrás nuestra realidad social.

Estos tres artistas, constatan a través de su producción, que el arte aún hoy, logra trascender egos e industrias, y que prevalece su función de herramienta epistemológica, en este contexto, al servicio de la evolución de la conciencia y del esclarecimiento de la experiencia humana que, enclavada en la complejidad sistémica, configura una vía al entendimiento en torno a la diversidad de los reinos –unos más etéreos que otros–, que conforman el *todo* del que uno es parte, y el *uno* que es parte del todo popularmente conocido como *realidad*.

El hecho que relata Chris Marker en su documental *Un día en la vida de Andrei Arsénevich* (1988), homenaje y reflexión sobre la vida y obra de Tarkovsky, resulta un refuerzo contundente a la tesis de que el arte funge como

vaso comunicante con la espiritualidad. Éste consiste en que el espíritu de Boris Pasternak le revela, durante una sesión de espiritismo, que filmará no más de siete películas, todas ellas exitosas. *Sacrificio* es efectivamente, su séptima película. El mismo año que asistió a su estreno, presencié también, la muerte de uno de los cineastas más relevantes de la historia.

### Notas finales

La interconexión en la obra de estos tres artistas invita a abrazar la idea del arte no sólo como recurso del ámbito real, que plasma el mundo natural y social en formato encarnado, sino como herramienta para el entendimiento y expresión del ámbito *surreal* de reinos más sutiles y etéreos, que también forman parte del complejo entorno de la *realidad*.

El borramiento de las expresiones femeninas en el arte de vanguardia sugiere un valioso campo de trabajo para la historiografía del arte, si se trata de alcanzar un nivel más preciso, justo, fidedigno y completo, al respecto de la construcción de relatos sobre su objeto de estudio.

### Referencias

- Costa, J. (2008) *Sacrificio, la obra maestra de un poeta irrepetible*. Consulta en línea:  
[https://elpais.com/diario/2008/04/18/cine/1208469616\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/04/18/cine/1208469616_850215.html)
- Martínez, Y. (2018). *Abstracción y misticismo*.

Consulta en línea:

<http://www.indiecolors.com/blog/arte/hilma-af-klint-abstraccion-y-misticismo/>

Kandinsky, W. (2006). *Sobre lo espiritual en el arte*. México D.F: Colofón.

### Películas

Wilbom, A.L. (productora), *Tarkovsky, Andréi* (director).

1986 *Sacrificio*, Suecia, Svenska Filminstitutet.

Liga al documental de Chris Marker (director).

1988 *Andrei Tarkovsky, un día en la vida de Andrei Arsenevich*:

<https://www.tomatazos.com/videos/328178/Andrei-Tarkovsky-Documental-Un-dia-en-la-vida-de-Andrei-Arsenevich>



## El acto musical como construcción personal y sociocultural

*The musical act as a personal and sociocultural construction*

Saúl Rodríguez Luna\*  
Fuensanta Fernández de Velazco\*\*

saul.rodriguezluna@correo.buap.mx  
fuensanta.fernandez@correo.buap.mx

### Resumen

El acto creativo del músico se desarrolla entre las exigencias de su papel como intérprete y las condiciones impuestas por la sociedad; pero también implica la interpretación de una cultura musical heredada, y esta cultura musical aparece relacionada a las habilidades de la técnica instrumental y la expresividad musical propia del intérprete.

Desde un punto de vista sociológico, la identidad de una persona es entendida como las propiedades que la identifican, que persisten en todos sus actos individuales pero que, a la vez, hacen que se distinga de las demás personas. La identidad de un individuo se forma desde la infancia o la adolescencia, y todos los cambios que sufre la identidad de un individuo forman parte de su desarrollo como persona o como profesional. En general, las sociedades desarrollan diferentes normas orientadas a definir las identidades musicales de los artistas, ya sean compositores o intérpretes. Desde nuestro punto de vista, la identidad de un artista se modifica, desarrolla y define continuamente con y para la sociedad, dentro de las normas sociales. Esta identidad se desarrolla a través de la interacción del individuo con las personas más importantes de su entorno, y tiene entonces dos facetas que interactúan entre sí, la autopercepción y la percepción de los demás.

**Palabras clave:** identidad musical, construcción personal-social, autopercepción y percepción social.

### Abstract

*The creative act of the musician develops between the demands of his role as a performer and the conditions imposed by society; but it also implies the interpretation of an inherited musical culture, and this musical culture appears related to the skills of the instrumental technique and the musical expressiveness of the interpreter.*

*From a sociological point of view, the identity of a person is understood as the properties that identify him, that persist in all his individual acts but, at the same time, make him stand out from other people. The identity of an individual is formed from childhood or adolescence, and all the changes that an individual's identity undergoes are part of their development as a person, or as a professional. In general, societies develop different norms aimed at defining the musical identities of artists, whether they are composers and performers. From our point of view, the identity of an artist is continually modified, developed, and defined with and for society, within social norms. This identity develops through the interaction of the individual with the most important people in his environment, and then has two faces that interact with each other, self-perception, and the perception of others.*

**Keywords:** musical identity, personal-social construction, self-perception, and social perception

## Introducción

La sociología de la música observa al acto musical como el procedimiento por el cual se llega a la construcción de un rol social, el del músico creativo; pero también, al formar parte de la sociedad, presenta ciertas limitaciones de incorporación social (Münch 2007, p. 35).

Entonces tenemos dos perspectivas diferentes del rol social del músico creativo:

- En el primer plano se observa el acto musical como una acción creativa del músico como persona, que se lleva a cabo en relación con su rol social, es decir, de la persona como ejecutante, para con la sociedad.
- En segundo, el acto musical forma parte de la sociedad y de su estructura. De esta forma lo podemos analizar a partir de los procesos de formación social.

El acto creativo del músico como persona se desarrolla entre los requisitos de su rol como ejecutante y las condiciones de la sociedad; pero implica además la interpretación de una cultura musical heredada, y ésta última aparece unida a las habilidades de la técnica instrumental y la inteligencia musical del ejecutante (Münch 2007: 35).

Parsons (1959) sostiene que el acto musical es una acción que incluye la actualización del conocimiento, la aplicación de normas y valores, y la autorrealización de la personalidad del artista en la ejecución musical (Parsons 1959: 612-711).

Para poder entender la perspectiva de Parsons, basada en lo que llamamos “teoría

estructural-funcional”, es necesario explicar el esquema AGIL (cuatro iniciales) que corresponden a los cuatro requisitos funcionales necesarios en todo sistema.

### **A → Adaptación:**

Todo sistema debe cubrir situaciones externas, es decir, debe ser capaz de adaptarse a su entorno y, al mismo tiempo, poder adaptar el entorno a sus necesidades.

### **G → Capacidad para alcanzar metas:**

El sistema debe definir y alcanzar sus metas fundamentales.

### **I → Integración:**

El sistema debe ser capaz de regular la interrelación entre sus componentes y controlar la relación entre los demás imperativos funcionales (A, G y L).

### **L → Subsistencia de patrones o modelos y reorganización:**

Un sistema debe proporcionar, mantener y renovar la motivación de los individuos y las pautas culturales que lo integran (Jensen 1980: 67).

En nuestra opinión este esquema ya presenta un enfoque sistémico del acto musical. Existe una relación, como la que se crea en un sistema, entre el ejecutante, su entorno y los demás componentes del sistema.

El sistema de acción social de Parsons se divide en cuatro subsistemas que corresponden a las partes del esquema AGIL:

- Sistema social (Integración)
- Sistema cultural (Subsistencia y reorganización de patrones)
- Sistema de personalidad (Logro de metas)
- Organismo conductual (Adaptación)

Münch expone que Parsons entendía el sistema de personalidad como un sistema que organiza el actuar de las personas, para que éstas puedan realizar metas específicas por medio de la capacidad de decidir y de actuar (Münch 2007: 36-37)

El sistema de personalidad, de esta forma, sería fundamental para el desarrollo de la creatividad y la originalidad musical.

Por otro lado, en el sistema social del acto musical están unidos el rol social del músico -su función social- y las expectativas del público, que a la vez incluyen los intereses de los productores y consumidores de la música, y las disposiciones de los dueños del poder (Münch 2007: 36-37).

Con esta óptica, el sistema social realiza una integración social, porque el músico asume un compromiso con la sociedad y a la vez está en estrecha relación con su público. Recíprocamente existe también una admiración del público por el artista.

El sistema conductual se crea por medio de la relación que existe entre el instrumento y las habilidades artísticas que el músico posee. En este punto, la inteligencia musical es ineludible para la actuación virtuosa en el acto musical (Münch 2007: 36-37).

Este es un sistema, en donde se llevan a cabo los retos nuevos, tanto en el acto musical, como en el aprendizaje, la invención e innovación musical.

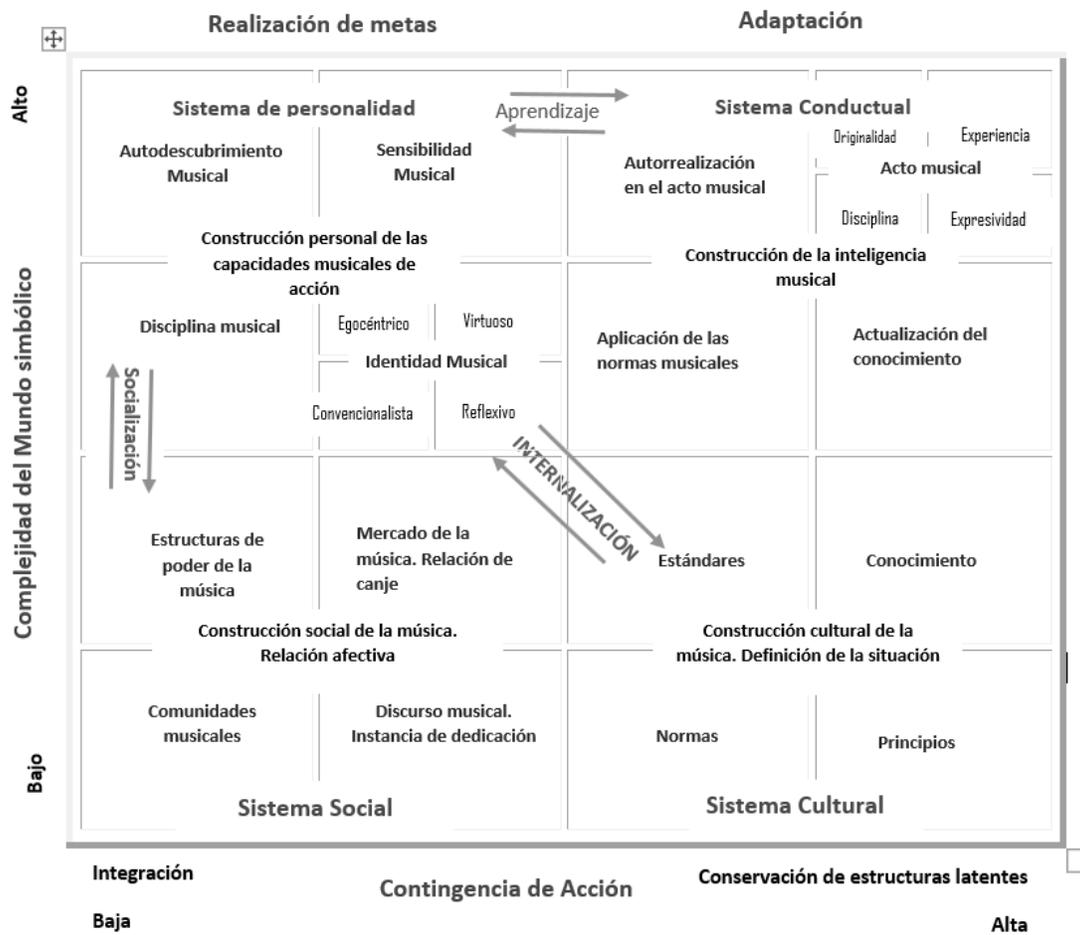
El sistema cultural representa para Parsons la cultura musical transmitida, que es interpretada por el músico a través de

conocimientos específicos (Münch 2007: 36-37). Por ejemplo, si interpreta una obra de la época del Barroco, por lo general el músico ya tiene una idea clara de la forma como se realizan los adornos escritos en la partitura, la forma de ejecutar la dinámica y la agógica, etc.

En relación con el sistema cultural, Münch sostiene que parte del acto musical está relacionado con la función de la conservación de estructuras implícitas, en las que el músico construye su interpretación, basándose en una cultura musical transmitida (Münch 2007: 37). Este sistema lo utiliza el músico también para el desarrollo de su propia creatividad.

Parsons sustenta que no es posible llegar a un nivel de 'personalidad humana' y, en consecuencia, a un 'sistema social humano', sin los recursos culturales mínimos de un sistema social. Éste opera a través de las funciones de la cultura para el desarrollo de la personalidad, y se asimila a través de un proceso de internalización por parte del sujeto (Parsons 1951: 34).

El proceso de internalización que propone Parsons es precisamente el tener conciencia de pertenecer a un gran sistema que funciona de forma holística, en el que sus subsistemas- el cultural, el social, el conductual y el de personalidad- influyen en la forma de ser y de percibir la realidad, y por ende, en la forma en cómo se expresa el ejecutante en el acto musical.



La percepción del acto musical de Parsons (1959) <sup>8</sup>

<sup>8</sup> Esquema tomado de: Münch, R. (2007) "Die soziologische perspektive: Allgemeine Soziologie, Musiksoziologie, Kultursoziologie." En Helga de la Motte-Haber y Hans Neuhoff. Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. T. 4. Deutschland: Lober-Verlag. 36). Traducción nuestra.

## **El desarrollo de la identidad del músico**

Desde el punto de vista sociológico la identidad de una persona es entendida como las propiedades que la identifican, que persisten a través de todos sus actos individuales, pero que al mismo tiempo la distinguen de las demás personas. Por lo general las sociedades desarrollan diferentes normas orientadas hacia lo que debe de ser la identidad musical de un artista, como compositor o como intérprete (Münch 2007: 41)

La identidad de un individuo se forma desde la niñez o en la adolescencia. Todos los cambios que sufre la identidad de un individuo forman parte de su desarrollo como persona o como profesional. A nuestro modo de ver, la identidad de un artista continuamente se modifica, y se define con, y para la sociedad, dentro de las normas sociales. Esta identidad se despliega a través de la interacción del individuo con las personas más importantes de su entorno. La identidad entonces tiene dos caras que interactúan entre sí, la autopercepción y la percepción de los demás.

El conocimiento que tiene una persona de su propia identidad existe bajo una polémica entre las percepciones y reacciones de sus actos y las percepciones de las personas de su entorno (Münch 2007: 41). Así, la idea que tiene el artista de su identidad como persona, se renueva al confrontarse con la imagen que tienen las demás personas sobre él.

El artista aprende y transforma su propia identidad a través de las reacciones de los demás para con sus actos, a través de sus propios actos, de sus reacciones con los actos de los demás y de las

sus reacciones con los actos de los demás y de las reacciones con él mismo.

Emile Durkheim (1902-03), George Herbert Mead (1934), Talcott Parsons (1951) y Erving Goffman (1963) han escrito en relación con la identidad personal, y en casi todos ellos observamos al desarrollo de la identidad como un proceso integral que se lleva a cabo en un ámbito de la experiencia, en el que la persona, por medio de la socialización, se integra a la sociedad.

Esta identidad se desarrolla entonces mediante el perfeccionamiento de las habilidades sociales de la persona y de su inteligencia. “Una persona se da cuenta de su propia identidad y voluntad, al apropiarse del lenguaje y la cultura como medios para la comprensión acerca de él mismo y de la gente de su grupo cultural.” (Münch 2007: 42)

De acuerdo con Durkheim (1902-03) son tres los componentes fundamentales que marcan el proceso de formación de la identidad: el espíritu de disciplina, la conexión con el grupo y la voluntad autónoma. Él sostiene que, si el individuo no aprende a tener disciplina, es como una pelota de juego con impulsos incontrolados; si no es incluido en la sociedad, las reglas de las relaciones sociales permanecen como restricciones externas; sin la ampliación de sus conocimientos y la capacidad de reflexionar, no obtiene el individuo autonomía e identidad propia (Durkheim 1902-03: 17-90)

La propuesta de Durkheim va más en función de una autodisciplina o autocontrol para y con la sociedad, y una autorreflexión de sus propios actos. Es decir, el individuo reacciona, autorreflexiona dentro de una sociedad, se adapta y acepta las normas sociales. Las normas sociales no

llegan de afuera como restricciones, sino que forman parte de él mismo, como identidad.

Mead (1934) sostiene que la identidad de una persona se desarrolla a través de la interacción de la persona con su entorno. Para ello utiliza el concepto self (por sí mismo). Se trata de un proceso de comprensión mutua para el cual son utilizados símbolos significantes.

Para Mead el significado no radica sólo en el gesto, sino en el acto social en su conjunto. Los símbolos significantes que menciona Mead liberan reacciones tanto en el emisor como en el receptor, y estas reacciones sólo se diferencian por los gestos. Sostiene que el significado surge en la interacción reactiva entre actores. En la acción del presente viviente, en la que el futuro inmediato (la respuesta) actúa hacia atrás sobre el pasado (el gesto) para cambiar su significado. Así el significado no se localiza simplemente en el pasado (el gesto), o el futuro (la respuesta), sino en la interacción circular entre los dos en el presente viviente. De esta manera, el presente viviente en una interacción no es simplemente un punto, sino que tiene una estructura temporal (Mead 1934:135-226)

Por ejemplo: el ejecutante toca para un público (presente viviente), el público que escucha responde con un aplauso en un futuro inmediato; pero esta respuesta actúa sobre el pasado (lo que interpretó el ejecutante) y con su respuesta retro actúa sobre el pasado (la ejecución). Es así como se lleva a cabo un intercambio de significados. El significado no solamente se encuentra en el pasado (la ejecución), ni en el futuro (el aplauso del público), sino en la interacción circular entre ambos, en el presente viviente.

El Self de una persona se desarrolla por medio de la interacción con las personas más importantes para ella, lográndose una identidad balanceada, al crearse un equilibrio y un intercambio razonable, entre el individuo y la sociedad (Mead 1934: 135-226).

Una contribución importante sobre el análisis sociológico de la identidad y el proceso de creación de la identidad pertenece a Erving Goffman (1969). Para su estudio sobre la interacción social utiliza una perspectiva dramática, en la que aplica metáforas teatrales con el propósito de representar la forma en que los individuos actúan y representan una imagen ante sí mismos y ante los demás. La interacción social es observada en términos de una actuación (performance) o un papel (rol) representado frente a una audiencia. Para su análisis Goffman (1963) hace una diferencia entre la identidad social, la identidad personal y la identidad-yo.

La identidad social está directamente relacionada con la identidad en la sociedad, que por ejemplo proviene al pertenecer a un grupo, o la práctica de un rol dentro de la sociedad.

La identidad social de un músico estaría conformada por las características representativas de la personalidad de un músico dentro de una sociedad.

La identidad personal es, “en primer lugar, una cuestión subjetiva, reflexiva que necesariamente debe ser experimentada por el individuo” (Goffman 1963:127). La identidad personal de un músico se refleja entonces, en las peculiaridades de la forma en que lleva a cabo y vive el rol de músico.

“La identidad social y personal forman parte, ante todo de las expectativas y definiciones que tienen otras personas respecto del individuo cuya identidad se cuestiona” (Goffman, 1963: 126)

Y la identidad-yo del músico es el resultado de la relación de tensión entre la identidad social y la personal (Münch 2007: 45-46).

En la perspectiva de Goffman las personas están integradas en marcos comunes. De éstos es necesario diferenciar entre los marcos primarios y los secundarios. Los marcos primarios definen la situación. Un ejemplo que presenta de Münch es el marco de un funeral. Éste encerraría la música en tono menor, dominaría la conversación en relación con el difunto y la auto-representación (Münch 2007: 46). Aquí el marco primario lo dicta la música que se toca, el tipo de conversación que se tiene, y la auto-representación que se lleva a cabo. Dentro de estos marcos hay diferentes roles tanto para los dolientes, como para los que dan consuelo.

Un marco siempre presente en Goffman es el escenario. Entonces todas las acciones de la sociedad son, auto-representaciones sujetas a las reglas de la dramaturgia dentro del escenario (Goffman 1963:126-128)

El acto musical visto de esta forma es una puesta en escena en la que actores y público se encuentran en interacción social. El escenario fija el marco, y el éxito o el fracaso del acto musical se mide a través de las instancias que participan en la sociedad, es decir, el público, los críticos musicales, los productores y editores musicales, los mecenas privados y las agencias.

Concluyentemente el acto musical parece alcanzar posibilidades de significación en múltiples capas de la identidad. Se transforma en texto de los alcances del individuo, de su representación de sí mismo y de la realidad; al mismo tiempo es un producto del complejo entramado sociocultural, del cual participa y a través del cual existe dándole validez a la propia identidad del artista. No hay una sola forma de contemplar el acto musical, sino múltiples discursos que atraviesan su existencia, sus razones para ser y proponer identidades y definiciones.

### Referencias bibliográficas

- Durkheim, E. (1934). “L’éducation morale”. En *Cours de sociologie dispensé à la Sorbonne en 1902-1903*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Goffmann, E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New-Jersey: Prentice-Hall.
- Mead, G.H. (1934). *Mind, Self, and Society*. From the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago: University of Chicago Press.
- Münch, R. (2007). "Die soziologische perspektive: Allgemeine Soziologie, Musiksoziologie, Kultursoziologie". En *Helga de la Motte-Haber y Hans Neuhoff. Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. T. 4. Deutschland: Laber –Verlag. pp. 33-59.
- Parsons, T. (1959). “An Approach to Psychological Theory in Terms of the Theory of Action”. En *Psychology: A Study of a Science*. T.3. Sigmund Koch (Edit). New York: McGraw Hill. pp. 612-711.



## Poenanos, chiquitos, poemas e imágenes

*Poenanos, tiny, poems and images*

**Fernando Rojas Rodríguez\***

frojas@fcfm.buap.mx

... Aquí unos poemas "breves" o "poenanos" y unos "chiquitos" para niños.  
Poemas e "imágenes" que son textos breves que pretenden "ser" una imagen...

### **Breves**

#### *Mundo*

cuando te miro  
desaparece el mundo

#### *Sueños*

mientras sueño que tu sonrisa ilumina la casa  
aquí, desde mi almohada  
¿Tú qué sueñas?

#### *Espejo*

cómo salir ahora  
de esta especie de espejo  
que dio lugar al mundo

## **Chiquitos**

### *Gusano medidor*

En la orilla izquierda  
de la banqueta  
había un gusano midiendo  
la escalera

con la sombra y el ángulo  
su libro y su cuerpo  
su cerebro y sus antenas.

### *Nube*

¡Ah, sí! recuerdo.  
Era un verano.  
Pasó una nube.  
Me guiñó un ojo.  
Le di la mano.

La saludé.  
Se volvió lluvia  
para bajar.  
Ahora conmigo  
puede jugar.

## *Día*

amanece ya y sin pensar

vuelve la caminata casi browniana de las mañanas

regresar a revisar mensajes o correos tal vez con un café

mientras el baño se prepara

en un rincón oscuro de la voluntad

cepillarse los dientes antes de la lluvia personal y tibia

mirarse al espejo como nunca -o como casi nunca-

y no reconocerse:

ese de ahí no soy

esta vez falta un diente

y una sonrisa reflejada me transporta a la infancia de este algo

medio etéreo y medio transparente que anduvo todo el tiempo

caminando entre nubes

topando igual con demonios y con ángeles

y gárgolas y asfaltos

y una que otra mujer de ésas

quizás

que en los libros no caben

hija de la tecnología

pequeña lluvia tibia rejuvenece al día

tres pasos y está el mundo

esto que llaman trabajo y los amigos

mientras perros y motores deambulan como sin dueño

lecturas y café

una charla y tres cuartos de alguna otra

con sus dosis de broma

con viajes a la ilógica y al ruido

a la des pertinencia

al "no me claves en este portainsectos"

un último café y tres páginas de un libro

la mitad de una idea

¿qué haces?

¿te ha sonreído el día?

para decir sin decirte que estuviste de mi mano

todo el día

*Octubre*

hay algo fuera

sí

nunca lo había visto

no conmigo dentro

hay patios y azoteas y gente que me quiere y no lo sabe

y no lo sé

tus ojitos tus labios y tus piernas están también

quiero besarte

hoy he venido a vivir

a no dejar pasar con sable ni con garras

estoy aquí para dar pie

a la deconstrucción para no destruir

caminar a mitad de la noche

o a mitad de la aurora o de la acera con polvo

con tus fantasmas apenas perceptibles silenciosos

sin ruido

con mis monstruos visibles y rasposos

comedores de alma y de mendrugo

caminar tal vez una parte del día

o del fin de semana

será que me he olvidado caminar de la mano

de la vida

### *Orilla*

la sombra de repente

el ejercicio del placer

frase recién construida

recién salida del reflejo del mundo

recién perdida del cosmos que no crea

recién salida del desorden de la mezcla

a partir de hoy y de esta esquina húmeda de lágrimas de sol y luna

es decir, de esta línea

de esta rayita disfrazada por la pluma de un ave que no canta

de aquí para delante, pues

como si nada

como si todo

como si algo fuera y no viniera

un paso

dos

cuatro flagrantes gotas de inteligencia  
de poder abrazar con la mirada de los ojos de los otros  
con la de las cenizas del mundo  
con la de las manos que yacen como muertas

de allá  
del fin del mundo  
donde inicia tu voz y no la mía  
de la lejana  
lejana  
lejana  
lejana lejanía  
allá estás tú  
con la orilla del mar  
y con mi orilla

***Quien fuera***

sucede a veces  
-como a Neruda-  
que uno está cansado de ser hombre -y de *walking around*-

uno quisiera dejar de ser o de existir

o salir del planeta y desde las estrellas  
caminar por las playas de gárgolas armenias  
o por viejos desvanes hurtados a galaxias enteras

y dejar el corazón por ahí tirado  
desmayarlo de un golpe  
sacarlo de su estado, de su caja de amor  
de su fiero galope que lo mismo mata

quién fuera corazón para entenderlo

### *Mensaje*

me gusta que te rías  
escucharte  
salir de la palabra rumbo al beso  
a veces escondido

me pongo nervioso como niño si estás cerca  
-mariposas se adueñan de mi estómago-

me gusta ver tus ojos muy cerquita  
caminar de la mano rumbo al cosmos

-con el nombre que le pongas a este mundo

a la calle

a la banqueta-

sentir tu mano o tu mejilla es algo que me excita

observar cuando platicas tus labios tu sonrisa tu mirada de niña

en resumen, amor

eso

amor

### ***Estadística***

a veces

-y cuando digo a veces

quiero decir algunos

como con la estadística-

a veces

-les decía-

uno piensa que es uno

pero uno entre muchos

-cuando muchos se vuelven

verdaderamente muchos-

tiende a nada

uno se vuelve un punto en el conteo

o una raya

una fracción que completa la gaussiana

uno puede estar más cerca o más lejos de la media

pero cuando más lejos

más soledad y rabia

### *Mariposas*

qué hermosa sensación

cuando me hablas y no te escucho nada

o casi nada

porque tengo mis labios en tus labios

y siento tus palabras

y tu voz se me pierde por la boca

y se va por la garganta

y se hace mariposas que me danzan

que me cantan

## *Imágenes*

Después de haber intervenido salvajemente en contra del interior de su mismidad, arremetió contra los párrocos y las encías. Platos vandálicos volaban por las aristas del tiempo dirigiendo sus furias a los esquineros y trompetas que colgaban del cielo en una auricular mañana de luna y de tranvía.

Una noche comenzó por sentarse al lado de su amor. Levantó la mirada de debajo para ponerla al borde de la aurora, abrió los párpados dormidos de hace siglos y arremetió contra su amor a besos. A partir de entonces lo repartió sin miedo.

La luz que se entremezcla con las móviles sombras de las hojas hace un paisaje que, si uno se detiene, se vuelve lento y vertical. De otra manera hay un balance, un equilibrio, digamos, entre las sombras móviles y el sonido diminuto de sus pasos.

Imagina una ola, no muy grande. En la ola hay un barco de cáscara de nuez. En el barco mi sueño máspreciado dominando, por fin, el mar



## La expresividad musical desde el enfoque de la filosofía de la música

### *Musical expressiveness from the approach of the philosophy of music*

Fuensanta Fernández de Velazco\*

Eduardo Carpinteyro Lara\*\*

fuensanta.fernandez@correo.buap.mx

eduardo.carpinteyro@correo.buap.mx

#### Resumen

La fenomenología de Husserl nos lleva a concebir la experiencia estética como un proceso entre la experiencia consciente y la intencionalidad de la experiencia, es decir, la comunicación de significados emocionales que existe entre la experiencia del público que escucha en el acto musical, y la intención del ejecutante. Toda esta experiencia, como explica el fenomenólogo Merleau-Ponty, no puede separarse del cuerpo, es decir, la experiencia no sólo se experimenta en la personalidad individual, o en la abstracción de la mente, sino que se trata de una experiencia incorporada al cuerpo, como fuente de contacto con el mundo. Así, para Clifton la música tiene un significado humanamente construido, y éste está creado no sólo por la mente, sino por la mente encarnada en el cuerpo. En el acto musical el proceso de percepción se suma al de sensación, es decir, percibimos al objeto artístico como una unidad indisoluble. La filósofa Stublely expone también que existe una mutua comunicación entre el cuerpo y la música al momento de la interpretación musical, es decir, el movimiento musical y el del comportamiento del cuerpo hacia la música están fusionados en la experiencia musical. Estos movimientos sienten y definen su sentido de ser en el desarrollo musical de la obra.

**Palabras clave:** fenomenología musical, experiencia estética, comunicación de significados emocionales.

#### Abstract

*Husserl's phenomenology leads us to conceive of aesthetic experience as a process between conscious experience and the intentionality of the experience, that is, the communication of emotional meanings that exists between the experience of the listening audience in the musical act, and the intention of the performer. All this experience, as the phenomenologist Merleau-Ponty explains, cannot be separated from the body, that is, the experience is not only experienced in the individual personality, or in the abstraction of the mind, but it is an experience incorporated into the body, as a source of contact with the world. Thus, for Clifton, music has a humanly constructed meaning, and this is created not only by the mind, but by the mind embodied in the body. In the musical act, the process of perception is added to that of sensation, that is, we perceive the artistic object as an indissoluble unit. The philosopher Stublely also states that there is mutual communication between the body and the music at the time of musical performance, that is, the musical movement and the behavior of the body towards music are fused in the musical experience. These movements feel and define their sense of being in the musical development of the work.*

**Keywords:** musical phenomenology, aesthetic experience, emotional meanings communication.

## Introducción

Las reflexiones filosóficas sobre la música son tan antiguas como la misma filosofía y se deben, en primer lugar, a la importancia que tuvo la música en el mundo antiguo como parte central en la educación, los ritos religiosos y la medicina, pero también a la trascendencia del efecto de la música en las emociones humanas.

La obra de Hanslick (1854) es fundamental para la estética de la música. En relación con el efecto de la música en los oyentes Hanslick sostiene que es diferente para cada uno de los escuchas, y no siempre existe una correlación de las obras musicales con determinados estados de ánimo. La base de la estética musical de Hanslick se da a través de los datos objetivos de la obra musical: el sonido y su relación con la melodía, la armonía y el ritmo. El análisis formal de la obra es entonces fundamental para su análisis estético.

La música puede reproducir fenómenos tales como susurros, tormenta, ruidos, pero los sentimientos de amor y de ira, en absoluto. Sentimientos concretos no son susceptibles de ser incorporados en la música. El sentimiento de esperanza es inseparable del concepto de un estado más feliz que está por venir, y que se compara con la situación real. El sentimiento de tristeza consiste en la noción de un estado pasado de la felicidad [...] ¿Qué parte de los sentimientos puede representar la música? Sólo sus propiedades dinámicas.

Se puede reproducir el movimiento que acompaña a una acción psíquica, de acuerdo con su cantidad de movimiento: velocidad, la lentitud, la fuerza, debilidad, aumento y disminución de la intensidad. Pero el movimiento es sólo uno de los

concomitantes de sentimiento, no el sentimiento en sí. La música no puede reproducir el sentimiento de amor, pero sí el elemento de movimiento, y esto puede ocurrir en cualquier otro sentimiento, de igual forma que en el amor.<sup>9</sup> (Hanslick 1854: 2 [3])

La obra de Hanslick causó gran polémica en su tiempo, y ha sido bastante criticada, pero también es punto de referencia para nuevas reflexiones, como las de Kivy (1980 y 1989). Kivy (1980) sostiene que la expresividad musical se basa en la capacidad que tiene el ser humano para reconocer emociones representadas en la música, y no sólo en la facultad que tiene para sentir las; pero también sustenta que es posible que el ser humano pueda distinguir algunas propiedades y comportamientos presentes en la música, percibiéndolos de acuerdo con lo que éstos signifiquen para él (Kivy 1980: 26). Entonces Kivy se pregunta: ¿la música expresa una emoción, o es la expresión de una emoción?

Para responder esta pregunta presenta el ejemplo de la imagen de un perro San Bernardo y su apariencia triste. El perro San Bernardo tiene una cara triste, pero eso no significa necesariamente que el San Bernardo esté triste. Cuando describimos la cara del San Bernardo como una cara triste, no estamos diciendo que ella expresa tristeza, pero que ella tiene una expresión de tristeza (Kivy 1980: 20) Si esto lo llevamos al terreno musical, Kivy pregunta si al decir que una melodía es triste estamos indicando que esa melodía expresa tristeza, o si es la expresión de esa emoción. Obviamente estamos diciendo que la melodía se caracteriza por la expresión de tristeza,

---

<sup>9</sup> Traducción nuestra.

porque una melodía no puede ser o estar triste; sin embargo, como Hanslick (1959) ya lo exponía, un diseño melódico posee en sí mismo ciertas propiedades rítmicas, agógicas, dinámicas, etc., que hacen que la música exprese esas propiedades que posee.

En la ‘teoría de contorno’ (*contour theory*) Kivy (1980) afirma que escuchamos la expresividad musical como resultado de reconocer un parecido entre ésta y la expresividad humana. Esta teoría concibe la música como si fuese una imagen de una emoción, que semeja al gesto y la posición que el cuerpo adopta al expresar una emoción. La música se convierte entonces en un “... mapa sonoro del cuerpo humano bajo la influencia de una emoción en particular”<sup>10</sup> (Kivy 1980: 53).

Los aspectos del mundo físico humano sobre los cuales se basa el modelo de Kivy son la expresión vocal y el movimiento corporal, inclusive la expresión facial. Nosotros como humanos tenemos rutinas lingüísticas y gestos propios que asociamos generalmente a las emociones que las causan. Kivy (1996) afirma que la música es expresiva en virtud de su parecido con las conductas humanas expresivas (Kivy 1996, p. 56).

Basándose en la teoría instintiva de ‘animar’ lo que vemos - por ejemplo, la predisposición que tenemos a ver figuras en las nubes, que en la mayoría de las veces tienden a parecerse a cosas animadas-, Kivy (1980) sostiene que el ser humano tiende a ‘animar’ impresiones acústicas, al igual que las visuales. La forma como describimos ciertos elementos de la música nos muestra

“...cuán profundamente ‘animista’ es nuestra percepción de la realidad”<sup>11</sup>(Kivy 1980: 58).

Por ejemplo, en una fuga, el sujeto o idea musical principal, que se responde a un intervalo de quinta con un contra-sujeto, posee una cabeza, un cuerpo y una cola. Es decir, los seres humanos estamos condicionados a comprender perceptivamente ciertos esquemas no comprensibles, como si estuvieran animados.

Kivy (1996) explica que nosotros intentamos comprender la música emotivamente cuando ella nos da la oportunidad de entenderla como animada (Kivy 1996:176), de la misma forma como reconocemos un modelo visual como medio de expresión. Kivy (1980) sostiene que escuchamos un patrón acústico como medio de expresión, antes de que podamos escuchar su expresividad (Kivy 1980: 59).

El modelo de convención de Kivy (*convention model*) (1980, 1989) se basa en la naturaleza melódica de la música, como base estructural para la expresión (Kivy 1989: 43). Presenta un fuerte vínculo con un análisis semántico, que tiene como objetivo la participación del músico en su propia interpretación.

Para explicar por qué algunas características musicales expresan ciertas emociones, Kivy plantea la existencia de “convenciones musicales”. Estas convenciones, al igual que el lenguaje hablado, son determinadas por el uso y la costumbre que le da un rasgo musical, la expresión de una u otra emoción (Kivy 1980: 73).

Esto es muy interesante, ya que los elementos composicionales, aquellos a los que Kivy (1980) se

---

<sup>10</sup> Traducción nuestra.

---

<sup>11</sup> Traducción nuestra.

refiere como encubiertos por la tradición, con el tiempo se asocian a ciertos significados expresivos, a pesar de que éstos puedan o no, tener semejanzas evidentes con esos comportamientos expresivos.

Un ejemplo que presenta Kivy (1989) para sustentar esta reflexión es el del Pasacalle o la Chacona del barroco, en los cuales los motivos melódicos descendentes cromáticos que los caracterizan pudieron haber sido escuchados como equivalentes a un procedimiento expresivo, y debido a la aprobación de su uso por otros compositores, el significado expresivo se convierte en un estándar de la forma para los oídos modernos (Kivy 1989: 76).

Las reflexiones de Kivy ponen de manifiesto que las emociones en una obra musical están tan unidas a ella, que no sólo son descripciones de estados emocionales y que, además, no están tan estrechamente relacionadas con la obra musical, como para poder referirnos a ellas como emociones implícitas en la música.

### **Fenomenología, experiencia y expresividad musical**

Como disciplina filosófica la fenomenología reflexiona sobre los distintos tipos de experiencia que podemos tener a través de la percepción, la memoria, la imaginación, la emoción, etc.

Husserl (1913) sostiene que estas formas de experiencia implican una cierta intencionalidad, es decir, la direccionalidad de la experiencia hacia las cosas del mundo, la propiedad de la conciencia, el tener consciencia de, o sobre algo (Husserl 1913: 167-170).

De acuerdo con Husserl la experiencia se dirige, representa, o pretende representar las cosas a través de conceptos específicos, pensamientos, ideas, o imágenes. Estos constituyen el significado o el contenido de una experiencia transmitida, y son diferentes de lo que suelen representar o significar. Conforman la estructura básica *intencional* de la conciencia, en donde podemos encontrar nuevas formas de experiencia en la reflexión o el análisis (Husserl 1913: 1-32).

Desde este punto de vista la fenomenología integra una apreciación compleja, constituida por muchos elementos interrelacionados. Por ejemplo, una apreciación sobre la experiencia se podría dar, en primer lugar, al poner atención sobre alguna cosa, al tener conciencia de sí mismo, por medio de la autoconciencia, o al tener conciencia de la existencia de otras personas por medio de la empatía.

La fenomenología nos lleva de la experiencia consciente a la *intencionalidad* de la experiencia. La *intencionalidad*, que para Husserl es la estructura central de una experiencia, es la forma en que yo dirijo la experiencia a través de su significado hacia un determinado objeto. La fenomenología de Husserl es, en mi opinión, más descriptiva y no teórica, y narra lo que nos muestra el mundo real, o cómo éste se presenta para nuestra conciencia.

La fenomenología de Merleau-Ponty (1962), en contraste con la de Husserl, persigue unir el proceso de percepción con el de sensación (Merleau-Ponty 1962: 90), es decir la experiencia no puede separarse del cuerpo.

Bowman (1998) afirma que en la fenomenología de Merleau-Ponty existe “una

relación recíproca entre el perceptor y lo percibido. El mundo vivido en el cuerpo”<sup>12</sup> (Bowman 1998: 260).

En Merleau- Ponty la experiencia no sólo la percibe la persona como individuo en la abstracción de su mente; sino que la experimenta con el cuerpo, que está en contacto con el mundo que lo rodea.

Este filósofo no escribió directamente sobre fenomenología musical, sin embargo, son de gran importancia para la fenomenología de la música, su epistemología de la experiencia perceptiva, así como la percepción del cuerpo como instrumento de relación con el mundo.

Merleau-Ponty une el proceso de percepción con el de sensación, lo que produce una impresión más profunda. Esto nos lleva a pensar que se puede percibir un objeto de muchas formas; pero lo que permite que tengamos una apreciación más profunda del objeto, es el hacer conciencia sobre la percepción.

Merleau-Ponty sostiene que las propiedades de un objeto y sus complementos siempre se perciben como una unidad indisoluble (Merleau-Ponty 1962: 4-5).

Así, si pretendemos analizar por separado cada una de las diferentes cualidades de un objeto y hablar de ellas como si pudiésemos arrancarlas de él, lo estaríamos destruyendo.

Para explicar lo anterior tomaremos dos reflexiones de Merleau-Ponty: “Este rojo, literalmente no sería el mismo, si no fuera la ‘lana roja’ de una alfombra” (Ibid.: 4-5). “Una cosa no tiene ese color, si no hubiera esa forma, estas

propiedades táctiles, esa resonancia, ese olor”<sup>13</sup> (Ibid.:319).

La percepción del objeto, por lo tanto, se presenta con una integración única y no se trata de sumar o unir los datos que nos otorgan los sentidos.

Merleau-Ponty lo expresa de la siguiente forma: “[...] la importancia de una cosa habita en esa cosa, como el alma habita en el cuerpo”.<sup>14</sup> (Ibid.:319).

Thomas Clifton (1983) se refiere a la experiencia musical de la siguiente forma:

[Música es] la actualización de la posibilidad de cualquier sonido, de ser presentado a un ser humano con la intención de que lo experimente con su cuerpo, es decir, con su mente, sus sentimientos, sus sentidos, su voluntad y su metabolismo.<sup>15</sup> (Clifton 1983:1)

Si la experiencia musical es holística, entonces ¿por qué tratamos de hablar de ella como si se tratara de algo fuera de la experiencia humana?

La fenomenología de Clifton procura describir la música tal como se vive, para poder devolverle a la persona que la experimente *el centro del escenario*, y para restaurar la apreciación de la riqueza de la experiencia musical (Clifton 1983: 37).

Bowman (1989) sostiene que para Clifton “la música tiene un significado humanamente construido, y éste está creado no por una mente,

---

<sup>12</sup> Traducción nuestra.

---

<sup>13</sup> Traducción nuestra.

<sup>14</sup> Traducción nuestra.

<sup>15</sup> Traducción nuestra.

sino por una mente encarnada en el cuerpo”<sup>16</sup> (Bowman 1989: 271).

La siguiente frase podría representar la fenomenología de Clifton: “La música es lo que yo soy cuando la experimento”<sup>17</sup> (Clifton, 1983: 297).

Por otro lado, la filósofa Eleanor Stubley (1998), propone una comunicación mutua entre el cuerpo y la música al momento de la interpretación musical. Considera un error el tratar de observar la interpretación musical como una hazaña corporal. Sostiene que el cuerpo no es ‘mecánico’, por lo tanto, la música no se puede ejecutar sólo por medio de lo que musicalmente le dicte la mente. Tampoco la interpretación es algo sencillo, que los ejecutantes descubren y reproducen decodificando una partitura. Para ella en ambos casos se descuida gravemente la importancia fundamental del cuerpo al hacer la música (Stubley 1998: 93-105).

El papel del cuerpo en la interpretación musical debería ser muy importante para los intérpretes, y normalmente no sucede así.

Bowman (1989) explica que el “hacer música sitúa al cuerpo en un ámbito musical, [por lo tanto] los que hacen música mueven el cuerpo y se orientan en este ámbito, que es crucial para una apreciación completa de la experiencia”<sup>18</sup> (Bowman 1989: 293).

Siguiendo la propuesta de Stubley, llegó a la conclusión de que el movimiento musical y el del comportamiento del cuerpo hacia la música están fusionados en la experiencia musical.

La filósofa observa que los músicos al momento de tocar “están tan inmersos en sus

cuerpos, y que sus movimientos parecen definir su sentido total de ‘ser’ o su conciencia de sí mismo”<sup>19</sup> (Stubley 1998: 94). Sin embargo, pensamos que lo más interesante de esta propuesta no es el movimiento en sí mismo, sino más bien la forma en que estos movimientos se desarrollan en la obra musical, es decir, cómo se sienten y cómo definen su sentido de ser en ella.

Stubley sostiene que, si se quiere comprender verdaderamente el significado de la interpretación musical, entonces es necesario agrandar el ámbito de acción, es decir, que sea a la vez físico, mental y espiritual (Ibid., p. 94). Propone denominar *sintonía simbiótica* a esa relación conjunta entre el cuerpo, la mente, el instrumento, el sonido y las acciones musicales con los demás músicos (Ibid.: 96).

Esto es importante ya que en el acto musical el ejecutante no simplemente recrea la música con el cuerpo, sino que lo hace de forma holística incorporando la mente, el instrumento, el sonido, y todo a través y con el cuerpo, en estrecha relación o *sintonía*, no solamente con los demás músicos que la interpretan, sino también con el público que los escucha.

Stubley sostiene que los músicos al tocar en grupo realizan un proceso similar de sintonización, ya que “están impulsados por un movimiento de la mente que les permite alcanzar a través de sus acciones corporales y de su experiencia, el borde exterior de los sonidos, sonidos que se producen no tanto como realidades físicas, sino como posibilidades musicales”.<sup>20</sup> (Ibid.:96).

---

<sup>16</sup> Traducción nuestra.

<sup>17</sup> Traducción nuestra.

<sup>18</sup> Traducción nuestra.

---

<sup>19</sup> Traducción nuestra.

<sup>20</sup> Traducción nuestra.

Este *borde exterior de los sonidos* al que se refiere Stubley es para nosotros, el lograr una experiencia estética holística, que está más allá de la realidad física de los sonidos, tocar las notas que están escritas en la partitura o percibir las como cualidades sonoras. Es una experiencia única de uno mismo en relación con lo que se produce y percibe en el momento.

Tocar música, sostiene Stubey, es un “continuo proceso de sintonización, en el cual uno mismo se experimenta como una identidad en el hacer”.<sup>21</sup> (Ibid.: 100). Explica que, si una interpretación musical se debilita, este vínculo empático se rompe, y el sentido de profunda conexión se rompe. Un adecuado entendimiento de la interpretación musical requiere entonces del reconocimiento del “sentido en el cual se genera un encuentro del ‘es’ en relación cuerpo-sonido”.<sup>22</sup> (Stubley 1998: 102).

La interpretación musical se produce entonces en el ámbito de la experiencia, que se caracteriza por una forma única de estar en el cuerpo y estar en el sonido, en donde uno se experimenta como una *identidad* para con uno mismo, para con los otros y en el mismo hacer musical.

### **El arte como experiencia**

Aunque el filósofo John Dewey no fue fenomenólogo, ya que perteneció a la escuela de los pragmatistas norteamericanos Charles Sanders Peirce y William James, escribió también sobre la experiencia estética.

Para Dewey (1934) la belleza nace de la experiencia. Afirma que una emoción estética es algo distintivo, sin embargo, no separado de otras

experiencias emocionales naturales (Dewey 1934: 70). El arte es para Dewey la expresión de un valor en un ambiente particular, y a la vez, la expresión del sentimiento del artista. Explica que “[el] sentimiento en una obra de arte no es una experiencia personal, sino que debe tener un carácter universal”.<sup>23</sup> (Ibid.: 68).

Su concepción es una experiencia estética ligada a la sociedad; por lo tanto, la experiencia se lleva a cabo fundamentalmente en interacción con el entorno.

Dewey sostiene que todas las experiencias empiezan como una *impulsión*, que para él es diferente a un impulso:

El impulso está especializado y es particular; aun cuando sea instintivo, es parte simplemente de un mecanismo incluido en una más completa adaptación con el ambiente. La palabra *impulsión* designa un movimiento hacia afuera y hacia adelante de todo el organismo [...] representa el estado inicial de toda experiencia completa.<sup>24</sup> (Ibid.: 67)

Esta *impulsión*, sostiene Dewey, responde a una necesidad resultante de la interacción con el medio ambiente.

La *impulsión* originada en la necesidad provoca una experiencia que no se sabe a dónde va; la resistencia y la detención convierten la acción directa en reflexión [...] De esta reflexión, que relaciona las condiciones impulsivas con las experiencias pasadas, nace el significado.<sup>25</sup> (Ibid.: 67)

---

<sup>21</sup> Traducción nuestra.

<sup>22</sup> Traducción nuestra.

---

<sup>23</sup> Traducción nuestra.

<sup>24</sup> Traducción nuestra.

<sup>25</sup> Traducción nuestra.

Visto de esta forma, la impulsión es entonces una carga de energía, que por medio de la reflexión con las experiencias pasadas adquiere un significado.

Este significado no es solamente cuantitativo, en la medida de sumar las experiencias pasadas con las presentes, sino cualitativo:

Lo provocado no es únicamente cuantitativo – no sólo es más energía-, sino cualitativo, es una transformación de la energía en acción pasada, a través de la asimilación de los significados adquiridos del fondo de experiencias pasadas. La unión de lo nuevo y lo viejo no es una simple composición de fuerzas, sino una recreación en la que la impulsión presente toma forma y solidez; mientras que lo viejo, lo ‘almacenado’, es literalmente revivido, se le da nueva vida y alma al encontrarse con una nueva situación. Este doble cambio es el que convierte una actividad en un acto de expresión.<sup>26</sup> (Ibid.:70)

La obra de arte no es expresiva en sí misma, sino que necesita de la interpretación reflexiva de la persona, y de un medio como vía para la expresión, ya que existe una intrínseca conexión entre el medio y el acto de expresión: “no hay excitación, sin perturbación”<sup>27</sup> (Ibid.: 71). Sin embargo, cuando esta excitación se profundiza evoca muchísimos significados derivados de una experiencia anterior: “Cuando se los despierta a la actividad, los pensamientos y emociones se hacen conscientes, imágenes *emocionalizadas*”.<sup>28</sup> (Ibid.: 75).

---

<sup>26</sup> Traducción nuestra.

<sup>27</sup> Traducción nuestra.

<sup>28</sup> Traducción nuestra.

La emoción es parte esencial en el acto de expresión que produce una obra de arte, pero Dewey expone algo muy interesante que se tendría que tomar en cuenta: “el arte no es naturaleza tal cual, sino que es naturaleza transformada al entrar en nuevas relaciones que provocan una nueva respuesta emocional”.<sup>29</sup> (Ibid.: 81).

Esto definitivamente tiene que ver con la historia personal y la experiencia de cada uno de nosotros, pues es en ella donde va a adquirir significado la obra de arte.

Cuando las cosas que forman parte de nuestra personalidad llegan a excitar a esta personalidad que han formado, surge una necesidad de expresión, y lo que se expresa ya no son ni los acontecimientos pasados que han ayudado a formar la personalidad, ni la ocasión existente; es algo espontáneo, una unión íntima de las formas de la existencia presente, con los valores que la experiencia pasada ha incorporado en la personalidad (Ibid.: 80-81).

Partiendo de estas reflexiones, nos atreveríamos a expresar que cada experiencia estética es diferente en cada etapa de la vida de una persona, por las relaciones que se presentan en ese momento. Por ejemplo, la expresividad en la interpretación de una misma obra en diversas etapas de la vida de un músico es diferente, precisamente por las experiencias pasadas y presentes que se están conjuntando en cada etapa de su vida.

Un acto expresivo para Dewey existe solamente si se llegan a unir las experiencias pasadas almacenadas con las condiciones presentes; y si llega a acontecer este ‘unísono’ la

---

<sup>29</sup> Traducción nuestra.

experiencia se da “en un nivel más profundo y con más pleno contenido significativo”.<sup>30</sup> (Ibid.: 82).

En este sentido la experiencia estética no existe de forma natural en la obra misma, sino que se da al entrar en relación con las experiencias pasadas y las condiciones presentes de la persona que la admira, las cuales provocan una nueva respuesta emocional, una nueva realidad expresiva. Si lo pasamos al plano de la música, la experiencia estética se logra al acontecer este unísono, esa experiencia significativa de unir las experiencias pasadas almacenadas con las condiciones presentes, tanto en el ejecutante, como en el público, y al unir ambos unísonos -el del ejecutante con el del público- se logra un nuevo unísono, se logra una experiencia estética significativa, holística, que está más allá de la realidad física de los sonidos.

### Referencias Bibliográficas

- Bowman, W. D. (1998). *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press.
- Clifton, T. (1989). “Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology”. En: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. No.99 (Invierno) 83-90. New Haven, CT: Yale University Press.
- Dewey, J. (1934) *Art as Experience*. New York: Perigee Trade.
- Hanslick, E. (1854) *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Project Gutenberg: Alemania
- Husserl, E. (1913) “Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie.” En: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, vol 1. Alemania: Halle a. d. S. Verlag von Max Niemeyer.

Texto original: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1,1: [1]-323

- Kivy, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. ISBN
- Kivy, P. (1980). *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. New Jersey: Princeton University Press. ISBN 06910201409780691020143
- Kivy, P. (1989) *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, P. (1996). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Kivy, P. (1999). “Feeling the Musical Emotions.” *British Journal of Aesthetics*, 39: 1-13, doi: 10.1093/bjaesthetics/39.1.1  
<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/39/1/1.full.pdf+html>
- Merleau-Ponty, M. (2002) *Phenomenology of Perception*. Primera ed. (1945). Paris: Gallimard, Trans. Colin Smith. New York. 2a. Ed. London: Routledge and Kegan Paul.
- Stubbley, E.V. (1998): “Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential.” *Journal of Aesthetic Education*, 32 (4), Ed. University of Illinois Press: 93-105.

---

<sup>30</sup> Traducción nuestra.





### **Ana Marina Sánchez García Méndez**

[anamarina.sanchezgm@gmail.com](mailto:anamarina.sanchezgm@gmail.com)

Ana Marina Sánchez García Méndez es Licenciada en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Video, por la Universidad de las Américas Puebla, y Maestra en Psicoanálisis y Cultura por la Escuela Libre de Psicología.

Durante seis años fue productora del cineasta y videasta Rafael Corkidhi. Se inicia como videoartista exponiendo en festivales y museos como el Carrillo Gil de la Ciudad de México. En 1995 se integra al Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

Desde 1986 se desarrolla como bailarina ejecutante de danza contemporánea y en 1996 se enfoca en la danza *butoh*. En 2006 destina su formación y trayectoria artística a la terapia psicocorporal, ejerciendo la clínica bajo el concepto de Medicina Literaria, donde inicia un registro de cuentos, cuentínimos, microcuentos y poemínimos de su autoría.

Como parte de su camino multidisciplinario, forma parte de diferentes coros, siendo el último el Coro de Mujeres de la UDLAP, dirigido por Gisela Crespo.

Bajo un desarrollo autodidacta y experimental, actualmente cuenta con una producción de más de doscientos dibujos, grabado, arte digital y un mural, así como con una serie de Instalaciones de floricultura, resultado de un proyecto comunitario creado con los floricultores de San Andrés Cholula.

En el 2018 se integra como titular de Casa de la Cultura Tlanezcalli y se muda hacia el desarrollo de proyectos de la Dirección de Turismo de San Andrés Cholula, Puebla.

En el 2020 concluye *Reservas taurinas -psicoanálisis y cultura-*, una investigación académica de carácter predominantemente etnográfico, que inició en el 2007.

### ***Diario de un burócrata psicoanalista***

#### *Diary of a psychoanalyst bureaucrat*

El trabajo aquí presentado es una muestra de una obra titulada *Diario de un burócrata psicoanalista*, una traducción gráfica de ciertos conceptos y textos psicoanalíticos puestos en diálogo con su dimensión chamánica, que poco tienen que ver con el trabajo burocrático *per se*, salvo en la resignificación de los prejuicios y de los impedimentos culturales de un entorno que reprime o libera la potencialidad del acto creativo.

*Concepción de la ballena* es una interpretación simbólica del momento preciso en que la concordia deviene en fecundación; *Marea Roja* es el resto tóxico que deja toda pérdida; *La raza* como su huella mnémica; *Boca roja* es la presencia de lo inalcanzable femenino; *Snorkeling*, la mirada introspectiva que lo amplifica todo; *El pato fálico* como cerámica figurativa ancestral del nombre del padre; *Tótem y tabú*, nombre de un texto freudiano, como el viaje que atraviesa y determina a todo sujeto; y *Ciudad filial*, expresa la herencia que queda inscrita en la psique, más allá de la genética. La gráfica alude a los *Rayos de Schreber*, del texto freudiano.

Redefiniéndose en la vida cotidiana, interviniendo y tomando como aliados los materiales elementales que se pueden encontrar en cualquier oficina. Ana Marina encuentra su liberación en la disciplina y el goce en el vínculo relacional.

En afinidad al hexagrama 25 del I Ching que reza: “solo el espíritu, puede al mundo cambiar”, esta serie muestra la movilidad del espíritu dentro de los límites de la estructura gubernamental.

Identificada con las culturas ancestrales, sobre todo con la taurina -por herencia- y la maorí -por la fuerza de su simplificación totémica, su obra es traducción, cuerpo y ritmo.



*Marea roja*  
*Tinta sobre papel*





*La raza*  
*Tinta sobre papel*





*Snorkeling*  
*Tinta sobre papel*





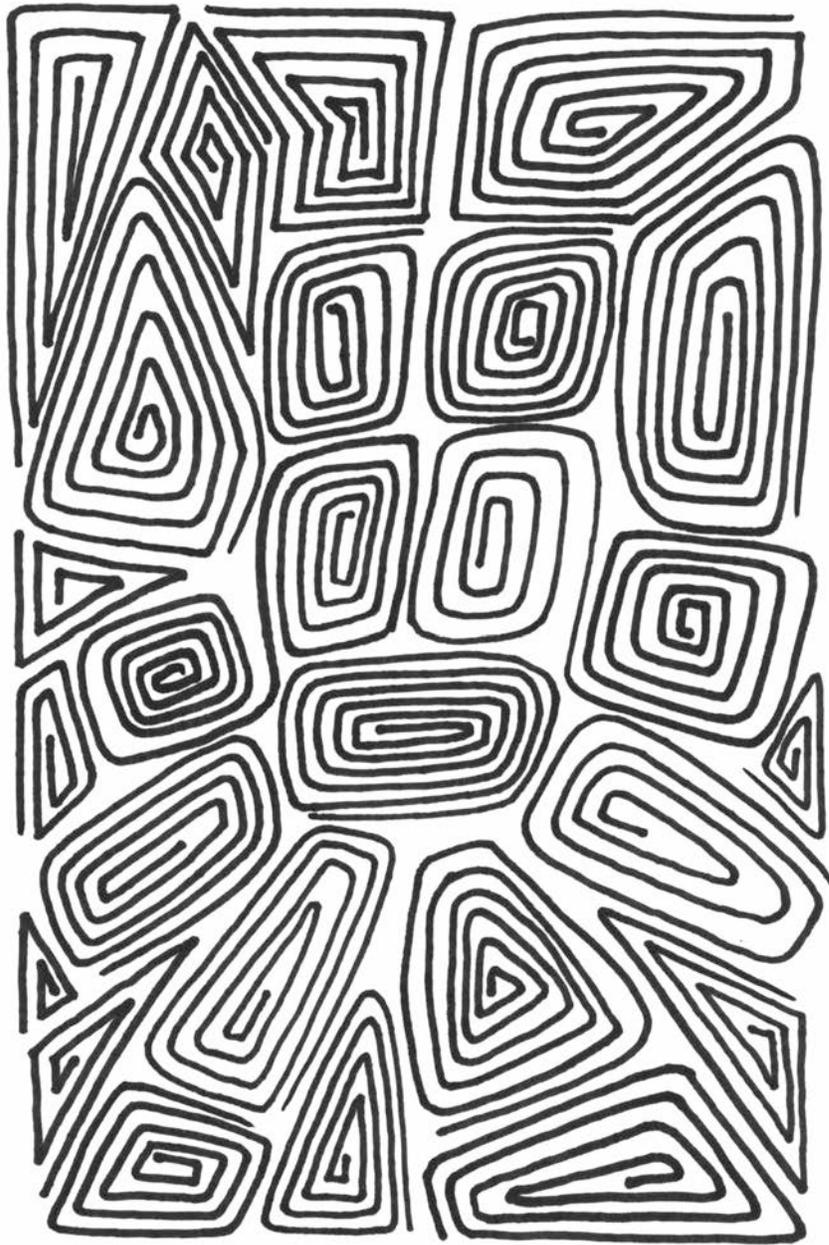
*Pato fático*  
*Tinta sobre papel*





*Boca roja*  
*Tinta sobre papel*





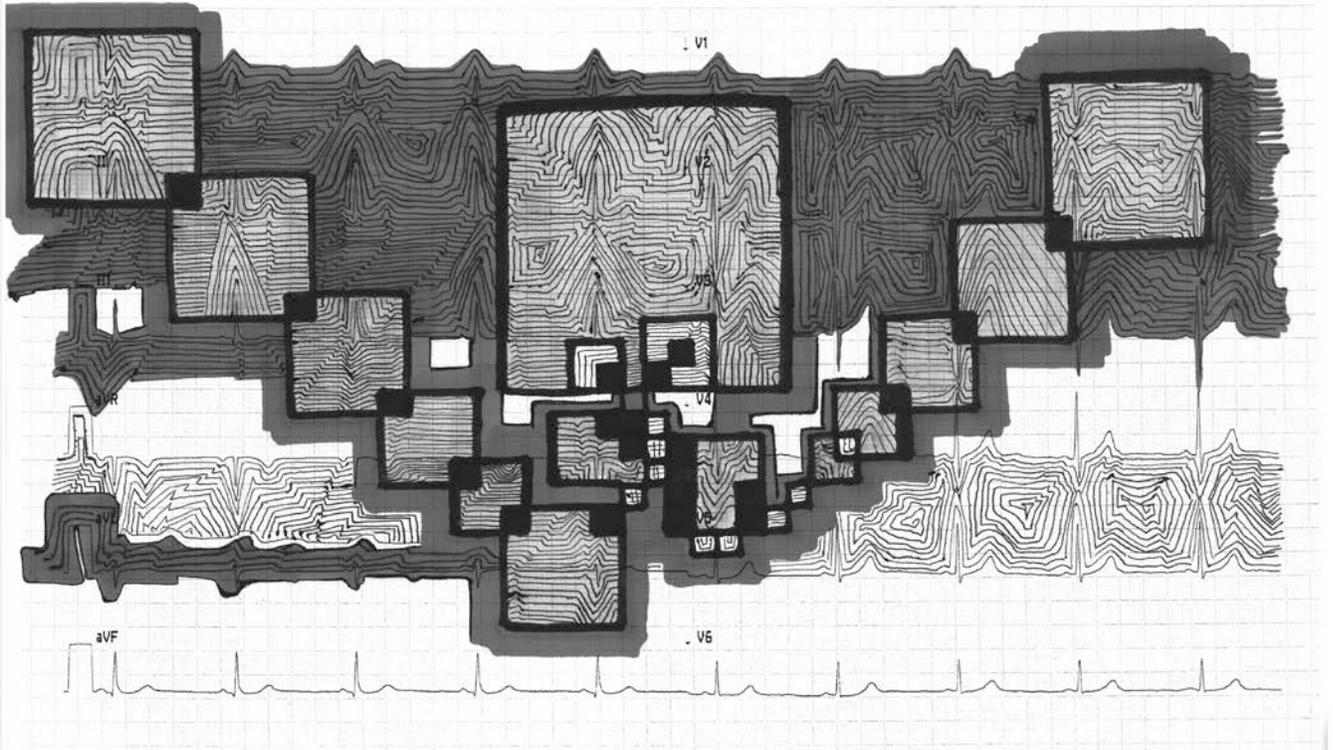
*Tótem y tabú*  
*Tinta sobre papel*



Rodriguez Alarcon, Ernesto Javier  
ID: 0268 50 0316 5M50PE  
FdN: 21-Ago-1950  
69años, Masc

12-Feb-2020 12:09:55

Frec Ventr: 58 LPM  
Int PR: 128 ms  
Dur QRS: 77 ms  
QT/QTc: 393/391 ms  
Ejes P-R-T: 49 72 41



*Ciudad filial*  
*Tinta sobre papel*



**Carlos Franco-Galván**

<https://francocarlos.com>  
francocarlos@gmail.com

Músico, compositor e ingeniero en electrónica, formado en la BUAP, con maestría en Tecnología Musical de la Universidad de York, Inglaterra y doctorado en ciencias por la UNAM. Ha trabajado como músico acompañante y tiene una extensa discografía como solista. Fue miembro fundador de la banda de rock-pop *Eslabón*, con quien tiene cinco álbumes publicados. Actualmente se dedica a la docencia e investigación y tiene varios artículos publicados relacionados con la síntesis de voz.

## **Diez miniaturas para piano**

*Ten miniatures for piano*

*Diez Miniaturas para Piano* es una versión personal inspirada en las “Canciones Infantiles” de Chick Corea. Desde hace algunos años había tenido la inquietud de componer algunos temas para piano que sirvieran para quienes se inician en el instrumento.

La primera motivación fue en mi época de estudiante. Me gustaba mucho estudiar las piezas de Burgmüller o de Clementi; sin embargo, consideraba que eran un poco arcaicas. A mi parecer era también atractivo tocar algo con influencia de jazz, blues o rock, que son los géneros que siempre me han movido. Esa fue razón suficiente para escribir una versión más personal de ese tipo de obras.

Algunos de los temas de este conjunto de miniaturas datan incluso de aquellos años; otras son adaptaciones de composiciones de amigos músicos, como el maestro Alonso Arreola. También hice un arreglo de un solo de guitarra de un tema de Eslabón para uno de ellos. El resto es resultado de bosquejos hechos en momentos de ocio, y tres de ellos están especialmente dedicadas a mi esposa Greta y a mis hijos Diego y Greta Marie.

He tenido oportunidad de solicitar a algunos estudiantes que las toquen, y han sido de su agrado, lo que me motiva a hacer en un futuro un nuevo grupo de miniaturas.

Quiero finalmente extender un agradecimiento al Mtro. David Cornish, quien fue mi primer maestro de piano, y me hizo el honor de revisarlas e incluso grabarlas.

Espero que las piezas sean de su agrado.

# Tema 1

Carlos Franco

$\text{♩} = 100$

Piano

*dolce*

6

Pno.

12

Pno.

18

Pno.

24

Pno.

29

Pno.

rit. . . . .

# Tema 2 "Morfina"

Alonso Arreola  
arr. Carlos Franco

1  $\text{♩} = 130$

Piano

*marcato*

4

Pno.

7

Pno.

11

Pno.

14

Pno.

18

Pno.

rit. . . . .

# Tema 3 "Vals para Greta Marie"

3

Carlos Franco

1  $\text{♩} = 70$

Piano

*espress.*

Rit.

7

Pno.

13

Pno.

17

Pno.

# Tema 4 "Variaciones para Diego"

Carlos Franco

1  $\text{♩} = 100$

Piano

*p*

12

Pno.

25

Pno.

34

Pno.

# Tema 5

Carlos Franco

1  $\text{♩} = 100$

Pno.

*ff*  
Ped.

5

Pno.

10

Pno.

15

Pno.

18

Pno.

# Tema 6 "Walking Bass"

Carlos Franco

1 Bebop ♩ = 100

The musical score is for a piano accompaniment in 4/4 time, marked 'Bebop' with a tempo of 100 beats per minute. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef).  
- **System 1 (Measures 1-6):** The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line. A 'poco' dynamic marking is present in measure 5.  
- **System 2 (Measures 7-10):** The right hand continues with melodic phrases, and the left hand maintains the bass line. A 'cresc.' (crescendo) marking is in measure 8.  
- **System 3 (Measures 11-14):** This system includes a first ending bracket over measures 13 and 14, leading to a final chord. The piece concludes with a double bar line.

# Tema7

♩ = 100 Ballad

Carlos Franco

Piano score for "Tema7" by Carlos Franco, marked "Ballad" with a tempo of 100. The score is in 4/4 time and consists of four systems of piano accompaniment.

The score is written for piano (Pno.) and consists of four systems of music. The first system includes a *Ped.* marking. The second system includes a *Cresc.* marking. The third system includes a *D.S. al Fine* marking. The fourth system includes a *Fine* marking.

# Tema 8 "Contingencia"

Carlos Franco

♩ = 100 Cool

Piano score for measures 1-5. The piece is in 4/4 time with a tempo of 100 bpm and a 'Cool' feel. The key signature has one sharp (F#). The first system consists of five measures. Measures 1-3 feature a melody in the right hand with eighth notes and rests, and a bass line in the left hand with eighth notes. Measures 4 and 5 are a first and second ending. The first ending (marked '1.') has a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The second ending (marked '2.') has a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The system concludes with a repeat sign and a final chord in the right hand.

Piano score for measures 16-20. Measure 16 has a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 17-18 have a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 19 and 20 are a first and second ending. The first ending (marked '1.') has a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The second ending (marked '2.') has a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The system concludes with a repeat sign and a final chord in the right hand.

Piano score for measures 21-24. Measures 21-22 feature a melody in the right hand with eighth notes and rests, and a bass line in the left hand with eighth notes. Measures 23 and 24 are a first ending. The first ending (marked '1.') has a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The system concludes with a repeat sign and a final chord in the right hand.

# Tema 9 "La Ultima Vez"

Carlos Franco, Marco Quintana y Ramón Durañona

$\text{♩} = 100$

1

Pno.

5

Pno.

9

Pno.

14

Pno.

18

Pno.

The image shows a piano score for the piece 'La Ultima Vez'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score begins with a first-measure rest. The first system (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the right-hand pattern while the left hand plays a simple bass line. The third system (measures 9-13) shows a change in the right-hand pattern to a more melodic line. The fourth system (measures 14-17) continues this melodic line. The fifth system (measures 18-21) concludes the piece with a final cadence. Dynamics include a crescendo in the first system and a decrescendo in the third system.

# Tema 10

Carlos Franco

1  $\text{♩} = 80$

Pno.

7 *ff*

12

16

Pno.

Fin.

### ***Marlene J. Kauppert Martín del Campo***

Nacida en la Ciudad de México. Marlene J. Kauppert cursó la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad en la Facultad de Artes de la BUAP y está por titularse con un proyecto de investigación en torno al potencial del libro álbum como soporte inductor de nuevas formas de habitar el mundo.

Dedicada al campo de la educación desde hace veinte años, explora su interés por las artes visuales y plásticas, la literatura, la salud y el medioambiente. Disfruta de la naturaleza, de rodar bicicletas, de nadar, del ajedrez, de cocinar, de coser, de aprender a tejer, a meditar y a tener conversaciones atípicas. Aficionada al minimalismo, al misterio, a la reverencia, a la serendipia, a la discreción, a la introspección, a la amistad profunda y al ir despacio, en silencio y en paz, apuesta por paradigmas como la Permacultura para un mundo viable, en el cual sea posible tener una emancipada y cabal experiencia humana.  
*marlenekauppert@gmail.com*

### ***Saúl Rodríguez Luna***

Actualmente es docente e investigador de tiempo completo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde trabaja en proyectos de investigación instrumental, en la inter y transdisciplinariedad en las artes, y la pedagogía de cuerdas frotadas. Además compagina su labor investigativa con la de músico ejecutante siendo director de la Orquesta Sinfónica de la Escuela de

Artes, violín primero del cuarteto Gioia y del Ensemble piano trío de la BUAP.

*saul.rodriguezluna@correo.buap.mx*

### ***Fernando Rojas Rodríguez***

Nació en 1959 en Puebla. Siempre tuvo interés en todas las cosas que veía, así estudió Física, tratando de incluir la Filosofía y la Biología. Comenzó a escribir por envidia a los 16 años, con temporadas "en blanco". Se han publicado algunos poemas en diarios de la ciudad y de la UDLAP. Un poemario *¿Por qué no mariposas?* se encuentra en Amazon, y finalmente, haciendo un poco de lado la ciencia, está armando dos libros con la intención de publicarlos.

*frojas@fcfm.buap.mx*

### ***Fuensanta Fernández de Velazco***

Doctora en Música en el área de Educación Musical por la UNAM. Cuenta con una Maestría en Formación Permanente del Centro Internacional de Prospectiva y Altos Estudios (CIPAE), Puebla; un *Master* en Pedagogía Musical de la Escuela Superior de Música de Múnich, Alemania; *Master* en Piano de la Escuela Superior de Música de Múnich, Alemania; y *Master* en Educación Musical Rítmica por la Academia Nacional de Trossingen, Alemania. Realizó estudios de especialidad en Rítmica en la Escuela Superior de Música de Freiburg, Alemania, y en el Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra, Suiza. Actualmente

es docente e investigadora de tiempo completo en la Facultad de Artes, y Coordinadora de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad, ambas de la BUAP.

*fuensanta.fernandez@correo.buap.mx*

### **Eduardo Carpinteyro Lara**

Doctor en Artes Musicales por la Universidad de Cincinnati donde estudió violonchelo con Lee Fiser y música de cámara con los cuartetos Amemet y Tokio. Como recitalista y músico de cámara se ha presentado en México, Estados Unidos, Italia y Alemania con un repertorio que va desde Bach hasta Tan-Dun. Actualmente es profesor de violonchelo de la BUAP, la UDLAP y el Centro Mexicano de Posgrado.

*Eduardo.carpinteyro@correo.buap.mx*

## Instrucciones para colaboradores

*ARTE: Inter y transdisciplinariedad* es una revista semestral creada desde la Facultad de Artes con miras a la investigación inter y transdisciplinaria de las artes. La revista ARTE, como foro dedicado a explorar y transitar en el arte mediante un proceso de investigación relacionando distintas disciplinas, tiene como objetivo permitir a miembros de la escuela y estudiantes por graduarse, publicar artículos académico-investigativos desde sus correspondientes áreas del saber, acogiendo formas experimentales y alternativas de representar el trabajo creativo. A la vez sirve como plataforma para escritores, docentes, investigadores y artistas, entre otros, que no formen parte de nuestra comunidad académica y que deseen compartir su creatividad y presentar sus investigaciones relacionadas al arte. Los artículos se deben caracterizar por la naturaleza crítica, dialógica y reflexiva, que aporten ideas que despierten el interés por el conocimiento y el ejercicio del arte. Los artículos deben ser originales y apearse en lo general a las normas de la Guía Editorial de la BUAP, que a su vez está basada en el formato APA6. En lo particular, deberán tener el siguiente formato de presentación:

1. Los textos deberán enviarse en formato digital, con extensión \*.doc o \*.docx, a la siguiente dirección de correo electrónico: artesrevistabuap@gmail.com.
2. La extensión del texto deberá restringirse a un mínimo de diez cuartillas y un máximo de treinta; es decir, aproximadamente entre 4,000 y 12,000 palabras, incluyendo la bibliografía.
3. Es necesario que cada artículo conste al menos de los siguientes elementos o secciones: título, nombre del autor o autores (indicar institución de afiliación, correo-e y ficha curricular), resumen, palabras clave, introducción, cuerpo principal, comentarios finales o conclusiones y bibliografía.
4. El lenguaje utilizado deberá ser sencillo y directo, de preferencia con frases cortas.
5. Las características tipográficas son las siguientes:
  - a. El texto deberá redactarse con formato a dos columnas, en fuente Times New Roman de 12 puntos para el texto principal y 10 puntos para las citas y notas de pie de página o pies de foto, imagen o tabla, sin espacios (1.0), y justificado.
  - b. El título principal deberá ir alineado al centro en negritas. Otros títulos, que indiquen cambio de sección, deberán ir alineados al centro y, los subtítulos alineados a la izquierda en negrita.
  - c. El nombre (completo) del autor o autores del texto deberá indicarse después del título principal, en el renglón siguiente, sin negritas, y alineado al centro; al final del texto deberá incluirse una breve reseña biográfica no mayor a 70 palabras. Asimismo, deberá añadirse la dirección de correo electrónico del autor o autores, sin hipervínculo. La

- reseña biográfica y la dirección no formarán parte del conteo de palabras.
- d. Las sangrías para el texto principal deberán ser de 1.25 cm. después del segundo párrafo, en cada nuevo título o subtítulo. Para las citas, las sangrías deberán ser de 1.25 cm. Del lado izquierdo.
  - e. En la primera página del artículo deberá incluirse un resumen de contenido, con una extensión máxima de 250 palabras, en español y su traducción al inglés. En ambos idiomas, se deberá usar la fuente Times New Roman de 10 puntos sin espacios (1.0), y justificado.
  - f. Después de los textos anteriores, deberá incluirse un apartado de tres a cinco “Palabras clave”, en español e inglés, en el mismo formato indicado para el resumen.
  - g. Las fuentes de las citas se deberán indicar entre paréntesis, con el siguiente formato: (primer apellido del autor, año de publicación y páginas); por ejemplo: (Toriz 2009, p. 128).
6. Los ejemplos, figuras, y tablas deberán enviarse por separado en formato JPG de 300 puntos o dpi, como mínimo. En el cuerpo del trabajo, al centro, deberán indicarse con precisión el lugar donde deben colocarse éstos (las referencias o nombres deben coincidir con los archivos de las imágenes).
  7. El aparato crítico, de preferencia, deberá usarse para incluir comentarios del autor o autores, los cuales no forman una parte obligada del cuerpo del trabajo. En tal caso, las notas de pie de página se indicarán en caracteres arábigos, irán a espacio simple, con letra de 10 puntos, y espaciado posterior al párrafo de 6 puntos.
  8. Al final del texto deberán indicarse las fuentes de consulta utilizadas para fundamentarlo, con el subtítulo “Referencias”. Las fuentes se deberán indicar con el siguiente formato general, y en sangría francesa de 1.25 cm (aplica según se trate de libros, revistas, capítulos, fuentes electrónicas, entre otras): Apellido(s), y nombre(s) del (los) autor(es), “título del capítulo o artículo”, *título de la obra*, número de edición, editorial (coeditorial), país, año, número de páginas, consultado el (fecha exacta), en: (dirección electrónica completa -sin hipervínculo).
- Esta revista también recibe libretos, partituras, entrevistas, reseñas, trabajos de investigación y otras obras originales afines. En general se deberán mantener las características indicadas con anterioridad. De cualquier forma, se debe considerar lo siguiente:
1. La extensión de la obra original es libre.
  2. En el caso de partituras, el formato debe ser digital, ya sea en JPG o PDF.
  3. Por separado, en un documento con extensión \*.doc o \*.docx, debe incluirse, una breve reseña, explicación o nota sobre la obra, con una extensión máxima de 350 palabras.
  4. Asimismo, debe incluirse una breve reseña biográfica del autor, no mayor a 70 palabras.

5. Enviar una fotografía del autor en formato JPG, de 300 puntos.

También, se aceptan propuestas de fotografías, preferentemente, en blanco y negro (b/n), cuya temática sean las artes principalmente. Estas deberán enviarse en formato JPG, de 300 puntos.

El proceso de dictamen se realizará de la siguiente forma:

1. El artículo enviado no deberá estar a la par dentro de otro proceso de dictamen en otra revista u órgano editorial.
2. El artículo debe ser inédito y no haber sido publicado en alguna otra revista u órgano editorial, salvo autorización ex profesa del autor o la editorial, según aplique.
3. Los artículos serán sometidos a revisión para su publicación.
4. Una vez recibido el artículo, será revisado como primer filtro por el Consejo Editorial de la revista *ARTE: Inter y transdisciplinariedad* de la Facultad de artes. Si se considera pertinente, dicho consejo tiene la facultad de determinar una segunda revisión por un cuerpo de revisores y asesores externos, conformados como Consejo Consultivo.

5. Una vez que los revisores externos acepten participar, tendrán un mes para dar uno de los tres siguientes resultados:

- a. Publicable sin objeciones.
- b. Publicable con algunas modificaciones.
  - Con revisión técnica en el plano formal.
  - Con cambios sustanciales teórico-metodológicos.
- c. No publicable.

6. El Consejo de Dirección de la revista se compromete a dar respuesta al autor o autores sobre el resultado del dictamen en un plazo no mayor a tres meses.

Es importante señalar que la finalidad del Consejo de Dirección de la revista es mantener el acceso libre a su contenido por medio de su distribución gratuita, para lograr un mayor intercambio y difusión de la labor de investigación de sus colaboradores. Por lo tanto, solicitamos a los autores de los artículos aprobados que cedan sus derechos patrimoniales para su publicación y distribución gratuita de manera impresa. Finalmente, los autores conservarán sus derechos morales, de manera que contribuyan a la distribución y acceso gratuito y libre de sus textos.



